



Fiche pédagogique

SERVICE ÉDUCATIF DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

INNOCENCE

Innocence

Dea Loher

mise en scène Denis Marleau

SALLE RICHELIEU

DU 28 MARS AU 29 JUIN 2015





Fadoul et Elisio travaillent clandestinement dans le port d'une grande ville d'Europe. Un jour, alors qu'ils voient une femme se noyer dans la mer, ils ne font rien pour la sauver. La mauvaise conscience les ronge. Lorsque Fadoul découvre un sac rempli d'argent, c'est pour lui un signe de Dieu, et, pour se racheter, il entreprend d'aider Absolue, une jeune aveugle qui danse nue dans les bars. Elisio quant à lui rencontre Frau Habersatt, une femme seule prête à tout pour qu'on lui accorde un peu d'attention. C'est avec elle qu'il va voir l'employé de la morgue, en quête de l'identité de la noyée. Il découvre alors que la femme de ce dernier, Rosa, est le sosie de la morte. La mère de Rosa, ancienne communiste souffrant de diabète, exaspère sa famille en s'inventant une vie militante fantasque. Entre ces histoires parallèles, qui finissent par s'entremêler, surgissent des personnages qui font des paris sur le sens de la vie et les risques de la mort. Pendant ce temps, Ella, philosophe vieillissante, soliloque sur la non-fiabilité du monde, sur ce qui détermine véritablement le destin des hommes.

Dea Loher

Née en 1964 en Haute-Bavière, Dea Loher s'installe en 1989 à Berlin où elle suit le cursus d'écriture scénique de l'Université des Arts, créé par Tankred Dorst et Heiner Müller. Elle a écrit une vingtaine de pièces (*Tatouage, Adam Geist, Barbe Bleue, espoir des femmes, Manhattan Medea, Les Relations de Claire, Innocence, La Vie sur la Praça Roosevelt, Le Dernier Feu, Voleurs, Au lac noir*, toutes traduites en français) qui font d'elle l'un des auteurs dramatiques les plus célèbres outre-Rhin. Couronnées de nombreux prix, ses pièces sont montées dans les plus grands théâtres de langue allemande ainsi qu'à l'étranger. Ses dernières pièces ont été créées au Deutsches Theater de Berlin par Andreas Kriegenburg. Elle est également l'auteur d'un recueil de nouvelles et d'un roman, encore inédits en France.

Denis Marleau

Né au Québec, Denis Marleau élabore, sous l'égide de la compagnie UBU qu'il codirige avec Stéphanie Jasmin, des œuvres scéniques attachées à une démarche parallèle d'exploration des écritures contemporaines ou du grand répertoire et des nouvelles technologies de l'image et du son. Metteur en scène, scénographe, créateur d'installations, son rayonnement international se confirme avec *Les Aveugles* de Maeterlinck créés en 2002. En trente ans, il a monté aussi bien Jarry que Schwitters, Beckett, Shakespeare, Kagel, Lessing, Charette, Bernhard, Fosse, Jelinek, Molière, Crimp ou Loher (*Le Dernier Feu* et *Au lac noir*). À la Comédie-Française il a présenté en 2011 *Agamemnon* de Sénèque, Salle Richelieu. Denis Marleau et Stéphanie Jasmin conçoivent et réalisent les mannequins vidéo de l'exposition *La Planète mode* de Jean Paul Gaultier, programmée en mars 2015 au Grand Palais, à Paris.

1 ANALYSER L'IMAGE

Dans le théâtre antique, le chœur pouvait être à la fois représentation du peuple, narrateur et/ou commentateur de l'action. Il ne laissait souvent pas de place à l'individualité, les acteurs paraissant masqués et parlant d'une seule et même voix, dans une recherche d'harmonie et d'unité. Depuis le début du xx^e siècle, cette notion de chœur a été de nouveau investie mais sous un nouvel angle. Représentation du peuple ou de la communauté le chœur laisse à présent entendre les individualités et questionne l'identité de chacun dans le groupe. De par sa structure, son écriture et sa thématique, *Innocence* de Dea Loher interroge cette notion de choralité, notion soulignée par la mise en scène de Denis Marleau.

« Le principe choral interroge la troupe, l'assemblée théâtrale, la cité, la communauté et ses différentes manières de s'affirmer sur un plateau. Que le modèle choral soit manifeste ou constitue un fondement sous-jacent, c'est chaque fois la question de l'un et du multiple qui est privilégiée et met la scène en mouvement. Au-delà des enjeux esthétiques et des recherches formelles qu'il implique, il se charge d'interrogations politiques fondamentales. Loin de l'image figée d'un chœur massif et uniformisant, ces choralités se donnent pour horizon une unité qui n'effacerait pas les différences, mettant en jeu les deux faces d'une question essentielle : comment être ensemble tout en restant singuliers ? Comment faire un monde avec les solitudes ? »

