

L'ÉTANG

Pièce [dé]montée
N° 337 – novembre 2020

DOSSIER
PÉDAGOGIQUE

« THÉÂTRE »
ET « ARTS DE LA
MARIONNETTE »



CANOPÉ
ÉDITIONS
AGIR

Directrice de publication

Marie-Caroline Missir

**Directeur de l'édition
transmédia par intérim**

Benjamin Bérut

Directeur artistique

Samuel Baluret

Responsable artistique

Isabelle Guicheteau

Comité de pilotage

Bertrand Cocq, directeur territorial,
Canopé Île-de-France

Bruno Dairou, directeur territorial,
Canopé Hauts-de-France

Ludovic Fort, IA-IPR lettres,
académie de Versailles

Anne Gérard, déléguée aux Arts
et à la Culture, Réseau Canopé

Jean-Claude Lallias, conseiller théâtre,
Réseau Canopé

Patrick Laudet, IGEN lettres-théâtre

Marie-Lucile Milhaud,

IA-IPR lettres-théâtre honoraire

et des représentants des directions
territoriales de Réseau Canopé

Auteure du dossier

Gwenaëlle Hebert

Coordination éditoriale

Jeanne Claverie

Secrétariat de rédaction

Jacques Speyser

Directeur de « Pièce [dé]montée »

Jean-Claude Lallias

Mise en pages

Loïc Frélaux

Conception graphique

Gaëlle Huber

Isabelle Guicheteau

Photographies de couverture

© Estelle Hanania

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-86631-306-7

© Réseau Canopé, 2020

**[établissement public
à caractère administratif]**

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

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

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

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

Remerciements

L'auteure tient à adresser de chaleureux remerciements à l'équipe de Gisèle Vienne pour sa disponibilité, celle du TNB pour son accueil bienveillant, à Mélanie Bauré, attachée aux relations avec le public du Maillon, Jeanne Claverie, médiatrice à l'Atelier Canopé 67, ainsi que Marie-Lucile Milhaud et Jean-Claude Lallias, conseillers de « Pièces [dé]montées » pour leur aide précieuse, régulière et si efficace dans la construction et les relectures de ce dossier.

Pour mieux visualiser les images du dossier, vous avez la possibilité de les agrandir (puis de les réduire) en cliquant dessus.

Certains navigateurs (Firefox notamment) ne prenant pas en charge cette fonctionnalité, il est préférable de télécharger le fichier et de l'ouvrir avec votre lecteur de PDF habituel.

Pièce [dé]montée

N° 337 - Novembre 2020

D'après l'œuvre originale *Der Teich* de Robert Walser

Pour Kerstin

Conception, mise en scène, scénographie, dramaturgie :
Gisèle Vienne

Interprétation : Adèle Haenel et Ruth Vega Fernandez

Direction musicale : Stephen F. O'Malley

Musique originale : Stephen F. O'Malley & François J. Bonnet

Orchestration : Owen Morgan Roberts

Lumière : Yves Godin

Regard extérieur : Dennis Cooper & Anja Röttgerkamp

Traduction française : Lucie Taïeb, à partir de la traduction
allemande de Händl Klaus et Raphael Urweider (Walser, Robert,
Der Teich, Suhrkamp / Insel Verlag, Berlin, Allemagne, 2014)

Production DACM / Compagnie Gisèle Vienne

Coproductions Nanterre-Amandiers CDN / Théâtre national
de Bretagne / Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène
européenne / Holland Festival / Fonds Transfabrik – Fonds
franco-allemand pour le spectacle vivant / Ruhrtriennale /
Münchener Kammerspiele / Comédie de Genève / Le Manège
– Scène nationale de Reims / Centre culturel André Malraux
(Vandœuvre-lès-Nancy) / MC2 : Grenoble / Tandem Scène
nationale / Kaserne Basel / La Filature – Scène nationale
de Mulhouse / Festival d'Automne à Paris / Théâtre Garonne
/ CCN2 – Centre chorégraphique national de Grenoble /
International Summer Festival Kampnagel Hamburg / BIT
Teatergarasjen, Bergen

DACM / Compagnie Gisèle Vienne est conventionnée par le
ministère de la Culture – DRAC Grand Est, la Région Grand Est
et la Ville de Strasbourg.

La compagnie reçoit le soutien régulier de l'Institut Français
pour ses tournées à l'étranger.

Gisèle Vienne est artiste associée à Nanterre-Amandiers CDN
et au Théâtre national de Bretagne.

Première au festival TNB, du 10 au 14 et du 17 au 21 novembre
2020, au Théâtre national de Bretagne, Rennes.

Plus d'informations sur la tournée :
www.g-v.fr/fr/shows/letang

Retrouvez sur reseau-canope.fr
l'ensemble des dossiers « Pièce [dé]montée »

Sommaire

5 Édito

AVANT DE VOIR LE SPECTACLE, LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT!

- 6 Gisèle Vienne : une figure artistique singulière
- 11 *L'Étang* : une pièce étonnante de Robert Walser
- 14 Une « écriture des strates »
- 17 Une écriture du mouvement
- 18 Un projet musical et sonore

APRÈS LA REPRÉSENTATION, PISTES DE TRAVAIL

- 19 Impressions : menons l'enquête
- 20 Première investigation : un spectacle de marionnettes ?
- 21 Nouvelle investigation : conventions/destruction des conventions
- 23 L'enquête explore de nouvelles voies : le trouble au cœur du spectacle
- 25 L'écriture des strates : une esthétique de la superposition

ANNEXE

- 27 Why theatre?

Édito

Auteure

Gwenaëlle
Hebert,
professeure
de lettres
Chargée de
mission pour
le théâtre à la
DAAC - Académie
de Strasbourg

Assister à un spectacle de Gisèle Vienne est une expérience à la fois déroutante et stimulante pour le spectateur. Déroutante parce que l'écriture artistique ne ressemble à aucune autre. Gisèle Vienne s'attache à explorer des formes inédites, brisant les repères conventionnels, les malmenant, tout en développant un langage scénique nouveau. Elle interroge la représentation, mais aussi les représentations du monde. Stimulante, parce qu'elle installe le spectateur dans un état d'inconfort réjouissant, qui l'incite à s'absorber dans le spectacle non pas selon une posture rationnelle, mais comme une expérience sensible qui bouleverse perceptions et émotions.

L'Étang de Robert Walser est une œuvre étrange, traversée par la souffrance d'un enfant en quête d'amour maternel. Le grand auteur allemand interroge lui aussi les conventions : les conventions familiales et sociales, le rapport à l'autorité, les relations de dominant à dominé. Gisèle Vienne s'est emparée de cette matière textuelle intime pour en explorer les résonances souterraines. Quelles frontières entre le réel vécu et le réel fantasmé ? Comment reconstruire à partir de là une œuvre singulière sur le plateau ?

Pour vivre cette expérience spectaculaire extrême, ce dossier propose des pistes de réflexion et un certain nombre d'activités à conduire en classe, dans la perspective de nourrir la réflexion et de se rendre disponible aux émotions que ne manquera pas de susciter cette expérience artistique.

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

Gisèle Vienne : une figure artistique singulière

Gisèle Vienne occupe une place singulière dans le paysage de la création contemporaine. Son parcours la conduit, après une formation à la philosophie, vers une activité de plasticienne qui s'enrichira d'un cursus à l'École nationale supérieure des arts de la marionnette de Charleville-Mézières.

Consulter avec les élèves le [site de l'Esnam](#) pour découvrir cette école unique en France.

Feuilleter la présentation de la 4^e promotion de l'Esnam ; chercher le parcours de certains des étudiants de cette promotion : par exemple Renaud Herbin, Étienne Bideau-Rey ou Jonathan Capdevielle. Le premier est actuellement directeur du TJP, centre dramatique national Strasbourg Grand-Est, il a programmé plusieurs spectacles de Gisèle Vienne ; les deux autres sont des collaborateurs artistiques réguliers des spectacles de Gisèle Vienne. Trouver la page consacrée à Gisèle Vienne.

Gisèle Vienne se définit aujourd'hui aussi bien chorégraphe, plasticienne, marionnettiste que metteuse en scène. C'est une artiste hybride, qui développe un langage inédit, au croisement de ces différents domaines.

Portrait de Gisèle Vienne
© Patric Chiha

UNIVERS ARTISTIQUE

Parcourir le [site de la compagnie de Gisèle Vienne](#) est une étape incontournable pour s'initier à l'esthétique formelle si particulière de l'artiste.

