

Dossier d'accompagnement au spectacle

→ Mis en page par La Comète scène nationale

Théâtre en famille
Bordeaux

Dormir cent ans

Texte et mise en scène **Pauline Bureau**

→ **Du mar 15 au ven 18 mai**

Mar à 14h et 19h30 / Mer à 14h30 et 19h30 / Jeu à 10h30 et 14h / Ven à 10h30 et 19h30

TnBA – Salle Vauthier – Durée 1h

À partir de 8 ans



THEATRE

La Part des Anges
présente **Dormir 100 Ans**
Texte et mise en scène
de Pauline Bureau



Mardi 7 juin 2016 – 10 h et 14 h 15



Dossier pédagogique réalisé par Régine Gauthier, professeure du service éducatif 1^{er} degré
regine.gauthier1@ac-reims.fr

Contact chargée de la programmation jeune public Nadia Hmouche
nhmouche@la-comète.fr

Texte et mise en scène :

Pauline Bureau

Le texte a été écrit avec et pour les comédiens du spectacle

Avec : **Yann Burlot,**
Nicolas Chupin,
Géraldine Martineau
et Marie Nicolle

Dramaturgie : **Benoite Bureau**

Scénographie et réalisation visuel : **Yves Kuperberg,**

Effets visuels : **Alex Forges**

Lumières : **Bruno Brinas**

Composition musicale et sonore : **Vincent Hulot**

Costumes et accessoires : **Alice Touvet**

Collaboration artistique : **Cécile Zanibelli.**

Régie Générale : **Jérôme Delporte**

Régie vidéo : **Christophe Touche**

Administration : **Incipit Mariène Affou**
et Caroline de Saint Pastou
assistées de Charline Wöhröl

Diffusion : **Olivia Peresetchensky**

Attachée de presse : **Désirée Faraon**

Photos : **Pierre Grosbois**

Production : La part des Anges - Coproduction : Théâtre Dijon Bourgogne, CDN, Le Volcan, scène nationale du Havre, Théâtre André Malraux de Chevilly Larue. Avec le soutien de L'Adami Résidences de création Théâtre Paris Villette et Théâtre Dijon Bourgogne-CDN. Remerciements au Nouveau Théâtre de Montreuil pour la mise à disposition d'une salle de répétitions. Compagnie dramatique conventionnée par la Région Haute-Normandie et par le ministère de la Culture et de la Communication / Direction régionale des affaires culturelles de Haute-Normandie. Pauline Bureau est artiste associée au Théâtre Dijon Bourgogne - CDN et au Volcan - Scène nationale du Havre

1. LE SPECTACLE

Devenir soi-même

Dormir 100 ans est le prolongement d'un questionnement déjà évoqué dans les deux précédents spectacles de la compagnie : la construction de l'identité.

Modèles s'interroge sur la construction intime de la féminité et la condition de la femme aujourd'hui.

Sirènes explore la construction de la personnalité à travers l'héritage familial et les secrets de famille.

Avec *Dormir 100 ans*, spectacle tout public à partir de 8 ans Pauline Bureau s'adresse aux enfants et à leurs parents autour de ce moment tant attendu par les jeunes et si appréhendé par les parents : l'entrée dans l'adolescence.

Dormir 100 ans est inspiré par les contes des frères Grimm et La belle au bois dormant de Charles Perrault.

Il est éclairé par les célèbres psychanalyses de Bruno Bettelheim, et par une chanson de Patti Smith *Because the night*. Dans le conte d'origine, la Belle s'endort pour 100 ans après s'être blessée et que son sang a coulé. Seul le désir du prince la réveillera... Dans ce spectacle, le fantastique est convoqué pour évoquer cet âge troublant, ce passage passionnant entre l'enfance et l'adolescence, fait de peurs et de désirs.

Une « bande d'acteurs », dans cette virée contée façon rock, jouée en live.

Dans sa mise en scène, Pauline Bureau veut raconter le début de l'adolescence chez les garçons comme chez les filles, montrer en quoi cette période de la vie peut s'avérer être déterminante dans le futur. Comme point de départ, on trouve le conte La Belle au bois dormant.

D'ailleurs, l'héroïne de la pièce s'appelle également Aurore. Celle-ci dort et ne parvient pas à se réveiller, elle s'enfonce profondément dans la nuit et rêve...

Comme dans les contes Aurore et Théo, les deux jeunes héros de *Dormir 100 ans* devront accomplir des exploits, passer des épreuves pour devenir soi-même. Ils rencontreront la peur de la solitude, la transformation de leurs corps, la séparation des parents, la naissance du désir, la recherche de l'amour, la honte... Et ils se rencontreront.

« Le monde ne devient vivant que pour ceux qui le réveillent. » Bruno Bettelheim

10 ans. 11 ans. 12 ans. Grandir et attendre. Attendre, attendre, attendre que la vie commence. J'ai envie de raconter le début de l'adolescence. Pour les filles et pour les garçons. Le corps qui change. La honte. L'arrivée du désir. Le moment où on ne se reconnaît plus dans le miroir. La difficulté à entrer en contact avec les autres. La prise de conscience de la solitude. L'enfermement. Le besoin, l'envie de ne rien faire.

J'ai l'impression que pour moi, beaucoup de choses se sont décidées pendant ces années où je ne faisais rien. Sans chercher à tout prix à remplir ce vide. Ce temps perdu, que j'acceptais

de perdre, que je ne savais pas encore remplir par mille occupations. Enfermée dans ma chambre, les yeux fixant le plafond, j'étais vide et remplie de plein de possibles.

Aurore a 13 ans. Elle dit : « J'ai peur à chaque minute. Qu'il m'arrive quelque chose. Qu'il ne m'arrive rien. Que l'on m'aime. Que l'on ne m'aime pas. Que l'on ne m'aime plus. » Elle s'endort et elle rêve. Elle voudrait se réveiller mais elle n'y arrive pas. Elle s'enfonce profondément dans la nuit. Elle se tourne, elle se retourne. Elle rêve d'un garçon. À moins que ce ne soit le garçon qui rêve d'Aurore. Depuis le début de l'histoire.

Pauline Bureau

2. ELEMENTS DU SPECTACLE

Le thème

Pauline Bureau aborde ici un thème qui lui tient à cœur : la construction de l'identité à l'adolescence. Période critique, tant elle est remplie de changements physiques et psychiques. Celle-ci est un moment de grands chamboulements, de grandes interrogations. L'adolescent est en quête de son identité propre (qui suis-je ?) impliquée par une adaptation nécessaire à un nouveau corps (puberté).

Cette question de l'identité personnelle se trouve au premier plan. Ce sont toutes les questions posées par ce spectacle drôle et émouvant.

Les restes de l'enfance symbolisés sur scène par le lapin d'Aurore et le héros préféré de BD qui suit Théo au quotidien.



