

→ Dossier d'accompagnement

Mise en page ; Réseau Canopé



© Gabrielle Voinot

→ Théâtre

Face à la mère

Texte **Jean-René Lemoine**

Mise en scène **Alexandra Tobelaim**

Du mar 4 au sam 8 décembre

TnBA - Salle Vauthier - Durée 1h30

Contacts :

Marlène Redon → m.redon@tnba.org / T 05 56 33 36 62

Chloé Panabière → c.panabiere@tnba.org / T 05 56 33 36 83

Camille Monmège → c.monmege@tnba.org / T 05 56 33 36 68



**Théâtre national
de Bordeaux en Aquitaine**
Direction **Catherine Marnas**
Place Renaudel - Bordeaux
www.tnba.org

Directeur de publication

Jean-Marie Panazol

Directrice de l'édition transmédia

Stéphanie Laforge

Directeur artistique

Samuel Baluret

Comité de pilotage

Bertrand Cocq, directeur territorial

de Canopé Île-de-France

Bruno Dairou, directeur territorial adjoint

de Canopé Hauts-de-France

Ludovic Fort, IA-PR Lettres, académie de Versailles

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé,

conseiller Théâtre, délégation aux Arts et à la Culture

de Réseau Canopé

Patrick Laudet, IGEN Lettres-Théâtre

Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR Lettres-Théâtre honoraire

et des représentants des directions territoriales

de Réseau Canopé

Autrices de ce dossier

Marion Chopinet, enseignante histoire-géographie

et théâtre, lycée Antonin-Artaud, Marseille

Isabelle Rainaldi, enseignante anglais et théâtre,

lycée Antonin-Artaud, Marseille

Directeur de « Pièce [dé] montée »

Jean-Claude Lallias

Coordination éditoriale

Stéphanie Béjjan

Chef de projet

Hélène Audard

Mise en pages

Stéphane Guerzeder

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

Photographie de couverture

© Philippe Ariagno, Aïcha El Belaoui

Compagnie TANDAIM.

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-240-04582-9

© Réseau Canopé, 2018

[établissement public à caractère administratif]

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80 158

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

Les autrices remercient chaleureusement Alexandra Tobelaim, la compagnie Tandaim et toute l'équipe du spectacle pour leur générosité, leur aide et leur disponibilité lors de la réalisation de ce dossier.

Merci à notre collègue de lettres Olivier Guéritaine pour ses conseils.

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

FACE À LA MÈRE

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 289 - Octobre 2018

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »

Texte : Jean-René Lemoine

Mise en scène et jeu : Alexandra Tobelaim

Musique et création sonore : Olivier Mellano

Scénographie : Olivier Thomas

Comédiens : Stéphane Brouleaux, Geoffrey Mandon, Olivier Veillon

Musiciens : Astérior (contrebasse), Yoann Buffeteau (batterie), Lionel Laquerrière (guitare et voix)

Travail vocal : Jeanne-Sarah Deledicq

Lumière : Alexandre Martre

Régie son : Émile Wacquiez

Costumes : Joëlle Grossi

Production : Compagnie Tandaim/Alexandra Tobelaim

Coproduction : Théâtre du Jeu de Paume (Aix-en-Provence), Réseau Traverses Association de structures de diffusion et de soutien à la création du spectacle vivant en région Provence-Alpes-Côte d'Azur, le Pôle Arts de la Scène – Friche la Belle de Mai, Centre dramatique de l'océan Indien Théâtre du Grand Marché, Théâtre Durance scène conventionnée-Château-Arnoux/Saint-Auban, Théâtre Joliette scène conventionnée pour les expressions contemporaines, La Passerelle Scène nationale de Gap et des Alpes du Sud.

Avec le soutien de l'ADAMI, de la SPEDIDAM, du Fonds d'Insertion pour Jeunes Artistes Dramatiques – DRAC et région Provence-Alpes-Côte d'Azur, et du CENTQUATRE-PARIS.

La compagnie Tandaim est conventionnée par la Direction régionale des Affaires culturelles Provence-Alpes-Côte d'Azur et par la ville de Cannes.

Elle est soutenue par la région Provence-Alpes-Côte d'Azur et par le conseil départemental des Alpes-Maritimes.

Le texte de *Face à la mère* est publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs, 2006.