Cliquer sur le nom des différents spectacles et circuler d'une image à l'autre pour plusieurs d'entre eux. Quelles impressions s'en dégagent ? Observer notamment que les images font apparaître de nombreux interprètes de chair et d'os, et non exclusivement des marionnettes.

Il est d'ailleurs compliqué de distinguer les interprètes des poupées à l'apparence très réaliste. Parfois les images sont nimbées dans une atmosphère vaporeuse. Les titres des spectacles interrogent : ils sont souvent énigmatiques. Beaucoup d'entre eux sont en anglais.

Spectacle : *Kindertotenlieder* (création 2007)
© Mathilde Darel

MARIONNETTE ET REPRÉSENTATION

Activité en duo : l'un est manipulateur, l'autre est « marionnette ». L'élève marionnette se laisse faire par le manipulateur qui explore les potentialités de mouvement de son pantin. Celui-ci ne bouge que la partie du corps qui a été sollicitée par le manipulateur. C'est un bel exercice de confiance et d'écoute. Au lieu d'un contact physique, le manipulateur peut tirer un fil imaginaire à 10 cm de la partie du corps du pantin qu'il cherche à mettre en action.

Spectacle : *Une belle enfant blonde / A young, beautiful blonde girl* (création 2005)
© Mathilde Darel

Spectacle : *I Apologize* (création 2004)
© Mathilde Darel

Spectacle : *Last Spring : A prequel* (création 2011)
© Gisèle Vienne

Spectacle : *L'Étang* (création 2020)
© Estelle Hanania

Spectacle : *Kindertotenlieder* (création 2007)
© Gisèle Vienne

Spectacle : *Kindertotenlieder* (création 2007)
© Gisèle Vienne

LES POUPÉES DE GISÈLE VIENNE

Dans un certain nombre de spectacles de Gisèle Vienne, les poupées anthropomorphes et de taille réelle sont mêlées aux interprètes en chair et en os. Cela installe un trouble pour le spectateur qui interroge la perception et la représentation.

Découvrir quelques-unes des poupées de Gisèle Vienne sur le site de la compagnie, dans la rubrique « Expositions ». Quels points communs apparaissent entre ces différentes poupées ?

Pour l'essentiel, il s'agit d'enfants et d'adolescents. Leur facture est très réaliste ; elles sont vêtues comme des enfants réels.

L'une des influences revendiquées par l'artiste est Morton Bartlett, photographe américain qui s'adonnait dans son temps libre à la fabrication de poupées réalistes. Il les vêtait puis les prenait en photo. Souvent, une même poupée réapparaît sur plusieurs clichés dans des vêtements et une situation différente. L'œuvre de Bartlett n'a été découverte qu'après sa mort.

Faire noter les impressions des élèves lorsqu'ils observent les images des poupées de Bartlett et de Gisèle Vienne : la ressemblance avec des êtres réels est extraordinaire et troublante.

Par la fixité de l'image, elles ressemblent à des statues, mais le réalisme minutieux de leur apparence leur confère une sorte de vie intérieure.

Choisir une image de poupée de Bartlett ou de Gisèle Vienne et rédiger son portrait. À quoi pense la poupée ? Quel est son état d'esprit au moment de la prise de vue ? En proposer une lecture à voix haute à proximité de l'image projetée.

LE CORPS MARIONNETTIQUE

Gisèle Vienne explore aussi dans tous ses spectacles une autre facette du travail de représentation : la mise en scène des corps, des apparences, la qualité de l'incarnation et de la désincarnation, de l'animé et de l'inanimé, de la présence et de l'absence.

Visionner la bande annonce du spectacle Showroomdummies #3

Certaines interprètes (toutes ?) cumulent à la fois incarnation et désincarnation, créant un trouble de la perception pour celui qui regarde.

S'interroger sur les représentations du monde auxquelles ces images renvoient : en particulier les stéréotypes de la séduction et de la féminité.

On observe un système d'emboîtement : on assiste avec ce spectacle à la représentation d'un stéréotype qui est déjà une représentation sociale stéréotypée. Un interprète masculin circule entre ces corps nombreux, les scrutant, les manipulant, les malmenant. Quels rapports de pouvoir frappent le spectateur ? Quelles relations de dominant à dominé devine-t-on ? Pouvoir de séduction de la femme ? Virilité, autorité et force physique de l'homme ? Quelles fragilités pour l'un et les autres ?

Hôtesse(s) de l'air et steward(s) : approcher le travail d'incarnation/désincarnation.

Proposer à une fille et à un garçon de se costumer en hôtesse de l'air et steward. Après avoir visionné les gestes de la chorégraphie de présentation des consignes de sécurité dans les avions, demander aux élèves d'effectuer cette chorégraphie de façon incarnée puis de façon désincarnée. L'accomplir une troisième fois en portant un masque très décalé : masque d'animal, de carnaval, de héros de film ou de dessin animé, etc.

Échanger ensuite au sujet des impressions du public.

Une déclinaison de l'exercice consiste à installer plusieurs hôtesse de l'air et stewards sur le plateau. Ils accomplissent d'abord la « chorégraphie » en ligne face public. Après quoi ils se répartissent de façon aléatoire dans l'espace pour accomplir ces gestes de façon mécanique ou robotique. Ils peuvent réaliser la gestuelle de façon saccadée, en insérant par moments des secousses ou soubresauts dans le corps, qui seraient comme des dysfonctionnements de ce rituel social qui met en jeu une part de représentation sociale. Interroger ensuite les spectateurs au sujet de leurs impressions. Les élèves peuvent même expérimenter cette activité en ajoutant une bande son (bruits d'ambiance dans un aéroport, musique classique totalement décalée, musique expérimentale).

Le défilé de mode : dans le même esprit, effectuer une traversée du plateau en adoptant les postures et les démarches de mannequins dans les défilés de haute couture. Une musique rythmée accompagne l'exercice. Reprendre le travail, et cette fois adopter un rythme très ralenti, éventuellement saccadé.

Spectacle : *Showroomdummies* (création 2001)
© F. Nauczyciel

Spectacle : *Showroomdummies* (création 2001)
© Alain Monot

L'Étang : une pièce étonnante de Robert Walser

Rêver à partir d'images : identifier un horizon d'attente. Découvrir le visuel du spectacle sur [le site de la compagnie](#).

Il est composé de trois photographies. On circule de l'une à l'autre dans un ordre précis. À l'oral, proposer aux élèves de décrire chaque photographie successivement. Établir en quelques phrases un lien narratif entre les différentes images.

Spectacle : *L'Étang* (création 2020)
© Estelle Hanania

Spectacle : *L'Étang* (création 2020)
© Estelle Hanania

Spectacle : *L'Étang* (création 2020)
© Estelle Hanania

DÉCOUVRIR LE DÉBUT DU TEXTE

Cette activité est intéressante à mener avant que les élèves n'aient connaissance du propos de la pièce, afin d'ouvrir au maximum le sens.

Fritz

J'aimerais encore mieux être nulle part, plutôt qu'ici. Pas un mot. On est là, à chuchoter timidement et à rire du bout des lèvres. On n'a pas le droit d'ouvrir la bouche, de peur de blesser les convenances. À quoi ça sert, ces convenances ? Paul, lui, il a le droit de parler. Lui, il peut tout se permettre. En lui tout est beau, bien, correct, gentil. C'est le type le plus adorable du monde. Je vais finir par croire qu'il est le seul fils de sa mère, et que la mère, elle n'a pas eu de deuxième fils en plus de lui. Rien de ce que je fais n'est bien, quoi que je fasse. Si c'est ce qu'ils veulent, ils l'auront. C'est vrai, je suis tellement agressif et triste. Si seulement quelqu'un savait comment je suis à l'intérieur. Si ma mère pouvait regarder une seule fois dans mon cœur. Peut-être qu'elle serait étonnée, peut-être qu'elle verrait alors que moi aussi j'ai encore un peu d'amour pour elle... Ça y est, je ne peux plus rien dire. Aucune parole ne sert à rien. Je le sais bien, mais c'est quand même triste, que personne d'autre ne le sache. Je vais monter dans ma chambre réfléchir à cette affaire. Une fois là haut je me mettrai sans doute à pleurer. Et alors. Personne ne le verra. Chialer n'a de sens que si quelqu'un est là pour vous entendre chialer. Allez viens, Fritz, on s'en va.