La peur de grandir, la solitude, l'ennui nécessaire pour se construire, les sentiments exacerbés, l'ambivalence des sentiments pour les adultes et notamment ses parents : « quand ils sont là ils m'agacent quand ils ne sont pas là ils me manquent ».



Comment devenir un homme ou une femme dans ce monde où les parents n'ont pas vu leur enfant grandir ?

« PATRICIA

C'est ce que je lui ai dit. Ça va très vite, Jean Jacques. Je ne pensais pas que ça allait si vite. Le jour où on s'est dit "on va avoir un enfant" on croyait que c'était pour la vie.

JEAN-JACQUES

Et c'est le cas. Aurore est notre petite fille pour toujours. »

« PATRICIA

Et quand tout ça, c'est fini, on se retrouve adulte face à adulte. On se regarde en chiens de faïence avec une jeune fille qu'on n'a pas vu grandir »

Comment trouver sa place ? « *Tout ce qu'on m'a appris ne sert à rien* »

Quelle place pour les sentiments ? « *Il faut trouver l'endroit qui pleure en toi* ».

Ce spectacle interroge le délicat moment de l'entrée dans l'adolescence.

L'espace

- Un dispositif en mouvement
- Des écrans, des mots, des extraits vidéo
- Des images qui se répondent, répondent au texte et aux comédiens
- Des instruments de musique

Le dispositif scénique

Les lumières et le décor

Les décors et la lumière permettent de faire coexister sur le plateau les différents lieux et temps : la ville, les lieux de vie des adolescents, le collège, les rêves.

La lumière assure le découpage de ces lieux en fonction de l'action. Le décor est dépouillé pour le temps réel et complexe pour le temps de rêve.

L'attention est guidée par le jeu d'éclairages. Le noir assure les transitions et favorise le déplacement discret des éléments du décor.



L'utilisation de la vidéo et de la photo

La photo permet d'expérimenter divers niveaux d'intimité avec différentes échelles de représentation du corps de l'adolescente.

« Je sais que quelque chose a changé.

Mais je n'arrive pas à savoir quoi.

Je me suis prise en photo 22 fois cette semaine.

12 fois habillée, 5 fois en chemise de nuit, 4 fois en culotte et 1 fois nue. »

Les projections vidéo sur le sol et sur le fond de la scène permettent de démultiplier les espaces et les rencontres des rêves des personnages.



Les scènes musicales

Elles sont jouées en direct et placent le spectateur face à une émotion sensible.

Une scène dansée

Celle-ci montre l'acceptation de ce corps nouveau et de celui de l'autre.

L'écriture

Les scènes présentées sont familières teintées de réalisme et d'humour qui parlent à chacun et font écho à tous. La dimension onirique et émotionnelle n'est pas oubliée et elle est renforcée par les passages musicaux.

3. VENIR AVEC SA CLASSE ... PROPOSITIONS D'ACTIVITÉS :

Le théâtre et le programme du cycle 3 :

« Au cycle des approfondissements, les élèves peuvent utiliser les règles et conventions du jeu théâtral qu'ils ont découvertes. Ils peuvent prendre appui sur des récits ou sur de courts textes théâtraux, en inventer eux-mêmes pour s'engager dans des réalisations simples. Pour bien prendre en compte la dimension de l'élève-spectateur, il convient de construire pour lui une culture théâtrale effective à partir de spectacles, de documents divers (livres, diapositives), sans oublier que le théâtre n'existe que dans un échange vivant qu'aucun média ne saurait remplacer. »

Avant le spectacle :

- **partir du titre « dormir 100 ans » : qu'évoque-t-il ?**
- **partir des photos du spectacle ou de l'affiche**
-



Décrire les photos, nommer les impressions, l'atmosphère qui s'en dégage.

Essayer d'imaginer l'histoire.

Qui est le personnage représenté ? Que fait-il ? Que voit-on devant lui ? Pourquoi ?

Noter les propositions et construire un tableau avec les idées que l'on se fait du spectacle.

- **A partir d'un extrait du spectacle :**
 - **Faire dessiner sur une feuille la scène telle que l'on l'imagine jouée**
 - **Jouer l'extrait en petits groupes et le présenter aux autres pour dégager la notion de point de vue**
 - **Ecrire la suite**

EXTRAIT DU TEXTE / DEBUT DU SPECTACLE / LES PERSONNAGES

« FIN D'APRÈS MIDI . CHEZ AURORE.

*Aurore rentre de l'école, son cartable sur le dos.
Elle compte ses pas.*

AURORE

97,98,99,100,101.

Elle pose son cartable et s'installe au piano. Elle joue.

Ailleurs dans la ville, Théo fait du skate.

Aurore arrête de jouer.

AURORE

Je déteste le silence. Ça me fait peur. Je m'entends penser. Il y a 88 touches sur un piano. Pour jouer ce morceau, j'en touche 19. Ça fait 69 touches que je ne touche pas. Sauf que pour jouer le mi bémol, j'ai du mal à ne pas toucher le ré. Ça fait plutôt 68.

Elle recommence à jouer.

Ailleurs dans la ville, Théo continue son chemin en skate. Derrière lui, une grenouille en queue de pie.

APPARTEMENT DE THÉO

Théo et la Grenouille rentrent à la maison.

THÉO

Papa

Personne ne répond.

Ils s'assoient tous les deux sur le canapé pour lire.

Sur la couverture de leurs BD, on reconnaît le visage de l'homme grenouille qui accompagne Théo.

THÉO

(montrant une image de la BD)

J'aime bien quand tu fais ça.

LA GRENOUILLE

Moi aussi

Le père de Théo rentre à la maison. Il enlève son blouson et pose son casque de moto.

LE PÈRE DE THÉO

Théo, je suis rentré. J'ai acheté une pizza pour ce soir.
ça te va?

Théo ne répond pas. Son père s'approche du canapé avec deux assiettes. »

- Pendant le spectacle : confier à un groupe d'élèves « une mission » : le décor, les personnages, l'éclairage...**tout en profitant du moment de la représentation !**

Après le spectacle :

- PARTAGER : je me souviens, j'ai aimé, j'ai compris,...
- Ecrire à chaud ses premières impressions
- Faire un 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 émotion, ce serait...
Si le spectacle était une sensation, ce serait...
- Faire un retour sur le spectacle et le tableau d'avant spectacle – faire des comparaisons

Quelques jours plus tard :

- Constituer l'album photo du spectacle ou créer une affiche: dessins, collage, images
- Rejouer la scène préférée
- Imaginer les personnages 10 ans après
- Analyser le spectacle :
Les questions ci-dessous sont une sorte de résumé des questions que l'on peut se poser sur un spectacle.
Le compléter après la venue au spectacle, à partir des impressions : il aidera à rédiger des commentaires et une argumentation. Certaines questions peuvent aussi amener à réfléchir différemment au sujet de ce qui a été vu. Il n'est pas nécessaire de répondre à toutes les questions, bien entendu !