Sommaire

5 Édito

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

6 Un monologue à trois voix

8 Un dialogue entre les mots et la musique

11 Un voyage au cœur de l'intime

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

15 Plonger dans le spectacle

17 « Je n'ai plus d'horizon »

21 Le chemin de deuil

Édito

Face à la mère a été créé pour la première fois par l'auteur lui-même, Jean-René Lemoine, en 2006, à Bobigny. Comédien et metteur en scène, Jean-René Lemoine est un « auteur-monde », né à Haïti, qui passe son enfance au Zaïre, son adolescence en Belgique, se forme en Italie avant de s'installer à Paris. *Face à la mère* convoque le souvenir douloureux de cette enfance et de cette mère dont on apprend dès les premières pages qu'elle est morte assassinée. Au départ conçu comme un « seul en scène », l'auteur précise cependant que le texte peut se monter à deux ou trois voix. Tel est le défi relevé par la metteuse en scène Alexandra Tobelaim : monter ce texte avec trois comédiens et trois musiciens. Issue de l'ERACM (École régionale d'acteurs de Cannes et de Marseille), elle se forme à la direction d'acteurs aux côtés de Jean-Pierre Vincent, qu'elle assiste à la mise en scène, et de Hubert Colas. En parallèle, elle fonde la compagnie Tandaim en 1998 pour monter ses propres spectacles, qui disent sa recherche d'un rapport singulier avec le public. Le travail qu'elle a entrepris avec cette création mêle à la fois musique et texte choral.

Alexandra Tobelaim découvre l'écriture de Jean-René Lemoine à travers une courte pièce, *Atlantides*. Elle dit avoir été séduite par « son écriture qui invente les contours d'un monde qui ne ressemble à aucun autre. Elle est poétique et elle semble parfois sortie d'un autre temps, d'une époque révolue qui s'échoue dans la nôtre pour réveiller des mythologies nouvelles ». On y ressent « une quête des sonorités sans jamais abandonner le sens ».

Il s'agit dans ce dossier de donner aux enseignants et à leurs élèves des éléments leur permettant d'entrer dans la musicalité des mots de Jean-René Lemoine et d'expérimenter une partie de la démarche de la compagnie Tandaim, dans leur souhait de faire entendre cette parole, d'y inscrire leur propre musique et de trouver peut-être, par-delà la représentation, une forme d'apaisement et de réconciliation.

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

UN MONOLOGUE À TROIS VOIX

LE TRAVAIL DU CHŒUR

Jean-René Lemoine écrit *Face à la mère* après l'assassinat de sa mère. La pièce est donc bâtie sur une histoire vraie et personnelle. Mais cette histoire intime acquiert une dimension universelle qu'Alexandra Tobelaim cherche à rendre à travers une parole portée par trois comédiens accompagnés de trois musiciens. Les échanges entre les six interprètes nous font passer d'un récit intime relevant de l'introspection à un texte polyphonique qui prend une dimension collective. C'est par ailleurs un désir de la metteuse en scène de n'avoir que des jeunes hommes au plateau.

Pour constituer ce chœur qui parle d'une seule voix, Alexandra Tobelaim imagine des exercices dans l'espace qu'il est possible de réaliser en classe avec des élèves. Le travail se fait accompagné de musique et pour cela on choisira comme elle un titre interprété par le groupe The National, *Sorrow*¹, qu'elle utilise à des fins d'exercices et d'improvisations au plateau basés sur la répétition du morceau mis en boucle.

Sur le plateau (ou dans une salle de classe dont on aura poussé tables et chaises), demander d'abord aux élèves de marcher simplement, en écoutant la musique. Ils occupent l'ensemble de l'espace et sont attentifs aux autres tout en marchant seuls. Laisser les élèves trouver librement, mais ensemble, des moments où tous se rencontrent en un point du plateau et des moments où, au contraire, ils s'échappent et s'éloignent. Ce travail s'appuie sur l'écoute, on crée des variations pour renforcer la nécessité d'être avec les autres.

Ce premier exercice amène les élèves à faire l'expérience du chœur. Ils doivent commencer à sentir comment fonctionner ensemble, par moments comme un seul corps, par moments individuellement mais sans jamais cesser d'être en connexion avec les autres. Le fait d'être isolé dans l'espace ne signifie pas que chacun ne fait plus partie du tout, bien au contraire. On expérimente les variantes possibles du groupe.