<http://www.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/76-77>

« Quand [Denis Marleau] m'a proposé de travailler sur les costumes de sa mise en scène d'*Innocence*, j'ai tout naturellement accepté. Dès le début, nous avons évoqué plusieurs idées, mais il est vite devenu clair que nous souhaitions travailler sur des vêtements "sublimés". De vrais vêtements, en aucune sorte des déguisements, mais concentrés sur leur essence même. D'où le jeu avec la transparence qui ne laisse voir que la structure des pièces. »

Propos de Jean Paul Gaultier, créateur des costumes d'*Innocence*, recueillis par Laurent Muhleisen



Catherine Sauval, Gilles David, Pierre Hancisse, Sébastien Poudroux, Danièle Lebrun, Claude Mathieu, Nâzim Boudjenah, Bakary Sangaré, Georgia Scalliet, Louis Arene dans *Innocence* mis en scène par Denis Marleau, 2015 © Christophe Raynaud de Lage, coll. Comédie-Française



Pierre Hancisse, Danièle Lebrun, Sébastien Pouderoux, Claude Mathieu, Nâzim Boudjenah, Georgia Scalliet, Bakary Sangaré, Louis Arene dans *Innocence* mis en scène par Denis Marleau, 2015 © Christophe Raynaud de Lage, coll. Comédie-Française

QUESTIONS

- 1) Décrivez et analysez la disposition des comédiens sur le plateau ainsi que leurs postures ? Dans quelle mesure et par quels moyens réussissent-ils à « être ensemble tout en restant singuliers » ?
- 2) Sur la première photographie, à l'aide de flèches, indiquez les jeux de regards. Comment Denis Marleau fait-il « un monde avec les solitudes » ?
- 3) En vous appuyant sur les deux photographies, décrivez les costumes (couleur, coupe, époque...). En quoi sont-ils des « vêtements "sublimés" », « de vrais vêtements, en aucune sorte des déguisements, mais concentrés sur leur essence même » et que soulignent-ils chez les personnages ?
- 4) D'après vous, en quoi peut-on dire que le chœur « se charge d'interrogations politiques fondamentales » ?

2 ÉTUDIER LE TEXTE

Dès l'ouverture de la pièce, le statut de la parole chez Dea Loher apparaît dans toute sa complexité et sa richesse. Son écriture dramatique emprunte au conte, au récit ou même à la poésie pour créer une forme plurielle et inattendue qui semble se renouveler constamment. « C'est comme si un poème souterrain parcourait toute la pièce, en creux, et se dévoilait progressivement, par petites touches, au fil de la représentation. Un art de la composition, à l'instar d'un peintre ou d'un sculpteur dont chaque œuvre contiendrait les mêmes motifs, mais déployés de façons différentes. Ces motifs poétiques imbriqués dans la trame même de chaque personnage résonnent tels des harmoniques. Le poème se fait entendre » commente Stéphanie Jasmin, collaboratrice artistique et conceptrice vidéo.

Devant l'horizon de la mer I

Elisio – Devant l'horizon de la mer deux amis se promènent. Deux amis, Fadoul et Elisio. *Un temps*. Au bord de l'eau, ils vont et viennent, vont et viennent, et tentent de jeter un regard sur leur avenir.

Un temps.

Fadoul – Mais l'avenir les fixe de ses yeux méchants, les orbites cernées de khôl, des orbites vides, c'est pourquoi il n'y a rien à ajouter sur un plus tard, aucun après dont on puisse parler.

Elisio – Dit Fadoul et il se tut. Elisio en revanche est d'un naturel optimiste. Né au nord du pays. Là où le désert commence. Très tôt, il avait senti dans sa bouche les pis les plus doux de la brebis aux mamelles les plus généreuses. *Un temps*. Mais par amitié pour Fadoul, pour ne pas paraître désagréable aux yeux de ce grincheux qui s'apitoyait sur son sort, il se tut lui aussi.

Silence. Elisio donne un coup de coude à Fadoul.

Fadoul – Je vais te dire ce que je vois. Je vois le ciel, et cela pourrait être le ciel au-dessus du désert ; mais le ciel au-dessus du désert est clair et dégagé et immense et laisse à tes pensées de l'espace jusqu'aux étoiles. *Un temps*. Je vois une mer faite d'eau, et je n'y retrouve pas ma mer de sable, car la mer de sable se meut avec lenteur et perpétuellement, si bien que tu peux marcher du même pas qu'elle sans perdre ton chemin. *Un temps*. Ce ciel-ci est bas ; de lourds nuages font le guet au-dessus de ma tête, juste au-dessus de ma tête, comme s'ils voulaient l'arracher au prochain coup de vent ; la mer est agitée, d'imprévisibles vagues nées de ses profondeurs fondent sur moi ; puis elles sautillent en arrière, bras écartés, et m'attirent vers où, vers où... je ne sais pas.

Silence.

Les gens sont complètement fous par ici. Ils se mettent nus et vont se baigner, par ce froid.

Elisio – Où ça.

Fadoul – Là... Cette femme, là...

Une femme aux cheveux roux se déshabille lentement, à quelque distance des deux amis. Elle plie soigneusement ses habits, l'un après l'autre, et en fait un tas bien ordonné, comme si elle voulait les ranger dans une armoire. Ses gestes sont fluides et concentrés. Elle laisse le tas derrière elle et entre dans l'eau. Elle ne voit personne.