Y avait-il un texte dans ce spectacle ?

Quelle était la part (son importance dans le spectacle) du texte ?

S'agissait-il d'une pièce (texte dramatique), d'un montage de texte, d'une réécriture ou de l'adaptation à la scène d'un texte non dramatique ?

Qui est l'auteur de la pièce ou du texte ? Est-ce un auteur contemporain ?

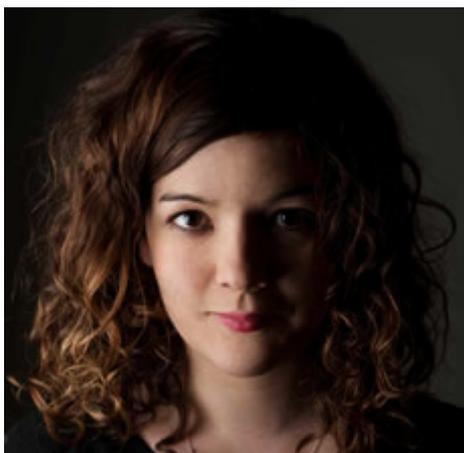
Le spectacle était-il fondé sur une histoire que je connaissais ? Laquelle ?

Etait-il utile pour comprendre le spectacle de connaître l'histoire au préalable ?

Ou bien l'histoire pouvait-elle se comprendre facilement pendant le spectacle ?
J'essaie de dresser une liste des " sujets " dont il est question à
mon avis dans ce spectacle
Certains thèmes étaient-ils surprenants, dérangeants ? Lesquels ?

POUR ALLER PLUS LOIN ...

**4. INTERVIEW PAULINE BUREAU, METTEUR EN SCÈNE.
Dijon théâtre 16 /02/2015**



Dormir cent ans : tout un programme qui interroge le début de l'adolescence, dont nous parlent Pauline Bureau, metteur en scène, et Nicolas Chupin, comédien.

Est-ce difficile d'écrire pour des enfants ?

Pauline Bureau : « Moi, j'avais envie de tourner autour de la Belle au bois dormant, mais c'est quelque chose d'assez lointain, dans des thèmes tels que la préadolescence et ce que ça raconte. Un texte de Bruno Bettelheim* dit que la Belle au bois dormant, c'est la phase de latence, elle s'endort, c'est le moment où on est assez passif, ça travaille à l'intérieur avant de devenir adolescent. J'avais envie de travailler là-dessus, et du coup j'ai commencé à écrire un peu à ce sujet. En septembre, j'ai travaillé trois semaines avec les acteurs autour des premières choses que j'ai proposées, eux se sont emparés de certaines choses. J'ai donc retravaillé en écriture, et on s'est retrouvés dans un théâtre à partir du 5 janvier pour commencer à travailler avec la technique, car il y a une part de vidéo qui est assez importante, de lumière et de son aussi. Depuis le 26, on est tous ici à Dijon, et ça a fini de se tisser ensemble, au plateau. »
Le format court, une heure, est-il plutôt un avantage ?
Pauline Bureau : « On raconte vraiment une histoire, complète, avec un début, un milieu et une fin. »

Nicolas Chupin : « ça laisse quand même aux enfants l'opportunité de réfléchir et de rêver, quand même. Ce n'est pas totalement fermé, comme à chaque fois qu'on va au théâtre, on peut se faire sa propre idée. »
Pauline Bureau : « C'est vrai que comme dans l'histoire il y a une part de rêve, sur le plateau, ça permet à chacun d'avoir son interprétation. Même dans les histoires dont le sens n'apparaît pas très ouvert, on s'aperçoit que chacun les reçoit

d'une façon radicalement différente. Mais là, d'autant plus qu'il y a une part d'imaginaire, donc d'histoire non linéaire et qui n'est pas expliquée ni explicable, ça laisse un vaste champ d'évocations. »

La thématique fait-elle référence à quelque chose d'important dans votre vie ?

Pauline Bureau : « L'adolescence, c'est un moment difficile, mais ça passe. Ce moment de vie là, pour moi, était compliqué. Mais pas que pour moi ! Il y a une vraie difficulté entre moi et le monde, moi et les autres, moi et moi ! Parler de ça, et de la possibilité que c'est comme l'évasion, que l'imagination permet la construction, c'est important. D'ailleurs, l'un des deux enfants a un ami imaginaire que joue Nicolas. C'est ça que m'a apporté le théâtre. »

Vous avez commencé tôt...

Pauline Bureau : « Au lycée, vers 14 ans, au moment où on sort de cette période de préadolescence. » Le fait que le spectacle soit pour un public plus jeune que les préados en question, est-ce aussi pour les rassurer sur leur avenir ? Pauline Bureau : « Oui, je crois que le principe des contes de fées, c'est ça. La Belle au bois dormant, elle est plus âgée que les petites filles de 8 ans, mais quand on est enfant on a vraiment envie de grandir et qu'on nous raconte comment ça va être demain. On peut s'identifier si on a l'âge des personnages, mais aussi quand on est enfant. »

Y a-t-il des enfants, ou des ados, dans votre entourage qui peuvent nourrir votre réflexion ?

Nicolas Chupin : « On a nos enfants à nous, mais qui sont un peu plus petits. »

Pauline Bureau : « Mais on se projette ! »

Nicolas Chupin : « Et puis l'expérience personnelle, on l'a tous vécu, ce moment compliqué, je pense. Plus ou moins à 13 ou 14 ans, parfois ça se décale dans le temps. Il y a aussi l'inspiration visuelle, ce qu'on voit dans la rue, comment se comportent les jeunes. C'est un peu une sensation. »

Être associée au TDB, ça apporte quoi en termes de confort de travail, d'écriture ?

Pauline Bureau : « Il y a une vraie fidélité, c'est un gros confort, comme avoir une maison. En plus, c'est une maison de création, on se sent accompagnés et soutenus. Là, on a déjà fait un certain nombre de spectacles, donc on retrouve l'équipe, dans les bureaux ou l'équipe technique (Fanfan au plateau et Jean-Marc au son), et un vrai lien se tisse avec le public, qui reconnaît les acteurs. En plus, ici, il y a un atelier derrière, un studio de son, ça avance vite. »

Vous êtes l'ami imaginaire. Un vrai ami, un confident, une conscience ?

Nicolas Chupin : « Oui, de Théo. Je suis un peu tout ça. Théo vit avec son papa, il se sent seul. Il s'est inventé ce personnage pour pouvoir parler avec quelqu'un, le soir quand il rentre et que son papa n'est pas forcément là, il se raconte à cette grenouille. »

Côté musique, Vincent Hulot est un musicien fétiche, Pourquoi ?