Compléter ce travail par un autre exercice sur la marche : proposer aux élèves d'avancer par ligne de quatre (puis même chose par ligne de six, puis plus selon la place disponible et l'effectif du groupe). On démarre de la « position zéro » (bras le long du corps, les pieds bien plantés dans le sol et écartés un peu plus que la largeur des hanches), le regard se porte vers « le secret », un point que l'on choisit au-delà du public pour fixer son attention². Les élèves forment une ligne et avancent ensemble vers l'avant-scène. Puis ils sont attirés vers le lointain, comme aspirés. Ce reflux peut se faire après avoir atteint un point de déséquilibre vers l'avant, puis demi-tour et retour vers le lointain, comme une vague. Une autre version, un peu plus facile à réaliser pour les élèves, est d'avancer puis de faire un retour aspirés par le lointain, sans déséquilibre ni demi-tour.

Illustration en vidéo : drive.google.com/open?id=10qJKV_IckVUmbbT8M0HFN7tXfSj3 (durée 0 min 25).

Les variations sur le nombre d'élèves qui composent la ligne permettent de travailler l'écoute. Sans échange de regards, les élèves prennent conscience de la présence des uns et des autres et des déplacements qui deviennent collectifs. Le mouvement de va-et-vient, comme le flux et le reflux des vagues, les fait entrer

¹ Alexandra Tobelaim a découvert le groupe et cette chanson à travers une performance réalisée par The National au MOMA dans le cadre d'une exposition où ce même morceau a été joué pendant six heures durant.

² Voir le DVD *Du jeu au théâtre*, Scéren-CNDP, réalisé avec le Pôle Théâtre d'Angers Pays-de-Loire : www.reseau-canope.fr/notice/du-jeu-au-theatre.html.

progressivement dans le rythme du texte de Jean-René Lemoine. La parole avance et reflue, suivant le rythme de la mémoire et de l'émergence des souvenirs, elle avance, se retire puis revient et se précise.

COMMENT RACONTER UNE HISTOIRE À PLUSIEURS VOIX ?

Ce travail de constitution d'un chœur à travers des exercices de déplacement dans l'espace sera poursuivi en prenant appui sur le texte. En voici un extrait :

EXTRAIT DE FACE À LA MÈRE

Vous me manquez, maman, vous me manquez.

Je voudrais que vous soyez là. Nous l'avions quitté ensemble, ce pays, moi hurlant dans vos bras puisque je n'avais que deux ans et ma sœur un peu plus grande, sans doute plus calme, absorbée par le paysage. À quoi pensiez-vous en quittant ce pays ? Saviez-vous que vous le quittiez pour vingt années et qu'à votre retour il serait déjà détruit ? Aviez-vous peur, sur le tarmac de l'aéroport François-Duvalier qu'on ne vous laisse pas partir ? Votre père et votre mère vous ont-ils accompagnée ? Saviez-vous que vous leur parliez pour la dernière fois et qu'ils mourraient quelques années plus tard sans que vous les ayez revus ? Vous sentiez-vous désespérée en quittant ce père que vous aviez nourri en cachette lors des longs mois de son emprisonnement à Fort-Dimanche ? Repensiez-vous au jour où les macoutes étaient venus le prendre et vous l'aviez regardé s'en aller ? Était-ce lui qui vous avait convaincue de quitter le pays ? Et quand vous avez gravi la passerelle, avez-vous pensé au premier homme que vous avez aimé – le seul peut-être que vous ayez aimé – mais que vous n'aviez pas voulu suivre à New York quand il vous demanda en mariage, car, à cette époque, vous ne vouliez pas abandonner votre chère ville natale, vos frères et sœurs et vos parents ? Avez-vous pensé à votre frère préféré qui était parti étudier la médecine à Paris quelques années plus tôt encore, et qu'on avait dû ramener en catastrophe car il avait perdu l'esprit et déambulait nu, sur les boulevards ? Avez-vous collé votre nez au hublot au moment où l'avion prenait de l'altitude ? Avez-vous regardé le tracé alors harmonieux de votre ville, les taches vertes et langoureuses des mornes et de Kenscoff où vous alliez en villégiature siroter des rhums-punchs et réciter des vers, et devant vous la mer hautaine et bleu marine qui ceinturait cette île dont vous vous éloigniez pour la première fois ?

Je me sens très seul maintenant.

Nous l'avons quitté, ce pays, moi dans vos bras, nous avons traversé les mers et l'avion s'est posé sur le sol africain. Mon père, que vous n'avez jamais aimé, avait voyagé le premier et nous attendait là-bas, dans le petit aéroport de Coquilathville. À l'arrivée, ma sœur et moi étions sans doute endormis, épuisés par le voyage. J'imagine le trajet en voiture sur une piste poussiéreuse...