L'Étang de Robert Walser, traduction française de Lucie Taïeb, extrait de la scène 1¹.

Demander à un élève de faire une entrée, de lire le texte en s'adressant au public, puis de sortir.

Reprendre le même texte, en mettant en place la situation du déjeuner familial sur le plateau : le père, la mère, Paul et Klara autour d'une table. Une chaise vide aussi, correspondant à la place de Fritz. Faire jouer la situation par les élèves. Les inviter à réfléchir à l'espace : il faudrait sans doute installer Fritz à distance de la table, celle-ci serait alors un arrière-plan par rapport au récitant.

Dans une autre configuration, envisager les effets de proximité et de distance par l'installation de Fritz à la table familiale, lequel s'adresse au public (ou à lui-même) tandis que les autres membres de la famille poursuivent l'action du repas en ignorant absolument le discours de Fritz.

Le même dispositif peut être imaginé avec une pose totalement fixe des autres personnages à table, tels des pantins, comme une image arrêtée.

Commenter ensuite les effets de chacune des propositions. Laquelle intéresse davantage les élèves ? Pourquoi ?

QUI EST FRITZ ?

Échanger ensuite au sujet des relations qu'entretient Fritz avec sa famille. En quoi sont-elles complexes ? Quel sous-texte affleure dans les paroles de Fritz ? Mettre en évidence les sentiments mêlés qu'il exprime : l'ironie, la révolte, mais aussi la peine et la fragilité du personnage. Commenter la dernière phrase : en quoi est-ce intéressant au sujet de ce personnage ? Les échanges débouchent sur la rédaction d'un texte à la 3^e personne du singulier qui présente Fritz (dix lignes maximum). Plusieurs portraits de Fritz ainsi écrits par les élèves donneront lieu à une lecture sur le plateau.

Un débat intéressant peut être organisé à partir de la question ; « À quoi servent-elles, leurs convenances ? » : à quelles convenances Fritz fait-il référence ? Quels rapports de pouvoir mettent-elles en évidence ?

La réflexion est élargie à notre société : établir une liste des convenances sociales ; « À quoi servent les convenances sociales ? ». Ces convenances sociales sont-elles discutables ? Trouver des exemples.

1 Note de l'éditeur : les textes transmis par la compagnie au moment de l'écriture du présent dossier ont évolué et ont vocation à encore évoluer, au fur et à mesure des représentations à venir ; les extraits ici publiés ne sont ainsi pas parfaitement fidèles au texte entendu sur le plateau.

GISÈLE VIENNE DÉCOUVRE LE TEXTE DE ROBERT WALSER

Écouter et prendre des notes à partir de la présentation du texte par Gisèle Vienne dans l'émission *La Dispute* d'Arnaud Laporte sur France Culture en octobre 2014.

Définir le statut particulier du texte.

Écrit en suisse allemand (langue maternelle de Robert Walser), et publié posthume, avant d'être traduit assez récemment en allemand (langue que Gisèle Vienne connaît bien du fait de son ascendance autrichienne du côté de sa mère) : c'est un texte méconnu de Robert Walser. Par ailleurs, c'est un texte intime, offert par l'auteur à sa sœur, et qui n'était pas destiné à être édité. Plusieurs indices laissent supposer qu'il est inspiré pour partie du vécu de l'auteur (le personnage de la mère notamment, Madame Marti, est le nom véritable de la mère de Walser).

Que cherche-t-il à dire par ce texte confié à sa sœur ? Émettre des hypothèses : régler ses comptes ? Chercher l'affection de sa sœur, la complicité ? Soigner les blessures de l'enfance ?

UNE FRATRIE

Fritz a une sœur, Klara, et un frère, Paul. Les relations fraternelles oscillent entre jalousie, rivalités, moqueries... et attachement. Dans la deuxième scène, Fritz et Klara se disputent. La sœur prend un malin plaisir à rapporter à ses parents les torts de son frère pour qu'il soit puni (et battu).

Un peu plus tard, alors que Fritz, humilié par la correction, est parti du côté de l'étang, Klara et Paul ont une discussion :

Klara

Où est passé Fritz ?

Paul

Il vient de partir pour l'étang, là-bas, à la lisière du bois. Il a dit...

Klara

Qu'est-ce qu'il a dit, encore ?

Paul

Oh, rien. Juste qu'il veut se noyer.

Klara

Quoi ?

Paul

Eh bien oui. La vie, il a dit, n'est qu'une veste déchirée. Et il veut la raccommoder.

Klara

Quoi ? La vie est...

Paul

Je n'ai pas envie de le dire une deuxième fois. Il veut aller raccommoder sa vie. Il en a assez, à force. Pas la peine de prendre une aiguille. J'ai oublié le reste.

Klara

Mais cours, alors ! Il faut courir.

Paul

Où ça ?

Klara

À l'étang ! Ça me fait peur ! Tu es toujours là ? Pourquoi tu ne cours pas ?

Paul

Je vais quand même pas m'éreinter pour une vie qu'il faut raccommoder ! Ça ne va pas être si sérieux que ça.

Klara

Et si c'était sérieux, t'imagines ? Et si tu ne veux pas courir, alors...

Paul

... ça va, j'y vais, c'est bon !

L'Étang de Robert Walser, traduction française de Lucie Taïeb, scène 4.

Effectuer une lecture mise en espace en s'attachant à rendre les nuances dans les paroles du frère et de la sœur.

Entre détachement, incrédulité de Paul, inquiétude et panique de Klara, rendre les élèves sensibles à l'ambivalence des personnages. Celle qui rapporte et fait punir son frère se montre subitement soucieuse de son sort, et, affolée face au danger, presse Paul de le secourir. Ce dernier rapporte avec désinvolture les propos existentiels et désespérés de Fritz. Dans son ultime réplique, il change de ton et va pour retrouver son frère. Le contraste entre les sentiments de Paul et de Klara pourrait être souligné par une posture différente dans les corps : calme détaché de l'un, agitation fébrile de plus en plus marquée de l'autre.

Commenter avec les élèves l'image de la vie comme une « veste déchirée à raccommoder ».

Une « écriture des strates »

Gisèle Vienne conçoit la mise en scène de *L'Étang* selon une triple lecture :

- Lecture au premier degré : le rapport à la mère. Toute la pièce est centrée sur la relation ambivalente de l'enfant à sa mère (et inversement). L'enfant souffre de se sentir mal aimé. Sa mère le bat. Au cœur de la pièce, il simule un suicide pour éprouver l'amour maternel. La réaction de la mère est déconcertante : elle témoigne tout à coup d'une troublante douceur à l'égard de son enfant. Le rapport de dominé à dominant est omniprésent dans ce texte, comme dans l'œuvre de Walser en général : amour, haine, violence, désir.

Utiliser le théâtre image pour travailler les postures de dominé/dominant : répartir les élèves en deux lignes face à face. Un premier élève s'avance au centre et prend une posture de dominant. Un élève de la ligne en face vient proposer une posture de dominé en lien avec le dominant. Figurer l'image quelques secondes. L'élève dominant rejoint sa ligne, tandis qu'un nouveau dominant vient proposer une nouvelle posture de dominant en lien avec celle du dominé toujours sur le plateau. L'image est figée quelques secondes, puis le dominé rejoint les siens et ainsi de suite. Les élèves expérimentent ainsi la potentialité des corps pour raconter ce type de situation par ailleurs très fréquente au théâtre.

- Lecture au deuxième degré : un jeu fantasmé. Le texte de Walser pourrait relever d'une sorte de fantasme. Selon les propos de Gisèle Vienne, cette lecture « émet l'hypothèse d'une personne qui imaginerait, fantasmerait, délirerait cette histoire² ». Cette remarque invite à réfléchir aux moyens que le plateau de théâtre offre pour rendre compte du brouillage entre réel et fantasme.

Lire avec les élèves le monologue de Fritz après qu'il a refusé de se joindre aux garçons du village. Travailler à une lecture qui mette en évidence l'étrangeté du personnage. Celle-ci passe par une forme de dédoublement perceptible dans les paroles de l'enfant. La lecture pourrait ainsi se faire à plusieurs voix, de façon chorale. Ou bien deux élèves lisent en même temps, l'un à voix haute, l'autre en chuchotant. Expérimenter plusieurs modalités de lecture de cet extrait et déterminer avec les élèves celle(s) qui fonctionne(nt) le mieux.