Pauline Bureau : « On lui donne le texte, et il arrive avec des trucs, et surtout, comme les acteurs, il est là dès le premier jour des répétitions. Donc il participe vraiment à la création,

et joue en live, et ça se construit au fur et à mesure. En plus, il joue de tous les instruments : guitare, basse, clavier, batterie... Par exemple, il y a une reprise de Because the night de Patti Smith que Nicolas chante, et Vincent peut jouer un instrument en répétition puis composer une bande avec plusieurs instruments qu'il joue lui. Il fait aussi tout le reste, c'est-à-dire les bruitages et les effets sonores. »

La première a lieu mardi, vous êtes prêts?

Nicolas Chupin : « Presque ! » Pauline Bureau : « Maintenant, on a hâte de jouer devant les enfants et de voir leurs réactions ! »*

Bruno Bettelheim, Psychanalyse des contes de fées. Robert Laffont éd., Paris, 1976

5. INTERVIEW DE 2 COMEDIENNES / MARIE NICOLLE ET CÉCILE ZANIBELLI LORS DE LA CRÉATION DU SPECTACLE

Jeudi 5 février, nous avons eu l'occasion de vivre une journée un peu particulière. Le Théâtre Dijon Bourgogne, partenaire de notre projet, nous avait en effet organisé une rencontre avec deux membres de la troupe La Part des anges, Marie Nicolle et Cécile Zanibelli. Elles se sont prêtées au jeu de l'interview et nous ont permis d'en découvrir un peu plus sur elles et sur *Dormir cent ans*.

Cécile Zanibelli est assistante à la mise en scène : « Je travaille avec Pauline Bureau pour la première fois sur cette création. J'avais déjà assisté à certaines de ses pièces, et c'est pour cela que l'on a eu envie de travailler ensemble. »

Elle revient également sur son parcours : « J'ai étudié à l'école Théâtre en Actes, une école privée qui dispensait la même formation que le Théâtre National de Strasbourg. Plusieurs metteurs en scène intervenaient, nous avions des cours de danse et de chant... Et c'est comme cela que j'ai découvert la danse contemporaine. Du fait d'être danseuse et comédienne, je travaille pour des compagnies en tant qu'interprète, mais aussi pour animer des ateliers, et je suis également assistante à la mise en scène pour porter un regard chorégraphique sur un spectacle. »

Pour *Dormir cent ans*, elle aide la troupe dans son travail chorégraphique, un travail de corps pour assurer une qualité de danse, mais aussi un regard chorégraphique qui garantit une certaine magie.

Marie Nicolle, elle, est comédienne : « Mon parcours est assez classique, mais j'ai commencé tard. Adolescente je voulais être championne olympique d'athlétisme, j'en ai fait pendant 7 ans, mais ça n'a pas marché. Après j'ai fait médecine pour devenir kinésithérapeute. A 20 ans, j'ai suivi une formation de 2 ans au Cours Florent, et j'ai ensuite passé le concours du Conservatoire, que j'ai obtenu. C'est au Conservatoire que j'ai rencontré Pauline Bureau. Nous étions dans la même promotion. »

Dans *Dormir cent ans*, elle joue deux rôles : celui de Théo, le petit garçon, et celui de Patricia, la mère d'Aurore : « C'est plutôt drôle de jouer deux personnages. Parce qu'ils n'ont rien à voir, heureusement. Et puis le fait d'avoir plein de changements techniques me plaît bien,

parce que nous sommes libérés pour jouer. Je trouve cela assez bien pour la concentration de ne pas être obnubilé par ce que l'on va jouer. Il suffit de le faire de la manière la plus basique possible. »

Concernant *Dormir cent ans* à proprement parlé, nous avons pu recueillir de nombreuses informations :

Distribution

Nous vous présentions il y a quelques semaines la troupe La Part des anges, Marie Nicolle nous a dévoilé la distribution des rôles : « Géraldine Martineau incarne le personnage d'Aurore, Nicolas Chupin joue la grenouille, Yann Burlot fait tous les papas, celui de Théo et celui d'Aurore, et aussi un personnage dans la forêt, dont nous ne vous donnerons pas l'identité, vous aurez la surprise. »

Origine de la pièce

Aux origines de la pièce le conte La Belle au Bois dormant bien sûr, mais aussi et surtout une envie de la metteuse en scène : « Je pense que ce conte parle beaucoup à Pauline, il la touche particulièrement. Surtout le fait que l'adolescence peut se passer dans une espèce d'endormissement, que l'on soit dans quelque chose de l'ordre de l'onirique, du rêve. », précise Cécile Zanibelli.

Et Marie Nicolle de renchérir : « Effectivement, Pauline travaille beaucoup sur l'identité féminine. Dans chacune de ses créations il y avait toujours ce rapport à l'adolescence, la perte de l'enfance, ce moment de bascule qu'elle aime vraiment. Et c'est vrai que dans la Belle au bois dormant on retrouve cette idée que le sommeil n'est pas quelque chose de passif. Il se passe plein de choses, mais la passivité n'est pas forcément quelque chose de mal. On a toujours tendance à dire aux adolescents « Secoue toi, sors, va faire un tour ! », mais peut-être que eux aussi ont besoin d'avoir un certain moment pour souffler. Et là c'est un peu comme si cette création mêlait les deux : l'adolescence et l'identité féminine. »

Ecriture

Cette pièce est une création originale et l'œuvre d'une écriture collective. Cécile Zanibelli nous a confié : « Il n'y a pas de texte préétabli. Pauline écrit avec les acteurs, pas qu'avec les acteurs d'ailleurs, avec toute l'équipe. Elle écrit aussi par rapport à ce qui se passe en répétition. Elle fait des allers retours entre les deux. » Interrogée sur ce principe d'écriture un peu particulier elle explique : « Je pense que cela dépend vraiment du metteur en scène, de la compagnie, et de la façon dont chacun travaille. Etant là pour la première fois, ce que j'ai pu voir c'est que Pauline est arrivée avec une trame en septembre. Et à partir de là il y a eu beaucoup d'improvisations. Puis elle est rentrée chez elle, a réécrit les scènes en fonction de ce qu'elle avait vu sur le plateau. Et le fait que cette création se fasse en partie à partir d'improvisations permet non seulement aux comédiens de faire beaucoup de propositions, mais aussi à Vincent Hulot au niveau du son, et à Alice Touvet au niveau des costumes. Ce rapport au plateau est très important pour la construction du spectacle. »

A chaque répétition, toute une scène peut changer. Marie Nicolle revient sur ce principe d'improvisations : « On le sent quand il y a quelque chose qui marche et qu'il va falloir le développer, cela donne des pistes d'écriture à Pauline. Il y a des choses qui nous paraissent

bien et puis finalement qu'on abandonne, car cela ne rentre pas dans le cadre du spectacle. Cela nous aide aussi à savoir dans quelle direction il faut partir, mais nous essayons toujours jusqu'au bout. »

« C'est vrai qu'il y a certains personnages qui sont apparus grâce à la vidéo, et qui ont pris de l'importance dans le spectacle. A ce moment-là, Pauline écrit des scènes qui n'existaient pas auparavant car elle sait que désormais ce personnage peut exister. », ajoute Cécile Zanibelli.