Cette mer n'est pas l'avenir que tu m'as promis.

Un temps.

Elisio – Parce que tu es aveugle. Ou bien parce que tu as perdu ton courage. Ce que l'on voit sur cette mer, c'est la liberté, Fadoul.

Fadoul – Aux chiottes la liberté, je veux du sable.

Silence.

Elisio – Il y a une chose qu'Elisio voulait éviter à tout prix, il voulait éviter à tout prix que son ami Fadoul soit malheureux.

Alors il se mit à inventer une nouvelle histoire à l'eau de rose au sujet de leur avenir commun, quand... Eh regarde un peu... Fadoul...

Fadoul – Quoi.

Elisio – Là... il y a quelque chose...

Fadoul – Quoi...

Elisio – Je ne sais pas... la proue d'un bateau, une rame... la brume... Cela bouge...

Fadoul – Où ça.

Elisio – Une bouée peut-être, dans le vent... un baril de pétrole... tu n'entends rien...

Fadoul – J'ai de la saleté dans les oreilles.

Elisio – Elle nage, là. Quelqu'un nage, là, et nous fait signe... Hé hoo...

Fadoul – Tais-toi donc. Qu'est-ce que tu as à crier...

Elisio – Quelqu'un nage là-bas. La femme, la femme aux cheveux roux.

Fadoul – Tu la connais.

Elisio – Non.

Fadoul – Alors pourquoi tu cries. Elle est peut-être de la police.

Elisio – Hé hoo... elle me fait signe. *Il commence à se déshabiller. J'arrive...*

Fadoul – Elle fait signe, ah bon ? A quoi reconnais-tu, Elisio, toi dont le regard perçant et infatigable est celui d'une taupe à pareille distance, que ce corps féminin te fait signe et ne fait pas partie de quelque instance policière ?

Elisio – Dépêche-toi, Fadoul, vite, vite...

Fadoul – Elle t'appelle, ah bon ? Et si mon oreille me disait que c'est moi qu'elle appelle, mon vieux, moi ?

Elisio (*presque nu*) – Elle appelle à l'aide, Fadoul, elle se noie, vite...

Fadoul – D'un seul regard Fadoul mesure le sérieux de la situation. Comme si souvent, comme toujours pour ainsi dire, son ami a raison. Une femme se noie, pendant que lui reste planté là et cause. Qu'y a-t-il de plus beau que de sauver un être de la noyade. Des milliers et des milliers de fois, dans son enfance et plus tard dans sa jeunesse, passées toutes les deux dans le désert, il avait essayé de se représenter cela : sauver un être de la noyade. Certes, il fallait une bonne dose d'imagination, mais d'un autre côté, ce n'était pas non plus si compliqué que cela ; dans sa tête, Fadoul peignait en bleu l'étendue infinie de sable qui l'entourait, faisait tomber de la pluie et dans ses rêves, les branches des palmiers devenaient des algues sous-marines vertes, mais tandis qu'il s'abandonnait encore à ses pensées, une femme, dans cette réalité inhospitalière où il s'apprêtait à tremper son gros orteil, se trouvait visiblement en danger de mort, et il se rappela qu'il ne savait pas nager.



« C'est comme si un poème souterrain parcourait toute la pièce, en creux, et se dévoilait progressivement, par petites touches, au fil de la représentation. Un art de la composition, à l'instar d'un peintre ou d'un sculpteur dont chaque œuvre contiendrait les mêmes motifs, mais déployés de façons différentes. Ces motifs poétiques imbriqués dans la trame même de chaque personnage résonnent tels des harmoniques. Le poème se fait entendre. La catharsis se trouve peut-être à cet endroit-là. Dans la révélation et l'intensification du motif poétique. Et cela finit par donner la tonalité, la teneur et le contenu même de la pièce. Il y a, par ailleurs, quelque chose de très intéressant ; parfois le personnage se « voit » lui-même ; il se parle ou parle de lui à la troisième personne du singulier comme si, soudain, il était le propre metteur en scène de sa vie, aussi impuissant puisse-t-il être par rapport à son destin. Cela devient une matière très plastique, souple qui nous permet donc de distribuer librement cette didascalie du personnage à un autre personnage que celui qui joue la scène, qui parle. Cette liberté dans l'écriture de Dea Loher augmente encore l'espace de création. »

Propos de Stéphanie Jasmin, collaboratrice artistique, recueillis par Laurent Muhleisen, février 2015

QUESTIONS

1) « Une scène d'exposition, déclare Agnès Pierron dans *Dictionnaire de la langue du théâtre*, a pour objet d'informer le spectateur de tout ce qu'il a besoin de connaître pour comprendre l'action et en suivre, confortablement, le déroulement ». Dans quelle mesure cette scène vous semble-t-elle répondre aux critères d'une scène d'exposition traditionnelle ? Qu'apprend-on sur le passé des personnages ?

2) Analysez les procédés littéraires qui soulignent la tension entre la rapidité de la noyade et la lenteur des personnages. Quel effet comique cela produit-il ?