² Formule de Gisèle Vienne dans l'entretien accordé à Vincent Théval pour le Festival d'Automne à Paris en 2019. L'intégralité de l'entretien est disponible sur le [Pearltrees](#) du Théâtre du Maillon

Fritz

S'ils sont tellement bien sans moi, pourquoi ils se donnent la peine de me demander de venir ? Ils n'ont qu'à partir. Je n'en ai rien à faire, rien du tout... J'aime bien être seul. Quand on est seul, c'est là que les pensées viennent. Personne ne vous dérange. J'ai toujours l'impression d'avoir oublié quelque chose quelque part. Je sais que ce n'est rien, pourtant ça me tourmente. Qu'est-ce que ça pourrait être ? Rien ? Facile à dire ! Non, il y a bien quelque chose, mais, bêtement, j'ai justement oublié quoi. Je vais suivre cette piste. Je vais aller dans la forêt, dans mon coin à moi, et peut-être que, là-bas, ça me reviendra ! Mais pourquoi il faut toujours penser ? On est obligé, c'est plus fort que nous. C'est tellement bête, d'être obligé. On ne devrait être obligé à rien. Facile à dire. Allez, on y va. Je ne suis pas complètement seul, après tout. Je suis mon propre meilleur ami. Et toutes ces questions que je pose. En fait ça me donne envie de rire. Mais dans la forêt, on va réfléchir à ce que je pourrais faire pour que ma mère...

L'Étang de Robert Walser, traduction française de Lucie Taïeb, extrait de la scène 2.

Au début de la dernière scène, la boucle est bouclée : nous retrouvons les enfants attablés. Intervient un très curieux dialogue entre Fritz et ses frère et sœur.

Paul

Cette tâche d'encre, là, c'est l'étang. Ou bien ? Est-ce que cette tâche d'encre peut être l'étang noir ?

Fritz

Bien sûr. Et le couteau c'est moi.

Klara

Et moi qu'est-ce que je suis ?

Fritz

Attends. Une chose après l'autre. Regardez, maintenant, le couteau à fromage ne lâche plus la tâche d'encre noire. Non, c'est la tâche qui ne lâche plus le couteau. Non, juste comme ça : le couteau entre dans l'étang. C'est ça, l'histoire. Le couteau n'y peut rien. C'est un couteau très sage.

Klara

Mais de toute façon il ne peut pas se noyer.

Fritz

Il ne s'en inquiète pas plus que ça. Et maintenant, regardez bien, une fourchette accourt. Ouh là, quel raffut ! Comme elle crie, lorsqu'elle voit que le couteau n'est plus là. Et comme elle s'enfuit ! Pas croyable, qu'une fourchette puisse avoir de telles jambes.

Paul

La fourchette, c'était moi.

Klara

Mais moi alors, qu'est-ce que j'étais ?

Fritz

Attends. Toi aussi ça va être ton tour. Dès que la fourchette s'en va, le couteau ressort bien prudemment de la vase, se nettoie un peu pour avoir l'air propre et rentre lentement à la maison. Et à la maison, il aperçoit une petite cuiller par terre. La petite cuiller, c'est toi, si tu veux.

Klara

C'est vrai, tu m'as trouvée quand j'étais par terre.

Fritz

Il est difficile de décrire la tête de la petite cuiller.

Klara

Qu'est-ce que j'ai fait, comme tête ?

Fritz

En fait, tu avais à peu près neuf têtes. Tu es tombée de l'une dans l'autre. On pouvait à peine les compter, tant les changements étaient rapides. C'est ce qu'a fait la petite cuiller. Et maintenant, fin de l'histoire.

Paul

Non, il y a encore deux personnages qui doivent faire leur entrée. Le père et la mère.

Fritz

J'ai plus d'idée. Trouvons plutôt un autre sujet pour une autre histoire.

L'Étang de Robert Walser, traduction française de Lucie Taïeb, scène 8.

Demander à trois élèves de proposer une lecture dans l'espace de cet extrait. Utiliser des couverts, ou à défaut des crayons pour rendre compte du jeu auquel ils s'adonnent. Recueillir les réactions des élèves : que se passe-t-il ? Quel est le rôle de Fritz ?

On assiste là à un véritable théâtre de marionnette en réduction, qui redouble l'histoire de *L'Étang*. Comme par hasard, Fritz a le rôle du metteur en scène. La dernière réplique de l'extrait cautionne l'hypothèse que tout ce qui précède n'est qu'une histoire inventée...

Spectacle : *L'Étang* (création 2020)
© Estelle Hanania

- Lecture au troisième degré : déconstruire pour réinventer. Dans son travail de création, Gisèle Vienne remet en question les signes conventionnels de la représentation pour proposer une nouvelle lecture du texte par l'invention de nouvelles formes de représentation. Les conventions théâtrales sont mises à mal au service d'un nouveau langage formel. C'est la facette la plus déstabilisante pour le spectateur, et la plus fascinante, dans l'expérience à laquelle Gisèle Vienne le convie.

Cette démarche de création que revendique Gisèle Vienne s'inscrit dans le sillage de la pensée d'Alain Robbe-Grillet auquel elle se réfère explicitement (voir en annexe l'article « Un monde à reconstruire sans cesse »). La lecture (ou l'écoute, puisqu'il s'agit de retranscription d'émissions radiophoniques enregistrées pour France Culture) de *Préface à une vie d'écrivain* d'Alain Robbe-Grillet (France Culture - Seuil, 2005) est une ressource passionnante et très éclairante sur la pensée de la représentation que Gisèle Vienne met en œuvre.

Aux pages 41 et 42 de cet ouvrage, Alain Robbe-Grillet développe l'idée que le lecteur face à son livre a un véritable rôle de créateur : le livre continue de se construire avec lui.

Ce passage définit non seulement la démarche de Gisèle Vienne, mais il éclaire aussi l'activité du lecteur-spectateur qu'elle appelle.

Donner à lire aux élèves ces extraits de la réflexion d'Alain Robbe-Grillet. Les aider à reformuler les idées principales en les transposant du statut de lecteur vers celui de spectateur. Quelles attitudes de spectateur sont-ils dès lors appelés à adopter lors de leur venue au spectacle ? Qu'en pensent-ils ?

L'activité peut aussi être menée avec le texte ci-dessous, en relevant notamment le vocabulaire de l'enquête policière.

À l'occasion d'un entretien pour la constitution du présent dossier (10 juillet 2020), Gisèle Vienne renvoyait à une autre référence pour expliquer son travail d'artiste :

« C'est ce rapport d'archéologue, d'enquêteur du monde que j'expérimente : à partir de plusieurs éléments, j'essaie de reconstituer une narration du monde et de tisser des éléments de narration dans le monde à reconstruire, avec tout ce que je n'arrive pas à relier. Sans vouloir tout maîtriser, je veux construire les narrations à travers des sons, des images, des textes, des corps, des humains, des histoires, des couleurs, des lignes, tout finalement. Je fais de la reconstitution, pas de ce qui a préexisté, mais en essayant de construire le lien qu'il y avait entre ces éléments, et de le comprendre. Je comprends de manière très avancée mon travail, mais pas entièrement, et j'essaie toujours de le comprendre davantage. À partir du moment où j'ai cette position, j'invite donc les comédiens et les spectateurs à un nouvel endroit : j'interagis avec la pièce, autrement que le comédien, ou que le spectateur qui agit encore autrement. Nous menons tous un travail créatif jubilatoire : le spectateur ne se déplace pas au plateau et ne dirige pas les lumières, mais il a une marge d'action importante. J'aime beaucoup l'agent de police de *Twin Peaks* (série télévisée de David Lynch et Mark Frost, 1990), cet étranger qui arrive dans une petite ville et qui essaie de comprendre et reconstituer une histoire, celle du crime de Laura Palmer. Il tente de comprendre ce qu'il voit, que ce soit simple ou bizarre, mais aussi ce qu'il ne voit pas et qu'il ne sait pas. C'est la figure de l'étranger qui arrive dans un espace, et qu'il essaie de comprendre. Je trouve cela bouleversant. »

Inciter les futurs spectateurs à adopter cette observation curieuse et sensible du monde étrange qu'il découvrira, tel un inspecteur de police découvrant un environnement qu'il ne connaît pas, qui le désoriente, mais dans lequel il va se créer des repères pour reconstruire une histoire.