« Comme la pièce n'est pas écrite, il y a un certain suspense, on se demande toujours si on va réussir à raconter l'histoire. Dans ce spectacle, c'est plus un énorme travail technique. C'est à la fois stressant et excitant. Quand une pièce est écrite, c'est différent, il faut arriver à la jouer, à la mettre en scène, à faire les décors. Quand il faut construire la pièce, on intègre beaucoup de nous à chaque fois que l'on propose quelque chose, donc on y est forcément très attaché. », conclut Marie Nicolle.

Travailler avec Pauline Bureau

Il y a quelques semaines, nous faisons son portrait, rencontrer deux personnes qui connaissent Pauline Bureau nous a permis d'en apprendre plus sur sa façon de travailler.

« Le travail avec Pauline se passe très bien ! », nous explique Marie Nicolle, « Ce qui est très agréable c'est que Pauline laisse une place à chacun, une vraie place, elle écoute tout le monde. Elle a une grande confiance en chacun. C'est elle qui dirige mais la place de chacun est très claire, et du coup elle travaille avec des gens qui n'ont pas de difficulté à assumer leur place, je crois que c'est vraiment important. »

Cette confiance mutuelle et cette liberté de jeu donnée à chacun leur permet par ailleurs de tout essayer, de tout proposer. On comprend alors que ne pas réussir quelque chose n'est pas un échec ou un problème, c'est plutôt une perpétuelle remise en question : « Ce qui est assez beau, c'est que rien ne part jamais aux oubliettes, et que si les scènes qu'on a fait en impro en septembre ne sont plus là, ce n'est pas grave. Elles ont alimenté le spectacle malgré tout. Tout ce qu'on fait ce n'est pas pour rien, cela a permis d'alimenter un fond mystérieux impalpable mais qui est là. C'est super agréable de se dire que tout sert. »

Voulant savoir si cette confiance mutuelle était quelque chose de rare dans les troupes de théâtre, nous avons interrogé Marie Nicolle : « Non, ça arrive, mais je pense que cela vient aussi du temps de travail ensemble et de la manière dont cette confiance est mise en place. On se remet en question tout le temps, personne n'a raison mais tout le monde a raison, je ne sais pas, c'est magique. »

Un œuvre collective

Dormir cent ans est le résultat d'un travail collectif, très représentatif du travail de la compagnie, formée il y a maintenant un peu plus de 15 ans. « C'est ce qui est agréable. Notre travail évolue et cela nous remet en question, et nous permet d'essayer d'autres choses. Depuis 15 ans, on se dit que nous avons beaucoup changé notre manière de travailler. On a beaucoup évolué. Ce qui n'arrive pas à tout le monde. Ce que j'aime bien c'est que l'on revient à la féerie, un monde où tout est possible. », confie Marie Nicolle.

Avec quelques photos de la pièce, vous vous en êtes peut-être rendu compte, mais la vidéo est une part très importante du spectacle. Travailler avec cette technologie offre beaucoup

de possibilités, mais aussi quelques contraintes. Marie Nicolle nous donne ses impressions : « C'est incroyable car cela fait vraiment vrai. L'autre jour, nous avons fait un tournage, nous avons l'impression d'être au cinéma. Mais il y a malgré tout des contraintes. Par exemple, dans la pièce il y a un moment où un arbre apparaît, en vidéo. La scène est enregistrée mais je dois lui parler, et donc faire attention au temps. Mais c'est génial. »

Cécile Zanibelli rajoute à ce propos : « Cela donne du coup quelque chose de très onirique car c'est entre la réalité et l'image. Cela permet d'ajouter des effets spéciaux comme dans les films. Nous avons quelque fois l'impression d'être dans un dessin animé. On est dans le réel, et puis d'un coup ça bascule dans le rêve, dans le surréalisme, et du coup tout est possible. »

Interrogée sur l'influence de la vidéo sur son jeu d'actrice, Marie Nicolle répond : « Oui, c'est tout de même différent. Parce que par exemple, cette scène avec l'arbre, il va falloir que j'écoute la voix, que je parle correctement avec, et toujours dans le même rythme. Mais cela ne me dérange pas, je me dis que c'est comme ça, c'est le jeu et c'est agréable. Plutôt que de se dire dès le début comment on va jouer et de jouer tout le temps la même chose, c'est bien de jouer avec quelque chose de nouveau. »

Le rapport au public

Le fait que cette création se base en partie sur un conte et soit jouée dans le cadre du festival A pas contés en fait évidemment une pièce à destination des enfants.

Pour la troupe et Marie Nicolle : « L'important c'est qu'ils s'identifient. Les personnages ont 13 ans. Il y a de la féerie, on retrouve l'univers du conte, on rencontre des personnages, des oiseaux qui parlent, et du coup on peut développer des choses qui sont de l'ordre du fantastique. Et en général cela leur plaît. »

Et si *Dormir cent ans* est une pièce tout public, il y a malgré tout deux niveaux de lecture, pour les enfants et pour les adultes. « Pauline voulait qu'il y ait une lecture pour les enfants et les parents. C'est vraiment un spectacle tout public, ce n'est pas que pour les enfants. », déclare Marie Nicolle.

En savoir plus sur *Dormir cent ans*

L'après-midi même une répétition publique était organisée, et la troupe accueillait des scolaires pour leur présenter une petite partie de la pièce. On les a sentis très enthousiastes, très impliqués et très concentrés. Marie Nicolle nous a confié avoir hâte de jouer devant les enfants car « c'est un tout autre public que le public adulte, ils ont des réactions immédiates et parfois surprenantes ». Nous avons eu la chance d'assister à ces 45 minutes de répétition, et pour être honnêtes nous n'avons pas vu le temps passer ! On ne vous en dit pas plus, pour ne pas gâcher la surprise de découvrir la pièce vous-même, mais nous vous proposons maintenant, en plus d'un résumé de la pièce déjà publié, un petit récapitulatif de ce que l'on a appris sur le spectacle :

Dormir cent ans est un spectacle en deux parties, une première partie dans la vraie vie, et une seconde partie dans un monde onirique. La mise en scène est particulière puisqu'elle mêle vrais décors et des décors numériques, projetés. C'est une mise en scène qui apporte des contraintes, de temps notamment, pour faire coïncider le jeu et la vidéo, mais qui

renforce le côté onirique de la pièce, avec les filtres, les effets spéciaux, pour un rendu presque pareil à un dessin animé. Cela ajoute une grande part de féerie au spectacle, et quelques surprises sont réservées aux spectateurs, comme de vrais moments de danse.