3) En vous appuyant sur le temps des verbes, le jeu des noms propres et des pronoms personnels et la ponctuation, vous montrerez comment Fadoul et Elisio prennent en charge discours et récit. Vous pouvez vous appuyer particulièrement sur la dernière réplique de Fadoul. Quels éléments sont-ils relatés au moyen du récit plutôt que du discours ? Pourquoi ces éléments-là en particulier ?

4) En quoi ces changements d'énonciation permettent-ils aux personnages de Dea Loher d'être le « propre metteur en scène de sa vie » selon les termes de Stéphanie Jasmin ?

Écriture d'invention :

Dea Loher collecte dans les journaux des faits divers. Ainsi Fadoul et Elisio sont inspirés de deux clandestins du nord de la France qui ont sauté dans un étang pour sauver une femme de la noyade. En récompense, ils ont été décorés par la France et ont reçu un titre de séjour. La dramaturge a un peu compliqué les faits avec ses deux héros !

À votre tour, reprenez dans la presse un fait divers qui vous inspirera une scène d'exposition.

3 PROLONGER

Comment trouver sa place dans un monde en perpétuel changement, dans un groupe, dans une société, dans une famille, dans une troupe, comment faire entendre sa voix. Pour reprendre la devise de la Comédie-Française, *simul et singulis* (être ensemble tout en restant soi-même), voici quelques textes qui offrent un éclairage sur cette problématique ainsi que quelques propositions d'activités à mettre en place avec les élèves pour expérimenter l'idée du chœur sur un plateau.

« Les "individus" - et cela vaut pour tous les personnages de mes pièces – tentent précisément, s'ils ne peuvent s'opposer à l'Histoire, de trouver malgré tout leur propre place dans l'existence et le monde, de ne pas se contenter de ce qui leur est attribué, de ne pas être interchangeables, mais uniques et reconnaissables. Se rendre absolument identifiable, en quelque sorte. »

Dea Loher, entretien avec Barbara Engelhardt, *Journal du Goethe Institut de Lyon*, 2007 (traduction d'Emmanuel Béhague)

Extrait 1

Scène 6

Deux hommes, dont un en smoking, apparaissent à présent, ainsi que le sauveteur intrépide. Ils portent Élisabeth, sauvée des eaux du canal, et la déposent sur un banc. Le sauveteur intrépide s'appelle Joachim, il est trempé et grelotte. L'un des agents lui passe une couverture qu'il se met sur les épaules. Tous, hormis le préparateur, s'affairent autour d'Élisabeth. L'agent Alphonse Klostermeyer s'approche lui aussi, la reconnaît, la dévisage.

Le comptable – Il y a encore une étincelle de vie...

Le troisième agent – La respiration artificielle, vite !

Le préparateur adjoint – Je m'y connais. Puis-je vous aider ? J'ai fait médecine, deux semestres, après je n'avais plus les moyens...

Le collègue – Allez-y, allez-y !

Le préparateur – Et un peu de gnôle !

Joachim – Pour moi aussi, s'il vous plaît.

Le préparateur (à Joachim) – Quel courage, tout de même. Plonger comme ça, en novembre, par cette nuit d'encre... Vraiment intrépide ! Intrépide !

Joachim – J'ai seulement accompli mon devoir envers l'humanité.

Il boit de la gnôle, au goulot.

Le préparateur – Vous êtes trop modeste, trop modeste. *Il lui prend la bouteille de gnôle ; s'adressant à l'agent. N'ai-je pas raison, mon général ?*

L'agent – Je ne suis pas général.

Le préparateur – Eh bien, à la santé de cet intrépide sauveteur ! À la vôtre ! *Il boit.*

Joachim (à l'agent) – Je passais, j'ai entendu quelque chose tomber dans l'eau, j'ai vu un reflet argenté... C'était son visage. J'ai plongé immédiatement et j'ai réussi à la rattraper. C'est bien le moins. N'importe qui en aurait fait autant. Vous aussi.

L'agent – Naturellement.

Le préparateur – Ça sera en grand dans les journaux. Avec photo ! Vive l'intrépide sauveteur ! Hourrah ! *Il boit à nouveau.*

Le troisième agent (près d'Élisabeth) – Et cette gnôle alors ?

Le préparateur – Voilà !

Joachim (à l'agent) – Je peux téléphoner ?

L'agent – Je vous en prie. Là-bas.

Le collègue (rejoignant l'agent) – Elle n'a rien sur elle. Sauf une carte de V.R.P. invalidée.

Le préparateur – Une carte de V.R.P. !

Le collègue – Oui.

Le préparateur se tourne vers Élisabeth.

Scène 7

Tandis que tous – hormis l'agent, et les deux hommes qui ont déjà quitté le commissariat ; hormis le préparateur aussi – s'affairent autour d'Élisabeth (respiration artificielle, etc.), Joachim parle avec sa maman au téléphone.