Une écriture du mouvement

La dimension chorégraphique est une constante du geste artistique de Gisèle Vienne. Le moindre mouvement, le moindre déplacement, de même que la fixité des corps, est pensé avec minutie.

Découvrir la présentation du spectacle *Crowd* à l'occasion du reportage qu'Arte avait diffusé le 14 novembre 2017, proposé dans le [Pearltrees du théâtre du Maillon](#).

Faire noter aux élèves les mots ou expressions utilisés par Gisèle Vienne pour expliquer son travail. Réutiliser ces termes lorsqu'il s'agira de rendre compte de l'expérience de spectateurs qu'ils auront vécue.

Spectacle : *Crowd* (création 2017)
© Estelle Hanania

ESPACE ET MOUVEMENT

La partition chorégraphique ne peut s'envisager sans une attention au lieu de la représentation : dans quel(s) espace(s) s'inscrit-elle ? D'autant que le texte de Robert Walser se présente comme une succession de scènes qui se déroulent dans des lieux différents. Comment la scénographie du spectacle de Gisèle Vienne prend-elle en charge cette évolution de l'espace ? Comment les interprètes évoluent-elles d'un espace à l'autre ?

Voici les didascalies qui indiquent chronologiquement les lieux dans *L'Étang* :

Une pièce

Une rue

Chez Madame Kocher

Une cour derrière la maison

Un étang entouré de sapins

Dans le vestibule

Dans la chambre

La salle à manger

Réunir les élèves par groupes de trois à quatre. Quels problèmes techniques posent ces didascalies ? De quels moyens dispose le plateau de théâtre pour signifier les espaces différents ? Leur demander de réfléchir à une scénographie possible pour aménager l'espace du plateau. Comment susciter l'imaginaire des spectateurs ? Proposer des croquis. Chaque groupe présente ses pistes scénographiques. Plusieurs techniques, à combiner éventuellement, sont envisageables : la vidéo, un cyclorama sur lequel seraient projetées des images, la lumière et sa variation (intensité, couleur, chaleur, découpe...), des éléments de décor modulables, tournette...

Le jour de la représentation, porter une vigilance toute particulière à l'aménagement de l'espace, au traitement de la lumière et ses effets, à la façon dont les interprètes circulent dans cet espace.

Un projet musical et sonore

Place de la musique : « de la musique partout³ »

La partition chorégraphique caractéristique du travail de Gisèle Vienne est indissociable de la partition musicale et sonore.

Gisèle Vienne a sollicité Stephen F. O'Malley et François J. Bonnet pour l'habillage musical de son spectacle.

Répartir les élèves dans l'espace, assis ou couchés, les yeux fermés. Écouter tout ou partie d'une composition musicale de l'un et/ou de l'autre. Par exemple « *Troubled air* » de Sunn O))), groupe de Stephen F. O'Malley (2019) et « *River Wensum Roe Deers* », de François J. Bonnet (2020).

Après l'écoute, chacun tente de décrire le morceau, exprime les sensations et impressions qu'il a éprouvées. Ce travail se fait par écrit, en notant de façon informelle les mots qui viennent spontanément à l'esprit (couleurs, sensations, images, émotions, etc.). Les partager ensuite.

Enfin, Gisèle Vienne évoque une « partition vocale pour dix voix⁴ ».

Émettre des hypothèses interprétatives : qu'est-ce qu'une « partition vocale pour dix voix » ? Ces pistes seront à confronter à ce qui est donné à entendre sur le plateau.

³ Formule de Gisèle Vienne dans l'entretien accordé à Vincent Théval pour le Festival d'Automne à Paris en 2019. L'intégralité de l'entretien est disponible sur le [Pearltrees](#) du Théâtre du Maillon

⁴ *Ibidem*

Après la représentation, pistes de travail

Impressions : menons l'enquête

QUELQUES ACTIVITÉS PRATIQUES POUR CONVOQUER LA MÉMOIRE SENSIBLE ET IMMÉDIATE

- **Le spectacle en dix mots** : chaque élève note dans un temps très court (1 à 2 minutes) une dizaine de mots qu'il associe spontanément au spectacle, qu'il s'agisse d'impressions générales, d'émotions, d'éléments de détail concernant tel ou tel signe du spectacle (visuel, son, rythmique...). Mettre en commun. Un ou deux élèves notent au tableau les mots des camarades, en les organisant. Cette première forme de restitution amorce les échanges plus cadrés qui suivront. En interrogeant les sensations et émotions, en les partageant avec les autres, les élèves prennent conscience que la réception du spectacle est personnelle, différente selon chaque individu. Néanmoins, la pluralité des points de vue permet de relever des éléments saillants qui guideront l'analyse.
- **Improviser une bande-annonce vivante du spectacle** : par groupes de quatre à cinq élèves, préparer en 20 à 30 minutes une présentation du spectacle, d'une minute environ, sur le plateau. Pour cela, rejouer par exemple des extraits du spectacle avec les moyens du bord : agencement de l'espace, personnages, gestuelle et mouvements, bribes de texte, effets sonores... Chaque groupe présente aux autres le fruit de son travail. Cette activité rejoint celle des mots, mais avec une implication des corps et un investissement de l'espace qui soulignent les images et moments frappants qui ont retenu leur attention.
- **Le spectateur troublé** : les premiers échanges à la suite de la représentation donneront lieu à une série de questionnements sur « le sens du spectacle » de la part des élèves perplexes, troublés, gênés, fascinés... Ces réactions sont précieuses, car elles rejoignent les intentions de Gisèle Vienne. **Collecter ces interrogations pour aider les élèves à décrypter la démarche artistique de Gisèle Vienne à travers une série d'activités.** Tel un détective, l'élève est guidé dans ses investigations afin de reconstruire le monde tel qu'il lui apparaît dans le spectacle, avec ses zones d'ombre.
- **Chacun rédige son portrait chinois du spectacle** :
 - Si le spectacle était une couleur, ce serait...
 - Si le spectacle était une odeur, ce serait...
 - Si le spectacle était une musique, ce serait...
 - Si le spectacle était une sensation, ce serait...
 - Si le spectacle était une matière, ce serait...
 - Si le spectacle était un objet, ce serait...
 - Si le spectacle était une époque, ce serait...
 - Si le spectacle était un goût, ce serait...
 - Si le spectacle était un personnage célèbre, ce serait...
 - Si le spectacle était un adjectif, ce serait...

Puis les élèves lisent tour à tour leur portrait. Les autres élèves réagissent et commentent les propositions.

- **La phrase sonore : demander aux élèves de représenter, avec un son, ce qu'était le spectacle pour eux. Créer des sons à partir des propositions scéniques. Par exemple, chaque élève propose un son (une onomatopée ou un bruitage) qui représente ce qu'il a ressenti à travers la proposition scénique. Tour à tour, chaque élève doit produire « son son » afin de former un enchaînement sonore. Au fil des tours, essayer de minimiser les pertes (les élèves ne doivent pas laisser de blanc entre chaque son), varier l'intensité des sons, les rythmes, la vitesse, etc., et créer ainsi votre « phrase sonore du spectacle ». L'exercice peut faire appel aux impressions ou au souvenir d'un son du spectacle. Il aide à expliciter en quoi le son d'un spectacle contribue au sens. Le concours d'un enseignant d'éducation musicale permettra d'approfondir cette proposition en travaillant sur les paramètres sonores (*crescendo*, *decrescendo*, superposition, dispersion dans l'espace ou resserrement, etc.).**

Première investigation : un spectacle de marionnettes ?

PREMIERS ÉLÉMENTS DE L'ENQUÊTE

Demander aux élèves de décrire les premières minutes du spectacle. Quand commence le spectacle ? Quel signal annonce le début de la représentation ? Quelle première image est donnée à voir ? Apporter collectivement des réponses, s'appuyer sur des observations concrètes, comme autant d'indices pour formuler des hypothèses. Rédiger ensemble le récit de ce début du spectacle.