Avec Dormir cent ans « tout est, tout devient possible », du 17 au 21 février 2015

6. L'ÉCRITURE DE PLATEAU

extrait Pièces (dé)montées SCEREN janvier 2014 Editions Canopé

À quels questionnements cette pratique répond-elle ? Quelle est l'origine de cette expression ? Que nous apprennent le parcours de Joël Pommerat, de Pippo Delbono et de Bob Wilson sur les différentes modalités de l'écriture de plateau ? Quels sont les effets de ces manières de concevoir la représentation ? Quels rapprochements (mais quelles différences aussi) peut-on voir avec le travail de Pauline Bureau ?

Le XXe siècle a été l'occasion pour le théâtre de se questionner sur ses propres pratiques, ses attentes et ses objectifs. Déjà, la réflexion d'Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double* mettait en évidence, en 1938, la nécessité de repenser le rapport à la scène et ce qu'on pouvait en attendre ; réagissant à un théâtre devenu académique, bavard et psychologisant, Artaud se faisait le porte-parole d'un Théâtre de la cruauté, où la cruauté n'était qu'un moyen pour redonner à la représentation une dimension incantatoire, magique, pour insuffler aux mots un sens plus fort et faire du spectacle une expérience de tous les sens. Selon lui, le théâtre devait à nouveau bousculer le spectateur, lui faire ressentir fortement le rapport, si évident pour lui dans le théâtre antique ou balinais, entre la représentation et le sacré.

À cet effet, Artaud insistait sur l'apport essentiel du metteur en scène, auquel il donnait la prééminence sur un éventuel texte préexistant. Le geste était provocateur et le programme exigeant ; mal compris à l'époque, il a pourtant trouvé une oreille attentive dans les générations suivantes. On voit éclore à partir des années soixante-dix des remises en cause radicales si ce n'est du théâtre lui-même, du moins du rapport existant entre le texte et la mise en scène, cette fois dans un réel débat collectif : doit-on continuer à sacraliser le texte ? Faut-il encore jouer les pièces du répertoire classique ? Si oui, quelles interprétations en sont possibles et jusqu'où aller ? Au fond, le rôle du metteur en scène n'est-il que d'adapter à la scène, avec scrupule et fidélité, le texte écrit par un autre ou a-t-il une fonction plus évidemment créatrice ? Et l'acteur, n'est-il qu'un porte-voix ? D'ailleurs, faut-il nécessairement supposer l'antériorité d'un texte ? À ces questions vertigineuses, et surtout à la dernière, vont répondre une nouvelle écriture de la scène, avec des modalités diverses, et l'émergence de personnages aux fonctions multiples : les écrivains de plateau.

Cette expression apparaît sous la plume de Bruno Tackels, qui a donné ce titre à une série de monographies (depuis 2005, six titres ont paru, consacrés aux Castellucci, à François Tanguy et au Théâtre du radeau, à Anatoli Vassiliev, à Rodrigo Garcia, à Pippo Delbono et enfin à Ariane Mnouchkine et au Théâtre du soleil), chacune consacrée à un de ces artistes dont il devient difficile de cerner s'il est essentiellement auteur ou metteur en scène, sachant qu'il est parfois aussi acteur, décorateur, vidéaste ou musicien ; en fait, il ne s'agit pas de brouiller les catégories, mais de montrer que le geste théâtral doit être pensé autrement. Cette

évolution des pratiques et ce questionnement ne sont d'ailleurs pas propres au théâtre, mais communs à l'art contemporain dans son ensemble : on peut faire un parallèle intéressant, dans le domaine de la musique, entre l'évolution du théâtre et le parcours de John Cage qui, après une formation classique, se lance dans la composition d'œuvres toujours plus exigeantes (leur notation finit par devenir essentiellement graphique et suggestive), œuvres qui redéfinissent profondément le rapport entre musique et danse (voir, par exemple, son travail avec le danseur Merce Cunningham) et font intervenir méthodiquement des procédures aléatoires pour faire de chaque spectacle un moment unique. De la même manière, la pratique du happening, initiée par Alan Kaprow dans la sphère des arts plastiques, fait intervenir aussi bien la musique et la danse que la poésie pour créer un spectacle total : la frontière devient donc bien mince entre les différents arts et on peut se demander jusqu'à quel point ces gestes ne peuvent pas être considérés comme proprement théâtraux.

Quoi qu'il en soit de tels rapprochements, on peut revenir sur quelques figures particulièrement significatives de l'écriture de plateau, qui chacune donne à voir une démarche et un univers singuliers : Joël Pommerat, Pippo Delbono et Bob Wilson. Joël Pommerat, né en 1963, est un autodidacte qui se destine initialement à une carrière de comédien. Il apprend le métier en jouant dans de nombreuses compagnies théâtrales, avant d'y renoncer définitivement à l'âge de vingt-trois ans pour se consacrer à l'écriture. Il se définit lui-même essentiellement comme un « écrivain de spectacle » : c'est dire son refus de la dichotomie entre auteur et metteur en scène et son implication dans la création de formes nouvelles. À cet effet, il fonde en 1990 la compagnie Louis-Brouillard avec laquelle il crée la même année sa première mise en scène, *Le Chemin de Dakar*. Plus encore que le spectacle lui-même, c'est la constitution autour de lui d'une équipe d'acteurs qui s'avère décisive : il faut ici comprendre que le processus d'écriture de plateau suppose un travail suivi, et si possible avec des personnes que l'on connaît, qui sont prêtes à s'impliquer dans un travail très exigeant (puisque la pièce se construit au fur et à mesure des répétitions) et dont les expériences scéniques lors des pièces déjà jouées préparent souvent la création des suivantes.

Pour **Pommerat**, être à la fois auteur et metteur en scène permet de développer des projets esthétiques vraiment personnels et d'assumer pleinement la responsabilité de ce travail, en « écrivant le sens » et pas seulement les mots ; il donne, en outre, l'opportunité de se concentrer sur des thématiques souvent marquées par une réflexion dans laquelle se mêlent un questionnement existentiel et des thématiques sociales, politiques et économiques : ainsi, entre 2004 et 2006, la trilogie constituée par *Au monde*, *D'une seule main* et *Les Marchands* interroge-t-elle le rapport contemporain au travail et à l'argent. C'est aussi une occasion de faire appel à des sources d'inspiration multiples : des textes théâtraux et des contes sont convoqués pour permettre une écriture sous la forme du palimpseste, comme le dit Pommerat lui-même.