Joachim - Allô, maman ! C'est toi, maman ? Non, non, ne sois pas effrayée si je te réveille à une heure pareille, je viens de sauver une femme qui s'est jetée dans le canal. ... Intrépide, hein ? C'est bien le moins ! Ce sera dans les journaux, avec ma photo, une publicité inestimable pour la maison, et gratuite, dans toute la presse ! ... Allô ? J'aurai ma moto maintenant, d'accord ? ... Quoi ? Tu avais promis ! ... On verra ? Bien, bonne nuit ! *Il raccroche, furieux. Pour lui-même. Vieille carne !*

Foi Amour Espérance, Ödön von Horváth, 1932 ; réédition de l'Arche, 1996 (traduction d'Henri Christophe)



Extrait 2

Vladimir – Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?

Estragon – On attend.

Vladimir – Oui, mais en attendant ?

Estragon – Si on se pendait ?

Vladimir – Ce serait un moyen de bander.

Estragon (*aguiché*) – On bande ?

Vladimir – Avec tout ce qui s'ensuit.

Estragon – Pendons-nous tout de suite.

Vladimir – À une branche ? (*Ils s'approchent de l'arbre et le regardent*) Je n'aurais pas confiance.

Estragon – On peut toujours essayer.

Vladimir – Essaie.

Estragon – Après toi.

Vladimir – Mais non, toi d'abord.

Estragon – Pourquoi ?

Vladimir – Tu pèses moins lourd que moi.

Estragon – Justement.

Vladimir – Je ne comprends pas.

Estragon – Mais réfléchis un peu voyons.

Vladimir réfléchit.

Vladimir (*finalement*) – Je ne comprends pas.

Estragon – Je vais t'expliquer. (*Il réfléchit.*) La branche... La branche... (*Avec colère.*) Mais essaie donc de comprendre !

Vladimir – Je ne compte plus que sur toi.

Estragon (*avec effort*) – Gogo léger – branche pas casser – Gogo mort. Didi lourd – branche casser – Didi seul. (*Un temps.*) Tandis que... (*Il cherche l'expression juste.*)

Vladimir – Je n'avais pas pensé à ça.

Estragon (*ayant trouvé*) – Qui peut le plus peut le moins.

Vladimir – Mais est-ce que je pèse plus lourd que toi ?

Estragon – C'est toi qui le dis. Moi je n'en sais rien. Il y a une chance sur deux. Ou presque.

Vladimir – Alors quoi faire ?

Estragon – Ne faisons rien. C'est plus prudent .

Vladimir – Attendons voir ce qu'il va nous dire.

Estragon – Qui ?

Vladimir – Godot.

Estragon – Voilà.

Vladimir – Attendons d'être fixés d'abord.

Estragon – D'un autre côté, on ferait peut-être mieux de battre le fer avant qu'il soit glacé.

Vladimir – Je suis curieux de savoir ce qu'il va nous dire. Ça ne nous engage à rien.

Estragon – Qu'est-ce qu'on lui a demandé au juste ?

Vladimir – Tu n'étais pas là ?

Estragon – Je n'ai pas fait attention.

Vladimir – Eh bien... Rien de bien précis.

En attendant Godot, Samuel Beckett, 1948

Extrait 3

J'ai appris mon métier d'homme. J'ai appris. J'y suis arrivé. Me déplacer sur deux jambes, comme un homme. Me servir de deux mains, comme un homme. Demeurer, comme un homme. M'arrêter, comme un homme. Rester étendu, comme un homme. Me coucher à plat ventre, comme un homme.

Feindre la mort, comme un homme. Retenir ma respiration, comme un homme. Me tuer, comme un homme. Cracher, comme un homme. Exécuter des ordres, comme un homme. Poser des questions, comme un homme. Répondre aux questions, comme un homme. Singer, comme un homme. Suivre le troupeau, comme un homme. Jouer, comme un homme. Faire n'importe quoi, comme un homme.

Renoncer, comme un homme. Détruire, comme un homme. Détruire des objets. Comparer des objets à d'autres. Imaginer des objets. Estimer des objets. J'ai pu me rappeler les objets.

J'ai vécu dans le temps. J'ai pensé au commencement et à la fin. J'ai pensé à moi. J'ai pensé à d'autres. Je me suis dégagé de la nature. Je suis devenu contre-nature. Je suis devenu ma vérité. J'ai appris à ne plus confondre « moi » et « toi ». J'ai pu montrer ma vérité. J'ai pu dissimuler ma vérité.

J'ai pu vouloir une chose. J'ai pu ne pas vouloir une chose.

Je me suis fait moi-même. Je me suis fait tel que je suis. Je me suis modifié. Je suis devenu un autre. Je suis devenu responsable de ma vérité. Je suis devenu responsable de la vérité des autres. Je suis devenu une vérité parmi d'autres. J'ai fait le monde à ma mesure. Je suis devenu raisonnable.