Une installation : le plateau est plongé dans le noir avant que ne débute le spectacle. Soudain, une lumière blanche intense inonde le plateau. La première image qui est donnée à voir est la boîte blanche qui redessine l'espace du plateau. À cour, sept poupées à l'apparence adolescente sont réparties sur et autour d'un lit une place. L'une d'elles est allongée au sol, un peu à distance des autres. Les poupées sont vêtues comme des adolescents contemporains (*sweats*, *streetwear*). Ce sont des poupées androgynes : difficile de définir s'il s'agit de filles ou de garçons. Détail troublant : plusieurs d'entre elles sont identiques. Du fait de la fixité des poupées, le spectateur contemple, comme une image arrêtée, un groupe de jeunes dans un lieu intime : l'espace de la chambre. Autour du lit sont disposés divers objets : un lecteur radio-CD, quelques livres, des mouchoirs usagés, des paquets de bonbons entamés, des cannettes de boisson... Un désordre assez caractéristique d'une chambre d'adolescent aujourd'hui. Le lecteur CD diffuse une musique de style métal, celle de la génération des adolescents que le spectateur a sous les yeux. Progressivement, ce sont les enceintes de la salle de spectacle qui prennent le relais du transistor. Le son envahit tout l'espace.

La poupée un peu excentrée intrigue. Allongée au sol, sur le dos, elle évoque le sommeil, la mise à l'écart (volontaire ou subie) du groupe, voire la mort ? Son « double » est assis près du lit. S'agit-il d'une figure possible de Fritz ?

Reconstituer cette première image dans l'espace avec les moyens dont on dispose. Amorcer une improvisation : en maintenant cette position fixe, les élèves marionnettes forment à tour de rôle une phrase qui exprime la pensée de son personnage.

Au bout d'un certain temps, un homme à l'allure d'un technicien (gants noirs de travail) pénètre dans ce décor depuis une ouverture à l'angle de la boîte côté cour. Une à une, il prend dans ses bras chaque poupée et les emporte dans la coulisse.

Cette ouverture du spectacle est pour le moins surprenante. Dans les premières minutes, le plateau est évacué des corps marionnettiques dont on aurait pu s'attendre à ce qu'ils soient animés et entrent en interaction, ou bien à ce qu'ils côtoient les interprètes. Si les poupées ne sont pas animées, leur seule présence dans ce tableau fixe leur confère une étrange forme de vie. De plus, les précautions et la délicatesse avec lesquelles le technicien soulève chacune d'elles leur insufflent une existence propre. Ici, il s'agit d'un préambule énigmatique qui lance des pistes et interroge. C'est aussi la fin d'une première histoire. Voyons les suivantes.

Rédiger l'interrogatoire qu'un spectateur-enquêteur pourrait soumettre au technicien qui a ôté les poupées.

DES COMÉDIENNES MARIONNETTIQUES ?

Quels nouveaux signes apparaissent ensuite sur le plateau ?

Demander aux élèves d'effectuer, par deux, une entrée sur le plateau qui prenne en compte un rythme, une trajectoire, une façon de se mouvoir, une direction de regard, puis s'immobiliser dans une posture (les deux élèves se suivent ; le suiveur reproduit la proposition de son prédécesseur). Renouveler cette entrée en modifiant tout ou partie des composantes du premier passage. L'exercice pourra se faire en musique.

Les deux comédiennes pénètrent en effet l'une après l'autre sur le plateau par la même ouverture, à l'angle à cour de la boîte blanche, celle-là même par laquelle les poupées ont été ôtées. L'ouverture se referme après leur entrée. Elles s'avancent sur le plateau à une dizaine de mètres de distance : Adèle Haenel d'abord, Ruth Vega Fernandez à sa suite. La première est vêtue comme un ou une adolescent(e) à l'allure androgyne : *sneakers*, pantalon blanc et large, T-shirt noir et bombers kaki, casquette gris clair. Elle porte un collier à gros maillons argentés. La seconde est chaussée de bottines marron à talon, d'un jean moulant, d'un pull rose clair. Sa chevelure est longue et brune, une grande frange découpe son visage. Leur démarche à toutes les deux est très ralentie. Quelles impressions cette double apparition suscite-t-elle ? Quelles questions et quelles hypothèses les spectateurs-détectives sont-ils en mesure de formuler ? L'incertitude entre monde réel et monde imaginaire s'accroît ; le mystère s'épaissit.

Proposer à deux élèves de rejouer cette entrée en veillant à restituer la lenteur et la précision des mouvements.

Faire écrire un court texte, à la première personne et au présent, qui rende compte des images et sensations perçues à ce moment-là du spectacle. Ce texte intègrera notamment les questions que l'élève se pose. Par groupes, on tire au sort quelques-unes de ces productions écrites qui seront lues pendant que les deux camarades rejoueront l'entrée des interprètes.

Nouvelle investigation : conventions/destruction des conventions

L'enjeu de cette nouvelle phase de l'enquête est de déterminer le mode opératoire propre à cette mise en scène. Une piste importante : c'est un spectacle qui contourne, détourne, malmène les conventions théâtrales.

LE THÉÂTRE EST UN ART DE CONVENTIONS

Diviser la classe en groupes de 4 à 5 élèves. Chaque groupe établit une liste des signes qui permettent d'identifier un personnage sur un plateau de théâtre. À tour de rôle, chaque groupe indique un signe qu'il a identifié. Un élève note les mots au tableau. Cette activité amorce la réflexion sur le brouillage de ces signes dans le spectacle *L'Étang*.

LES INTERPRÈTES

Identités multiples : qui est qui ? **Inviter les élèves à décrire puis à commenter la distribution. Reprendre les mots inscrits au tableau. Lesquels sont évacués dans la proposition de Gisèle Vienne ?**

Chaque interprète endosse le rôle de plusieurs personnages. Fritz, le personnage principal, est interprété par une femme, Adèle Haenel (elle incarne aussi Klara, Paul et les autres adolescents). Ruth Vega Fernandez interprète la mère, et ponctuellement le père ou bien la mère d'un camarade de Fritz.

Adèle Haenel dans *L'Étang* (création 2020)
© Estelle Hanania

Demander d'effectuer une recherche en vue de mini-exposés au sujet du genre dans l'histoire du jeu au théâtre, par exemple dans *Histoire du théâtre dessinée* d'André Degaine⁵. S'intéresser aux rôles de femmes, notamment dans l'Antiquité. Autre ressource possible.

Dès l'Antiquité grecque, les rôles, féminins et masculins, étaient tous assumés par des hommes. Ce travestissement a longtemps été en vigueur dans l'histoire du théâtre. Gisèle Vienne, ici, ne recherche pas la fidélité au genre du personnage dans le texte, ce qui peut interpeller le spectateur. Qu'en pensent les élèves ?

Deux interprètes et une dizaine de personnages. Dans *L'Étang*, le principal signal du glissement d'un rôle à l'autre tient en grande partie au travail de la voix, modulée en fonction du personnage qui prend la parole. Adèle Haenel propose là une multi-incarnation grâce aux intonations et timbres de voix qu'elle adapte à chaque personnage. De plus, l'usage du micro amplifie chaque parole, même chuchotée, ce qui permet une grande intimité avec les interprètes.

Proposer aux élèves d'effectuer l'expérience individuelle de dire l'un des dialogues Fritz/Klara en travaillant sur l'enchaînement des deux voix qui veille à leur donner une intonation propre, sans qu'elle devienne caricaturale.

LE CHANGEMENT DE PERSONNAGE À VUE

Commenter avec les élèves l'utilisation de l'accessoire de la perruque. Une perruque rousse est posée au sol à jardin, tout à l'avant du plateau, dès le début du spectacle. Au cours de la représentation, Ruth Vega Fernandez ôte la perruque brune qu'elle porte jusqu'alors et revêt la rousse : elle devient, sous les yeux des spectateurs, une autre femme, un autre personnage. En effet, sa manière de se mouvoir change également : elle semble tituber, chanceler, et se déplace vers le fond de la scène au ralenti. Elle interprète

⁵ Degaine, André, *Histoire du théâtre dessinée*, Édition Nizet, Paris, 1992.

à ce moment-là Madame Kocher, la mère d'Ernst. Quelques instants plus tard, Ruth Vega Fernandez ôte la perruque rousse à vue et la laisse au sol. L'incertitude quant à l'identité du personnage qu'elle incarne gêne le spectateur.