Un palimpseste, c'est, matériellement, un manuscrit que l'on a gratté pour écrire sur lui un nouveau texte, sachant que l'ancien transparaît encore sous le nouveau ; ici, la pratique correspond à la production d'un texte qui se fait l'écho, parfois lointain, d'une œuvre souvent bien connue. On retrouve ainsi sous *Ma chambre froide* le texte de *La Bonne Âme de Setchouan* de Brecht ; *Au monde* s'inspire des *Trois sœurs* de Tchekhov ; *Le Petit*

Chaperon rouge, Pinocchio et Cendrillon reprennent le propos des contes éponymes pour en donner une lecture très personnelle. Le processus d'écriture débute par un travail solitaire qui dure souvent plusieurs mois et se solde par la production de notes et d'idées, comprenant souvent déjà des éléments de décor et de scénographie, qui vont fournir un matériau pour la recherche sur le plateau. Le travail avec l'équipe artistique débute alors : sur un plateau épuré sont disposés quelques éléments de mise en scène dès le début des répétitions ; les acteurs sont placés au centre du dispositif, sachant que, dans le processus d'écriture, l'auteur s'est laissé inspirer par ceux avec lesquels il sait, d'emblée, qu'il va travailler. Néanmoins, Pommerat se montre très directif et cherche à réaliser les images et les ambiances auxquelles il a pensé, en utilisant très rapidement l'image, le son, ainsi que la lumière qui permet de délimiter l'espace. Le travail des comédiens est complexe et exigeant ; ils sont obligés de prendre de la distance avec leur savoir-faire professionnel : pour leur permettre d'« être avec les mots », ils sont équipés de micros HF, qui les obligent à parler normalement plutôt que de jouer en poussant leur voix ; l'intention n'est cependant pas de revenir à une parole quotidienne et triviale, mais de favoriser une impression dans laquelle voisinent proximité et étrangeté, suscitant une sensation de non-jeu. De même, l'apprentissage du texte se fait en plusieurs strates : les nouveaux textes doivent être mémorisés (puisque l'œuvre évolue en se faisant au plateau) tout en gardant à l'esprit le texte plus ancien, ce qui contribue à épaissir et charger le personnage de tout ce texte non-dit. Le travail sur la scénographie et la réflexion sur la disposition de la scène favorisent en outre l'invention d'un rapport spécifique avec le public avec, par exemple, les dispositifs circulaires de *Cercles/Fictions* ou de *Ma chambre froide*, qui obligent encore l'acteur à rompre avec ses habitudes. Le travail aboutit à des spectacles dans lesquels on reconnaît presque inmanquablement un style et une intention personnels, qui placent le spectateur au centre du processus : « [...] la révélation est intérieure, et c'est le spectateur qui est le lieu de la révélation. Mon travail, c'est de montrer des secrets en tant qu'ils restent cachés, pas de les dévoiler. » (Dialogue avec Claudine Galea, 2005). À cet effet sont mobilisés toutes les ressources de l'image (fixe ou en mouvement), le jeu des acteurs dont la gestuelle est souvent dépouillée mais dont la présence (au sens fort) est d'autant plus indispensable, leurs jeux d'apparition et disparition, toujours au service du sens, enfin la pénombre des éclairages et l'importance du son. Le spectateur est donc placé face à un ensemble suggestif, riche en images et en impressions, dans lequel il oscille entre rêve et réalité, en tout cas toujours dans une sensation d'étrangeté. De même, comme le laissait entendre la citation précédente, le sens n'est jamais clairement révélé, renvoyant chacun à ses propres capacités à le faire naître, à l'occasion de la représentation. Le spectacle n'est d'ailleurs jamais figé, Joël Pommerat assistant à la plupart des représentations pour reprendre par la suite, avec son équipe, ce qui s'est joué, en proposant des remarques et des corrections : malgré la précision du travail de préparation et son caractère fortement construit, chaque spectacle reste donc un événement unique.

Pippo Delbono, metteur en scène, acteur et cinéaste italien, propose, lui aussi, un travail relevant de l'écriture de plateau mais qui fait appel à d'autres moyens et génère une atmosphère différente. Né à Varazze en 1959, il poursuit des études à l'école de théâtre de Savone où il rencontre Pepe Robledo, un acteur argentin avec lequel il va continuer à travailler sur le long terme. Au début des années quatre-vingt, ils s'installent au Danemark et travaillent avec l'Odin Theatret, notamment sur la question des gestes et du corps ; en 1987,

une rencontre avec Pina Bausch leur donne l'occasion de participer à son spectacle *Ahnen* : cette confrontation avec la danse contemporaine est bien dans la veine des préoccupations relatives au corps et à tout ce qu'il est possible de lui faire signifier, grâce au travail et à la rigueur, et s'avère une étape décisive. Désormais, pour Pippo Delbono, il sera difficile de dissocier théâtre et danse ; à la fin des années quatre-vingt, il fonde sa compagnie et présente en 1990 *Il Muro* avec des danseurs de Pina Bausch. Divers spectacles s'échelonnent ainsi, mêlant théâtre, danse et musique jusqu'en 1997, où est créé à Naples *Barboni*, un spectacle qui met en scène un grand nombre de personnes a priori extérieures à l'univers théâtral : des artistes de rue, des musiciens de rock, des internés de l'hôpital psychiatrique d'Aversa, tout proche. C'est là la deuxième expérience décisive et, celle-là, réellement fondatrice d'une esthétique et d'une manière de travailler : la rencontre avec la folie et la découverte de Bobo, un malade sourd et muet, interné depuis près de quarante ans, qui va devenir son acteur fétiche. Pippo Delbono consacre d'ailleurs à cet événement un documentaire, *Grido* (2006), dans lequel il explique l'évidence qu'il y a pour lui à travailler avec des personnes pour lesquelles l'art participe d'une expérience essentielle à l'expression voire à la survie, expliquant qu'il ne fait pas de différence entre acteurs professionnels et non-professionnels : seules comptent pour lui la précision et la rigueur de la démarche. C'est dans la présence de Bobo que Pippo Delbono trouve quelque chose d'unique : toutes ses recherches pour trouver le mouvement juste, le rythme et l'expressivité (notamment en étudiant le théâtre oriental) se trouvent condensées dans la figure de Bobo, qui, spontanément, impose à la scène la qualité de sa manière d'être au monde : c'est à travers des gestes humbles mais profondément habités que sont données à voir la condition humaine et la présence corporelle. Les spectacles de Pippo Delbono ouvrent donc l'accès à des personnes au départ étrangères aux domaines de la musique et de la danse, notamment des handicapés ; Delbono accueille ainsi dans sa compagnie Nelson Lariccia, un ancien clochard qu'il a rencontré par hasard ou Gian Luca Ballare, un jeune trisomique au sourire si particulier. Il faut toutefois ne pas se méprendre : nulle intention voyeuriste ici et aucun apitoiement ; pas d'intention non plus, pleine de bons sentiments, de sensibiliser le public à la question du handicap ; ce qui compte, au contraire, c'est la puissance d'évocation des corps, leurs blessures et leurs fragilités comme éléments participant au sens. Le travail s'effectue autour de thématiques qui, souvent, ne sont pas étrangères aux préoccupations cinématographiques mais aussi existentielles, de l'auteur, avec le motif récurrent de la méditation sur la mort et sur le tragique de l'existence. Évidemment, les questions sociales et l'engagement politique sont en rapport avec ces motifs : *La Menzogna*, par exemple, revient sur les mensonges qui ont entouré l'incendie de l'usine Thyssen-Krupp de Turin en 2007 ; *Silenzio* rappelle le tremblement de terre qui a dévasté la cité de Gibellina en 1968 et *La Rabbia* (la rage) est un hommage poétique à Pier Paolo Pasolini. S'il y a bien de la rage, c'est surtout une impression de folie, d'exubérance et un imaginaire riche, fortement incarné, qui sont donnés à voir sur scène, dans des séquences qui mêlent poésies récitées, bribes de texte, images projetées et musiques puisées par exemple pour *Silenzio* aussi bien dans le répertoire classique que dans le rock, la pop ou les tubes italiens des années 1970. Le but est de mettre le spectateur face à une expérience extraordinaire, celle de la transcendance et du mystère, en s'adressant directement à son corps et en y réveillant des réponses cachées, échos de la présence scénique du corps des acteurs. Pour parvenir à un tel résultat, Pippo Delbono exclut cependant toute improvisation. Si chaque spectacle reste un événement unique, chacun doit savoir ce qu'il fait et quand il doit agir : il est donc