Introspection, Peter Handke, l'Arche, 1966 (traduction de Jean Sigrid)



Extrait 4

Sa vie avait changé, il s'en rendait bien compte. Du fond de son ivresse, il se demanda s'il existait d'autres hommes qui, en se penchant sur un incident isolé de leur vie, étaient capables d'y déceler les prémices d'une catastrophe qui bouleverserait par la suite le cours de leur destinée. « Tais-toi, je t'en prie, tais-toi ! » Raymond Carver (traduction de François Lasquin)

À la maison, elle s'assit sur le canapé, les mains dans les poches de son manteau. Howard ferma la porte de la chambre de l'enfant. Il mit la cafetière en route, puis trouva un carton vide. Il voulait ramasser les jouets éparpillés dans le séjour. Mais à la place, il s'assit à côté d'elle sur le canapé, repoussa le carton, et se pencha, les bras entre les genoux. Il se mit à pleurer. Elle attira sa tête sur ses genoux, et lui tapota les épaules. Par-dessus les sanglots d'Howard, elle entendait la cafetière siffler dans la cuisine.

– Là, là, dit-elle tendrement. Howard, il est parti. Il est parti, et il faudra nous habituer. À être seuls.

Au bout d'un moment, Howard se leva et se mit à tourner en rond dans la pièce, son carton à la main, sans rien mettre dedans, mais rassemblant quelques objets à un bout du canapé. Elle resta assise, les mains dans les poches de son manteau.

Extrait 5

Édouard (*au public*) – Ainsi, à moins que j'aie oublié une règle, à moins qu'une loi ne m'ait échappé, qu'une page soit restée collée sans que je m'en aperçoive, si tout cela est vrai, si je sautais en l'air, que la Terre continue sa course dans l'espace, si je saute en l'air et ne m'y maintiens ne serait-ce que deux secondes, je devrais me retrouver, en tombant, à mille quatre cents kilomètres d'ici dans l'espace, la Terre s'éloignera de moi à une vitesse folle, elle m'aura échappée, et j'aurai échappé à la Terre. Il n'y a pas de raison que cela ne marche pas, les calculs sont justes, les savants ont raison. La seule chose qui me trouble, c'est que personne, à ma connaissance, n'ait eu l'idée de faire l'expérience avant moi. Mais sans doute les autres sont-ils trop attachés à la Terre ; sans doute personne n'a envie de se retrouver Dieu sait où dans l'espace ; sans doute les habitants de cette planète s'attachent-ils à leur planète avec leurs mains, les ongles de leurs pieds, leurs dents, pour ne pas la lâcher et qu'elle ne les lâche pas. Ils croient que leur alliance avec leur planète est irrémédiable, comme les sangsues croient sans

Howard posa son carton et apporta le café au séjour. Plus tard, Ann appela quelques parents. Après chaque appel, quand son correspondant décrochait, Ann bredouillait quelques mots et pleurait une bonne minute. Puis elle expliquait raisonnablement, d'une voix posée, ce qui était arrivé et donnait les renseignements pour les obsèques. [...]

Ann raccrocha après avoir parlé à sa sœur. Elle cherchait un autre numéro quand le téléphone sonna. Elle décrocha aussitôt.
– Allô ?

Elle entendit un bruit de fond, comme un bourdonnement.

– Allô ! Dit-elle. Pour l'amour du ciel, qui est-ce ? Qu'est-ce que vous voulez ?

– Votre Scotty, il est prêt, dit la voix d'homme. Vous l'avez oublié ?

– Espèce de salopard ! Hurla-t-elle dans le combiné. Comment pouvez-vous faire une chose pareille, espère de salaud ?

– Scotty, dit l'homme. Vous avez oublié Scotty ?

Et il raccrocha.

Howard entendit son cri et rentra précipitamment ; il la trouva la tête dans les bras, sur la table, et en sanglots. Il prit le combiné et n'entendit que la tonalité.

« C'est pas grand-chose, mais ça fait du bien », *Les Vitamines du bonheur*, Raymon Carver, 1983, (traduction Simone Hilling)

doute que c'est la peau qui les retient, alors que, si elles lâchaient leurs griffes, tout cela se séparerait et voltigerait dans l'espace chacun de son côté. Moi, j'aimerais que la Terre aille encore plus vite, je la trouve un peu molle, un peu lente, sans énergie. Mais enfin c'est déjà un début ; quand je me retrouverai à quelques millions de kilomètres d'ici, en l'air, cela ira déjà mieux. En douce, je largue les amarres. J'espère ne pas donner le mauvais exemple. Ce serait désastreux que la planète se vide et plus désastreux encore que l'espace se peuple. En tout les cas, j'essaie ; je n'ai rien, rien à perdre. Deux secondes en l'air et tout ira bien. Je crois que cela va marcher. Je crois les savants, j'ai foi en eux. J'espère que je n'ai pas oublié une loi. Je vais le savoir.

Il prend son élan, saute, et disparaît dans l'espace.

Acte V, scène 17, *Le Retour au désert*, Bernard-Marie Koltès, Les éditions de minuit, 1988



Propositions d'exercices pour un atelier de théâtre choral

1) Équilibre du plateau (tout le groupe)

Répartir les élèves autour d'un plateau (circulaire ou rectangulaire) que l'on imagine soutenu en son centre par un axe sur lequel il tient en équilibre.

Un premier élève se déplace ce qui entraîne un autre élève à se déplacer pour conserver l'équilibre du plateau et ainsi de suite.