LES LIBERTÉS AVEC LE TEXTE : UNE RÉINTERPRÉTATION DU TEXTE DE WALSER

Les élèves auront relevé le langage parfois familier ou grossier dans la bouche d'Adèle Haenel, et qui n'apparaît pas dans le texte de Walser. Rappeler ici l'histoire de ce texte : une courte pièce écrite en suisse allemand offerte par Walser à sa sœur et dont la publication n'était pas prévue. La pièce a été traduite tardivement en allemand. Pour créer son spectacle, Gisèle Vienne a fait appel à Lucie Taïeb, traductrice, qui a fourni une version française de *L'Étang*. Gisèle Vienne a procédé à des coupes et des changements, et intégré les improvisations des comédiennes au fur et à mesure du travail. La langue a évolué, elle est plus ramassée, plus contemporaine. Elle s'est transformée en cohérence avec le processus de travail de la compagnie qui consiste à reconstruire une œuvre personnelle à partir de celle qui existe déjà. D'ailleurs la compagnie a signalé que le texte, même dans sa dernière version, est susceptible d'évoluer au fil des représentations, car il comporte une part d'improvisation.

Organiser un débat entre deux équipes qui argumentent au sujet de la fidélité ou de la prise de distance avec le texte support.

L'enquête explore de nouvelles voies : le trouble au cœur du spectacle

LA RELATION MÈRE/ENFANT

Le texte de Walser, comme le spectacle de Gisèle Vienne, interroge les conventions sociales et familiales : dans une relation mère/enfant, qui domine ?

Demander aux élèves de reproduire sous forme de théâtre-image les poses des corps des interprètes dont ils se souviennent, leur disposition respective et leur éventuelle interaction. Se souviennent-ils si les corps entrent en contact ? Établir avec les élèves une liste des différents visages de la mère et de l'adolescent. Pourquoi ces images sont-elles dérangeantes ?

LA MÈRE À LA FOIS SÉDUCTRICE ET TORTIONNAIRE

Deux visages contrastés qui déstabilisent le spectateur. Loin de l'image traditionnelle de la mère aimante et affectueuse, Ruth Vega Fernandez incarne une figure duelle, d'une grande sensualité, qui se montre soudain autoritaire et menaçante, malsaine et toxique. Elle fait du mal à son enfant : mal moral qui se traduit physiquement dans le corps d'Adèle Haenel. Une image maternelle fascinante et effrayante. Le corps de Ruth Vega Fernandez est fortement érotisé. Dans ses déplacements, ses poses et ses contorsions, le spectateur perçoit une lascivité manifeste. Celle-ci est d'autant plus troublante que le regard de l'interprète est parfois dirigé vers le public, notamment lorsqu'elle allume une cigarette en bord de plateau à jardin, puis quand elle ôte son pull ou qu'elle change de perruque.

Ruth Vega Fernandez dans *L'Étang* (création 2020)
© Estelle Hanania

Ruth Vega Fernandez et Adèle Haenel
dans *L'Étang* (création 2020)
© Estelle Hanania

UN ENFANT HABITÉ PAR L'ATTIRANCE ET LA VIOLENCE

Fritz apparaît à la fois fasciné par la figure maternelle, mais aussi dolent et souffrant quand il est en interaction avec elle. Le corps d'Adèle Haenel, ses poses et ses bruits (souffle, déglutition, gémissements) traduisent la souffrance et la domination. L'enfant est tour à tour victime et rebelle.

L'histoire de la fausse noyade qu'il invente contrarie l'enfermement dans la position de dominé. Il tente ainsi de renverser le rapport de force et d'avoir de l'ascendant sur sa mère.

Pourtant, la réaction de la mère donne lieu, dans le spectacle de Gisèle Vienne, à une scène de pur sadisme, impressionnante, et presque insoutenable : Fritz est contorsionné de douleur, et comme statufié dans cet état, sous le regard imperturbable de sa mère.

Effectuer une recherche, sur le site internet de musées, d'œuvres picturales ou sculptées qui pourraient représenter le corps de la mère monstrueuse et sensuelle, et celui de l'enfant souffrant et contorsionné. Constituer une collection des images qui seront affichées sur un mur de la salle de classe, par exemple.

L'Étang, dans la version de Gisèle Vienne, déploie donc en plusieurs tableaux l'histoire d'une relation mère/enfant très ambiguë qui installe le spectateur « voyeur » dans une situation inconfortable.

SÉQUENÇAGE RYTHMIQUE

Les modulations rythmiques constituent l'un des fils conducteurs de ce spectacle. Le travail chorégraphique des mouvements des corps au ralenti est fascinant pour le spectateur. Il instaure une forme d'espace-temps hors de la réalité. Cet étirement du temps se combine avec des silences et des temps suspendus au cours desquels les corps s'immobilisent dans des poses sculpturales (d'où l'impression parfois de corps statufiés).

Travailler collectivement, au plateau, une chorégraphie improvisée par la moitié du groupe qui explore le ralenti, l'immobilité et les silences. L'expérimenter avec et sans musique. Partager ensuite oralement les impressions des interprètes et celles des spectateurs. En quoi cela renvoie-t-il à un univers onirique ?

LE TROUBLE SONORE

Interroger les élèves sur leur mémoire sonore du spectacle : qu'ont-ils entendu ? Qu'ont-ils ressenti ? En quoi l'acuité auditive du spectateur est particulièrement sollicitée ?

L'usage du micro amplifie démesurément le bruit des corps et produit un effet d'étrangeté. Les chuchotements nous parviennent très proches. On entend la respiration, le souffle des interprètes, les bruits de déglutition aussi. Ruth Vega Fernandez mastique un chewing-gum, fume. L'amplification de ces sons corporels nous fait entrer dans une intimité physique inhabituelle, l'organicité du corps des interprètes.

LA SATURATION SONORE

Convoquer les souvenirs qu'ont les élèves de la partition sonore très singulière tout au long du spectacle. Quelles sensations ont-ils éprouvées ? Quelles relations peuvent-ils établir entre les parties musicales et l'histoire de Fritz ?

Écouter les yeux fermés un morceau de Stephen O'Malley et noter les émotions, les couleurs et les images intérieures qui surgissent. Faire cercle et prononcer les mots qui ont surgi à l'écoute du morceau.

L'écriture des strates : une esthétique de la superposition

Pour clore l'enquête collective autour de *L'Étang* de Gisèle Vienne, revenir sur les « strates de lecture » constitutives du processus créatif de cette artiste⁶.

À partir des trois niveaux de lecture énoncés par Gisèle Vienne, définir la façon dont le spectacle a développé chacun d'eux.

Diviser la classe en trois groupes. Chacun a pour mission de présenter une restitution de *L'Étang* sur le plateau. Le premier groupe travaille à une restitution en partie improvisée de l'histoire de l'enfant et de son mal-être : le manque d'amour, le suicide simulé, la réaction de ses frère et sœur, puis celle étrange de sa mère. Le deuxième groupe prépare une restitution de la relation ambiguë de l'enfant avec sa mère, en exploitant par exemple les images de séduction et de souffrance recherchées plus tôt, de même que les postures du corps jouant sur les rapports dominant/dominé (partie 1). Le troisième groupe aborde la restitution en jouant sur les brouillages des personnages/rôles par le corps et la voix, en s'attachant à traduire des émotions et des sensations par des ambiances sonores et, dans la mesure des possibilités, des ambiances lumineuses.

LECTURE AU 1^{er} DEGRÉ : LE RAPPORT À LA MÈRE

Fritz souffre du manque d'amour de sa mère qu'il cherche à éprouver en simulant le suicide. Il vérifie par la même occasion l'affection de sa sœur Klara et de son frère Paul. Mais cette expérimentation affective prend une coloration très complexe en raison des visages différents de la mère et de son comportement trouble. À la fin du spectacle, l'enfant semble tout aussi démuné et soumis à cette figure maternelle superbe et monstrueuse.

⁶ Voir la partie « Avant la représentation » et l'interview de Gisèle Vienne en annexe.

LECTURE AU 2^o DEGRÉ : UN JEU FANTASMÉ

Interroger les élèves sur la symbolique du principal élément scénographique : le lit.

La place du lit au centre de la scénographie : il est le lieu du sommeil, des rêves et des cauchemars, lieu intime où l'on se dévêt, lieu du fantasme, de la relation sexuelle. Il est investi par les poupées et les interprètes, successivement par l'enfant et sa mère. Il suggère de façon métonymique (par association de pensée) le statut imaginaire de ce qui se passe sur le plateau. C'est peut-être une histoire rêvée par Fritz, ou le lieu du corps désirant : la relation érotique de la mère à l'enfant.

La relation désirante de Fritz vis-à-vis de la figure maternelle apparaît aussi lorsqu'il échange avec la mère de son camarade.