nécessaire d'effectuer un travail rigoureux de répétition, fondé sur le training et inspiré des arts martiaux pour trouver le geste juste, les changements de rythme, les arrêts, les moments forts, et parvenir à suggérer la tension même dans l'immobilité. De ces répétitions naissent des séquences qui seront travaillées encore et encore, jusqu'à obtenir la présence souhaitée par le metteur en scène et assemblées dans une composition d'ensemble. Le parcours de Bob Wilson est peut-être encore plus atypique.

Robert Wilson est né en 1941 à Waco, au Texas ; ce metteur en scène et plasticien étudie d'abord la peinture et l'architecture d'intérieur avant de monter des spectacles à New York. Son premier grand succès international remonte cependant à 1971, avec *Le Regard du sourd*, accueilli avec enthousiasme au festival de Nancy. Par contraste avec Pippo Delbono, et a fortiori avec Joël Pommerat, Bob Wilson met également en scène des pièces écrites par d'autres et des opéras ; mais force est de constater qu'il donne à la mise en scène une dimension rarement atteinte avant lui et propose une lecture des œuvres éminemment personnelle. Au fond, il y a chez lui ce qu'on pourrait nommer une reprise du texte et une écriture de la mise en scène, si dense qu'elle oblige à reconsidérer l'œuvre de départ comme une nouvelle création. Il faut d'abord comprendre que la conception de Bob Wilson est celle d'un « théâtre formel », selon sa propre expression : c'est dire que le travail qu'il propose est d'une très grande rigueur et que chacun des éléments mobilisés va s'intégrer dans le tout de l'œuvre, un tout dans lequel chaque détail importe. Le spectacle est donc entièrement centré sur sa réception par le spectateur et a pour but de produire une très forte expérience visuelle et sensorielle. La composition de l'ensemble a la même rigueur qu'une partition musicale ; les gestes des acteurs sont travaillés et définis à la seconde près ; les lumières, très importantes dans chacune de ses pièces, structurent l'espace en faisceaux géométriques et permettent un jeu sur la profondeur ou des effets de silhouettes, particulièrement suggestifs et poétiques ; les objets, souvent créés par Wilson lui-même (tout comme les décors), sont en nombre restreint et acquièrent autant de signification que la présence des acteurs ; le jeu des acteurs est intégré à l'ensemble, ainsi que les textes dits, qui valent autant par leur sens que comme matériau sonore ; la musique fait appel aussi bien au répertoire classique qu'au rock ou à la chanson (avec, par exemple Lou Reed dans *Time Rocker*, Tom Waits dans *The Black Rider*, CocoRosie et le Berliner Ensemble dans *Peter Pan*). Pour parvenir à un résultat à partir de ces éléments, Bob Wilson travaille par séquences, souvent minimalistes, qui sont ordonnées et juxtaposées pour suggérer plutôt que pour construire ou imposer un sens : c'est au public d'effectuer cette démarche d'interprétation, et non au metteur en scène de révéler le sens. L'effet d'une telle démarche de travail est paradoxalement peu dicible : beaucoup de spectateurs s'accordent à dire qu'ils ont assisté à une expérience inoubliable et poétique, possédant une logique propre malgré l'apparence insaisissable : comme un rêve, une vision, une image intérieure, serait-on tenté de dire. De fait, ce sont les mots d'expérience et de poésie qui s'imposent : expérience d'abord, puisque dès *Le Regard du sourd*, Wilson proposait une pièce à la durée inhabituelle [] pas moins de sept heures ; gageure reprise dans *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE* en 1972, avec une représentation de sept jours ; poésie enfin, puisque, en choisissant de traiter les différentes composantes de l'œuvre comme autant d'éléments tous aussi signifiants les uns que les autres, c'est un effet d'ensemble qui s'impose, un rapport particulier qui, même porté par les mots, est appelé à rester au-delà des mots. Par comparaison avec ce qu'on a tenté de montrer, le travail de Pauline Bureau s'avère singulier.

Sirènes relève bien d'une écriture de plateau : le texte de la pièce est le résultat des lectures et de la réflexion menées en amont avec les comédiens et toute l'équipe ; les répétitions ont été l'occasion de tester des situations de jeu, des costumes et des accessoires, de s'interroger sur l'ordre des scènes, de travailler les passages musicaux, de délimiter, à l'aide des lumières et des décors, des espaces sur la scène pour parvenir au résultat final. Le texte a pris une forme définitive au cours des répétitions et l'ensemble fait appel à toute une palette de moyens : des musiques, jouées en direct ; des chansons ; des voix off ; des images fixes projetées ; de la vidéo.

De fait, à la lumière des répétitions, on peut comparer le travail de Pauline Bureau à celui d'un cinéaste effectuant le montage des différents plans de son film : en témoigne le nombre important de scènes, parfois réduites à un court passage significatif, ce qui donne à l'ensemble un rythme particulier ; de même, les flashbacks et les allers-retours entre lieux et époques font fortement penser à des procédés cinématographiques. Ce sont peut-être ces derniers éléments qui tranchent le plus nettement avec le programme et les buts avoués de Pommerat, Delbono ou Wilson : ici aussi, la mise en scène est au service d'une émotion, mais l'intrigue est identifiable.