Toutes les variantes sont possibles : désigner la première personne qui bouge, ne pas la désigner ; se déplacer un par un, deux par deux ; laisser bouger qui veut...

2) Marche sur le plateau (tout le groupe)

Se déplacer dans l'ensemble de l'espace en gardant la sensation d'équilibre dans la répartition spatiale, sans laisser d'espace vide.

Cette marche sert de base pour toutes les propositions suivantes. Faire un retour à la marche simple entre chacune des propositions facilite la compréhension des consignes.

Quelques propositions :

Marcher sur le plateau en ne laissant aucun espace vide. Sans tourner en rond. Sans se toucher les uns les autres. Dire « stop » et demander l'arrêt instantané des élèves pour constater l'occupation de l'espace. Renouveler plusieurs fois l'opération et constater l'évolution.

Trouver un rythme de marche, en changer, revenir au premier en étant à l'écoute des autres, c'est-à-dire que le rythme doit être le même pour tous les élèves.

Trouver sa direction, imaginer son histoire : se donner une intention de direction. On sait où on va et on y va directement. Arrêts et regards vers l'élève le plus proche de soi, puis le deuxième, le troisième...

Idem mais en ajoutant du texte par exemple : « Bonjour ».

Idem mais donner une intention au regard.

Choisir un partenaire et marcher en gardant toujours le lien avec lui. En étant proche, éloigné, l'un derrière l'autre, l'un à côté de l'autre... Cet exercice doit se faire sans dire quel est le partenaire qu'on a choisi. Après quelques temps, deviner qui a été choisi par qui.

3) Marche chorale (en groupe de 5 à 8)

Les élèves sont assez proches les uns des autres, mais ne se touchent pas. Les déplacements se font très doucement, celui qui est devant impulse le mouvement. Quand la direction change, le « meneur » change. Le groupe constitue un seul corps.

Cet exercice peut aussi se faire à l'arrêt. Les gestes doivent être amples, précis, nets, lents et continus.

4 ANALYSER LA MISE EN SCÈNE

Le xx^e siècle est celui de l'allègement, voire parfois de la disparition du décor. Dès 1913, Jacques Copeau prônait un « tréteau nu » et réinventait le décor fixe uniquement agrémenté de voiles et de rideaux. En 1977, Peter Brook quant à lui va plus loin et défend l'idée d'un « espace vide » où l'acte théâtral est uniquement amorcé par le comédien. Depuis, l'espace de représentation semble avoir été réinvesti d'une autre façon, par des dispositifs visuels et sonores abstraits ouvrant une nouvelle place pour le comédien et pour le spectateur.

« Mais je crois que la question n'est pas tant de "voyager" que d'"être étrangère". Je ressens le fait d'être étrangère comme un grand soulagement. Commencer par ne rien comprendre. Super. Et pouvoir explorer, ensuite, l'inconnu, c'est comme être alimenté en oxygène. »

Dea Loher, *Theater der Zeit*, entretien avec Björn Bicker, novembre 2007 (traduction de Laurent Muhleisen)

« Depuis les années 50, nous assistons non pas à un retour du décor, mais à l'installation d'un "dispositif". Il séduit par ses ressources plastiques et ses pouvoirs poétiques que seuls les corps sont à même de mettre en lumière. Sans eux il reste muet. Cette fois-ci l'espace se constitue en partenaire d'un échange paritaire. Il réagit à la présence humaine qui l'active et accroît ses ressources latentes : à chacun, l'autre est nécessaire. »

Georges Banu, *Dialogue avec l'espace*, Programme Opéra National de Paris, 2013

« Pour le décor on a imaginé une sorte "d'atelier scénique" avec des toiles superposées, selon un schéma à la fois construit et un peu flottant, comme si la cage de scène était faite de pages blanches, de morceaux assemblés de manière sobre, pouvant ainsi recevoir les projections vidéo des personnages, celles qui relèvent de l'imaginaire ou du rêve ou celles qui, plus prosaïquement, sont liées aux lieux, aux objets et aux titres de chaque tableau. »

Stéphanie Jasmin, collaboratrice artistique et conceptrice vidéo sur *Innocence*.



Léonie Simaga, Sylvia Bergé, Christian Gonon, Pierre-Louis Calixte, Gilles David dans *L'Ordinaire* de et mis en scène par Michel Vinaver, 2009 © Brigitte Enguérand, coll. Comédie-Française



Véronique Vella, Daniel Znyk, Christine Fersen, Gérard Giroudon, Alexandre Pavloff dans *L'Espace furieux* de et mis en scène par Valère Novarina, 2006 © Thierry Gründler, coll. Comédie-Française



Gilles David, Pauline Méréuze, Georgia Scalliet, Claude Mathieu, Catherine Sauval, Nâzim Boudjenah, Cécile Brune, Sébastien Poudéroux, Bakary Sangaré dans *Innocence* mis en scène par Denis Marleau, 2015 © Christophe Raynaud de Lage, coll. Comédie-Française

QUESTIONS

- 1) Décrivez pour chaque photographie le « dispositif » scénographique utilisé (lumières, couleurs, formes, espace...) et l'effet produit sur le spectateur.
- 2) Quels sont les éléments de ces dispositifs qui sont identifiables et quels sont ceux qui le sont moins ? Quel est leur lien avec l'histoire de ces pièces (vous pourrez faire une recherche sur les synopsis des pièces de Michel Vinaver et Valère Novarina) ?
- 3) Qu'apporte le corps du comédien à l'espace scénique selon Georges Banu ? Dans quelle mesure cela peut-il s'appliquer aux mises en scènes étudiées ?
- 4) En quoi le dispositif scénographique d'*Innocence* peut-il être qualifié « d'atelier scénique », comme le suggère Stéphanie Jasmin ?