La dernière partie du spectacle montre Fritz qui raconte à ses frère et sœur l'histoire de la fausse noyade avec les couverts. Adèle Haenel, les yeux fermés, incarne successivement les trois enfants. Elle finit en annonçant « une autre histoire ». À ce moment, Ruth Vega Fernandez/la mère, qui avait quitté le plateau à jardin, entre à nouveau dans la « boîte » par la même ouverture qu'au début du spectacle, à l'angle côté cour. Elle va s'asseoir sur le lit. Les deux personnages se taisent et se regardent intensément jusqu'à ce que la lumière s'éteigne.

Imaginer la nouvelle histoire qui pourrait commencer là.

LECTURE AU 3^o DEGRÉ : DÉCONSTRUIRE POUR RÉINVENTER

Ici, le rôle de la lumière et de ses couleurs est fondamental. **Une expérience de la mémoire : faire appel à la mémoire des élèves pour énumérer les différentes couleurs et intensités de lumière qu'ils ont pu observer tout au long du spectacle. Chaque élève décrit une image qui l'a particulièrement marqué, en veillant à rendre compte du travail de la lumière à ce moment-là du spectacle. S'appuyer par exemple sur l'une des photographies du spectacle.**

Les lumières sont en permanence changeantes au cours du spectacle, créant des images nombreuses, inondant le plateau de rose, de bleu, de vert, de blanc, d'orange, avec toutes les nuances intermédiaires. Ces colorations successives se font souvent progressivement, comme par glissement. Le passage d'une atmosphère à une autre est ténu, comme on bascule d'un personnage à l'autre (incarnations multiples), d'une voix à l'autre, d'une relation de dominé à une relation de dominant, d'un fantasme à l'autre. Les frontières entre les êtres et les choses sont poreuses. C'est sans doute là, dans cette expérience troublante et « bouleversante », que le spectacle prend son sens. Gisèle Vienne convie le spectateur à « ce travail créatif jubilatoire » pour tenter de « comprendre et reconstituer » une histoire.

Clôre l'enquête : à l'issue de ces investigations successives, chaque élève-enquêteur propose une réponse créative à ce spectacle. Il rédige par exemple une lettre adressée à Fritz, ou bien il compose un court texte poétique inspiré par les perceptions et les émotions vécues pendant le spectacle.

Pour finir : réaliser une affiche du spectacle. Au préalable, effectuer une recherche d'affiches de spectacles contemporains. Observer les informations figurant sur l'affiche, les choix de couleur, de typographie, les proportions et la disposition des éléments textuels, le choix de l'image. Commenter et interpréter oralement les partis pris et l'horizon d'attente que crée chaque affiche.

Élaborer une affiche, individuellement ou en groupe, pour L'Étang de Gisèle Vienne. Choisir ou créer une image (photo, peinture, collage...). À cette occasion, les images d'œuvres collectées sur le site de musées seront éventuellement réinvesties. Les informations suivantes doivent apparaître : titre du spectacle, nom de l'auteur, nom de la metteuse en scène, nom du théâtre, la date, l'horaire et le lieu de la représentation. Jouer avec la typographie (choix et taille des caractères), les couleurs et la disposition des différentes informations sur l'affiche. Une fois les affiches réalisées, les élèves présentent oralement, au reste du groupe, les choix opérés. Cette activité sera valorisée par une exposition dans l'établissement.

Annexe

Why theatre?

Milo Rau / NTGent (Kaatje de Geest, Carmen Hornbostel, Milo Rau)
Édition Verbrecher Verlag

Un monde à reconstruire sans cesse⁷

La construction de notre intimité, la théâtralité de la norme sociale

Le théâtre commence par celui que l'on a si intimement intégré. Nous pouvons le pratiquer comme tel, consciemment, ou sans plus le prendre en considération ou sans jamais en avoir véritablement pris conscience. C'est le théâtre social et normatif, cette création culturelle essentialisée et naturalisée, celui de notre identité.

Questionner ce théâtre social permet de questionner le système dans lequel nous évoluons et qui se déploie jusque dans notre propre chair. Il nous permet de penser fondamentalement l'identité et, par là-même, ses représentations culturelles.

Cette représentation que l'on peut nommer performativité sociale passe notamment par celles du genre, des classes sociales et des identités raciales. Mon rapport aux mises en scène des corps, des apparences, aux voix, aux mouvements, à la qualité de leur incarnation ou de leur désincarnation, leur présence et leur absence, me permet de dialoguer avec les constructions culturelles qui nous façonnent jusque dans notre plus grande intimité. Si l'idéal normatif tente de rendre invisible les mécanismes sociaux d'intériorisation des identités en les naturalisant, on peut ambitionner que l'acte théâtral, par sa théâtralité même, peut en révéler l'artifice.

L'objet est notamment de susciter ce mouvement, provoqué par la conscience et la possible écoute de soi, qui mène vers une identité mouvante et non définie, à mon sens bien plus proche de notre réalité. Il convient de comprendre le rôle que nous jouons, que nous sommes amenés et même forcés de jouer, à dessein de découvrir la nécessité de le déconstruire, pour mieux atteindre le mouvement qui construit notre identité.

La construction de notre lecture du monde, la réalité construite, que nous prenons pour la réalité.

L'art, dont le théâtre, se doit d'être l'endroit où l'on dissèque les signes, leurs articulations, tout ce qui fait notre perception et où l'on peut interroger et faire vaciller la réalité construite, une pseudo-réalité, produit de la création partagée de la représentation de la réalité, qui va de la norme sociale à la construction même de notre perception.

Cette dissection et cette déconstruction doivent permettre l'invention de nouvelles hypothèses et grilles de lecture possibles du monde, et maintenir notre rapport au monde en mouvement dans une remise en question permanente. La création partagée de la représentation de la réalité peut être considérée comme la création d'une langue commune qui nous permet de lire et de comprendre le monde, agissant comme une grille de lecture partagée. Cette langue est une manière de découper et d'organiser le monde, parmi une infinie d'autres possibles. Ce sont aussi des manières de raconter le monde. Inventer de nouvelles formes artistiques, c'est bien essayer d'inventer de nouvelles langues qui nous permettraient de lire et de raconter le monde autrement, à travers leur forme même. Il s'agit

⁷ Robbe-Grillet, Alain, *Préface à une vie d'écrivain*, France Culture – Seuil, Paris, 2005

de prendre conscience de la construction de notre perception et de notre perception partagée par ce langage culturel. La philosophie, la sociologie, la psychologie s'en chargent sur le plan cognitif, l'art et le théâtre, à travers l'invention de formes, se doivent de le faire tout autant à travers leur expérience.

Je tente de le faire en juxtaposant différentes strates de lecture, qui peuvent même être en tension ou en contradiction entre elles. En faisant se côtoyer différents langages formels. En provoquant une remise en question des signes déployés au cœur même de la mise en scène et durant son développement. En traversant des expériences où le corps remet en question la raison, en expérimentant et provoquant des failles dans notre lecture du monde, car, comme l'analyse Bernard Rimé dans son texte *Emotions at the service of Cultural Construction*⁸, «les émotions sont des états qui signalent des failles dans les systèmes d'anticipation de la personne ou, en d'autres termes, dans certains aspects du modèle de fonctionnement du monde».

Il s'agit de laisser également la parole au corps et aux émotions, de penser le développement de notre intelligence en prenant en considération l'intelligence du corps, ainsi que son rapport subversif à l'autorité et aux jeux de domination issus de la norme et de la structure sociale, dont il peut souffrir. De comprendre davantage le rapport autoritaire qui peut exister entre le système cognitif rationnel et physique. En désamorçant ce rapport d'autorité, c'est à travers ces dialogues avec le corps et les émotions que nous pouvons développer nos connaissances.

Nous sommes des acteurs, des identités construites, évoluant dans une pseudo-réalité. Le théâtre devrait donc permettre cette mise en abyme vertigineuse dans le reflet disséqué et réinventé qu'elle nous renvoie. Dans l'espoir de pouvoir déconstruire ce qui est écrit et naturalisé, pour permettre, dans le mouvement, la réinvention constante de soi et du monde, en reconnaissant leur inévitable perméabilité. La création passe par la déconstruction, voire la destruction, l'observation des ruines, le plaisir du chaos, l'invention et la construction de nouvelles structures et leur nouvelle destruction.

8 Rimé, Bernard, "Emotions at the Service of Cultural Construction", SAGE Journals, 2019