5 LA MODE À LA COMÉDIE-FRANÇAISE

La création des costumes d'*Innocence* par le couturier Jean Paul Gaultier est l'occasion de parcourir les différentes collaborations de la Comédie-Française avec des stylistes.

Costumes de ville et costumes de scène

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les comédiens fournissent leur propre garde-robe pour jouer, c'est une opportunité pour la mode d'être présente au théâtre. Ainsi, avant la révolution du costume initiée par Voltaire dans sa création de *L'Orphelin de la Chine* en 1757 avec l'aide du comédien Lekain, on s'habille sur scène comme à la cour et le costume au sens propre n'existe pas. Aucune époque ni influence culturelle n'est suggérée par le vêtement. Le passage au costume de scène suscite un grand changement, et met à la mode de la ville des grands costumes de théâtre. Par exemple, suite aux créations de Beaumarchais, on parlera juste de "à la Suzanne", de "casaques à la Figaro" et de "poufs à la comtesse". Le plus grand succès revient toutefois à M^{lle} Mars et à sa robe jaune, couleur du soleil, pour son rôle de Dona Sol dans *Hernani* en 1830.

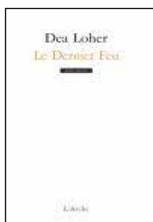
Les Comédiens-Français, égéries des maisons de couture

Ce succès, associé à la création des premières grandes maisons de couture de l'avenue de l'Opéra et de la rue de la Paix, conduit ces dernières à élever les Comédiennes-Françaises au rang d'égérie. En particulier pour les vaudevilles, les comédiennes portent des robes achetées chez de grands couturiers, diffusant la « réclame » pour ces maisons dans les programmes qui font alors leur apparition. Les liens entre la Comédie-Française et la mode sont alors si forts que Charles Bianchini, costumier du théâtre, fonde sa propre maison de couture.

Les couturiers invités à la Comédie-Française

Vient alors le temps, à la fin du XX^e siècle, des couturiers invités en tant que costumiers à la Comédie-Française. Ainsi, Sonia Delaunay s'inspire de ses robes des années 1924-1925 pour la création de *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello, mis en scène par Antoine Bourseiller en 1979. Suivent d'autres grands invités de la Haute Couture tels que Thierry Mugler en 1985 pour *Macbeth* de Shakespeare mise en scène par Jean-Pierre Vincent, et Christian Lacroix pour de nombreuses collaborations. Sa première, à l'occasion de la mise en scène de *Phèdre* par Anne Delbée en 1995, est très remarquée, et donnera lieu à trois autres créations avec Denis Podalydès à la Comédie-Française : *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand en 2006, *Fantasio* d'Alfred de Musset en 2008 et *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo en 2014, ainsi qu'une collaboration avec Éric Ruf pour *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen en 2012.

BIBLIOGRAPHIE



Édition de référence

Dea Loher, *Innocence*, 2003 ; trad. de l'allemand par Laurent Muhleisen, L'Arche, 2005

Du même auteur

Barbe-Bleue, espoir des femmes et *Manhattan Medea*, 1997-1999 ; trad. de l'allemand par Laurent Muhleisen, L'Arche, 2001

Les Relations de Claire, 2000 ; trad. de l'allemand par Laurent Muhleisen, L'Arche, 2003

Le Dernier Feu, 2008 ; trad. de l'allemand par Laurent Muhleisen, L'Arche, 2011

Littérature

Raymond Carver, *Neuf histoires et un poème*, Éditions de l'Olivier, coll. « Petite bibliothèque de l'Olivier », 1996

Essai

Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, traduction de Philippe-Henri Ledru, L'Arche, 1999

Revues

« Écrire le théâtre aujourd'hui », *Alternatives théâtrales*, numéro 61, juillet 1999

« Utopies contemporaines », *Alternatives théâtrales*, numéro 117-118, juillet 2013

« Archéologie du théâtre allemand contemporain », *Théâtre/Public*, numéro 206, décembre 2012

CONTACTS

MARINE JUBIN

responsable du service éducatif de la Comédie-Française

01 44 58 13 13

marine.jubin@comedie-francaise.org

MARIE-VICTOIRE DUCHEMIN

professeure référente de l'académie de Paris

01 44 58 15 65

marie-victoire.duchemin@comedie-francaise.org

ANAÏS JOLLY

professeure référente de l'académie de Créteil

01 44 58 15 65

anais.jolly@comedie-francaise.org