... dans un crépuscule saturé de cris d'animaux.

Il faut juste laisser remonter les souvenirs et inventer ce qu'on ne sait pas.

Jean-René Lemoine, *Face à la mère*, Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, 2006, p. 17-19.

Donner à lire cet extrait à des élèves regroupés par deux ou trois, leur demander de se répartir la parole et de la faire circuler entre eux. Les élèves doivent proposer une lecture de ce passage à deux ou trois qui intègre : des moments où les phrases sont répétées par deux personnes comme un écho ; des temps de silence puis inversement des moments d'accélération où chacun semble vouloir prendre la parole à l'autre ; une alternance de passages où c'est une seule personne qui parle longuement et de passages où l'on parle ensemble à deux ou trois. La difficulté étant de ne pas oublier que chacun porte une seule et même parole.

Écouter ensuite toutes ces versions pour entendre les variations qui vont induire des nuances ou des précisions dans le sens du texte.

Il s'agit de trouver les respirations, les pauses, la façon dont les voix peuvent se superposer pour raconter ensemble cette histoire intime qui devient celle de tous.

L'enseignant demande aux élèves de chercher des moments de silence, comme des temps suspendus. Certains mots ou portions de phrases peuvent être dits plusieurs fois, par un ou plusieurs élèves, comme un écho. On cherche le plaisir de construire quelque chose ensemble.

Il écoute chacune des propositions et rend les élèves attentifs aux variantes et aux effets qu'elles créent sur l'écoute et la compréhension du texte. Ensemble ils repèrent, parmi les propositions faites, des moments qui créent des ruptures, des choses différentes.

Cet extrait enregistré en répétition permet de faire entendre une proposition possible de lecture du texte.

« Vous me manquez maman » (© Tandaim), durée 2 minutes 34 :

drive.google.com/file/d/1zH7Fza6_ejwrwilHSWwwBygH80p_TV70/view?usp=sharing.

Proposer enfin aux élèves de mêler les deux exercices et de dire le texte à plusieurs voix en se plaçant/déplaçant dans l'espace, ensemble ou isolés, sur le modèle du premier exercice.

Il ne s'agit pas ici de parler en se déplaçant sans cesse mais de trouver pour chaque moment, chaque portion de texte s'il se dit proche des autres ou plus loin. Pour ce dernier exercice, il est important de rendre les élèves attentifs aussi au regard, aux adresses. Si on parle en regardant les autres comédiens ou en regardant le public, l'effet n'est pas le même. Prendre le temps d'échanger des regards entre les comédiens permet de créer du lien entre eux, de constituer ce chœur qui parle tantôt d'une seule voix, tantôt à plusieurs voix.

UN DIALOGUE ENTRE LES MOTS ET LA MUSIQUE

UNE PARTITION ÉCRITE

Ce n'est pas la première fois qu'Alexandra Tobelaim se confronte à de la musique *live*. Sa mise en scène d'*Italie/Brésil 3 à 2* comportait une grande partie d'improvisation entre le comédien et le guitariste. Il n'y a pas d'improvisation dans *Face à la mère*: la metteuse en scène a fait appel au compositeur Olivier Mellano (www.oliviermellano.com/mellanoisescape), qui a écrit la partition en aval des répétitions.

Qu'est-ce que cette photo, prise pendant un précédent spectacle de la compagnie, dit du rapport entre le comédien et le musicien? Décrire le dispositif, la place qu'ils occupent l'un par rapport à l'autre. Qu'en est-il de la connexion entre les deux univers?

La distribution de *Face à la mère* comprend trois musiciens (un batteur, un contrebassiste et un guitariste) et trois comédiens sur le plateau. Le rapport est donc très différent, comme on peut le constater sur ces photos prises en répétition. Les comédiens forment un noyau qui peut éclater au gré des déplacements et des impulsions données par les interprètes.



Italie/Brésil 3 à 2
© Gabrielle Voinot.

Demander aux élèves d'imaginer comment placer les musiciens sur le plateau de façon à favoriser le lien entre ces derniers et les comédiens. Réaliser des schémas qui peuvent être très simples en justifiant les propositions par les possibilités qu'elles offrent en termes de déplacements, de liens, d'échanges... À partir des photographies et des propositions des élèves, réfléchir à la répartition des musiciens dans l'espace. Sont-ils immobiles ou peuvent-ils se déplacer? Comment jouent-ils avec les comédiens?



1, 2 : Répétitions de *Face à la mère*
© Tandaim.

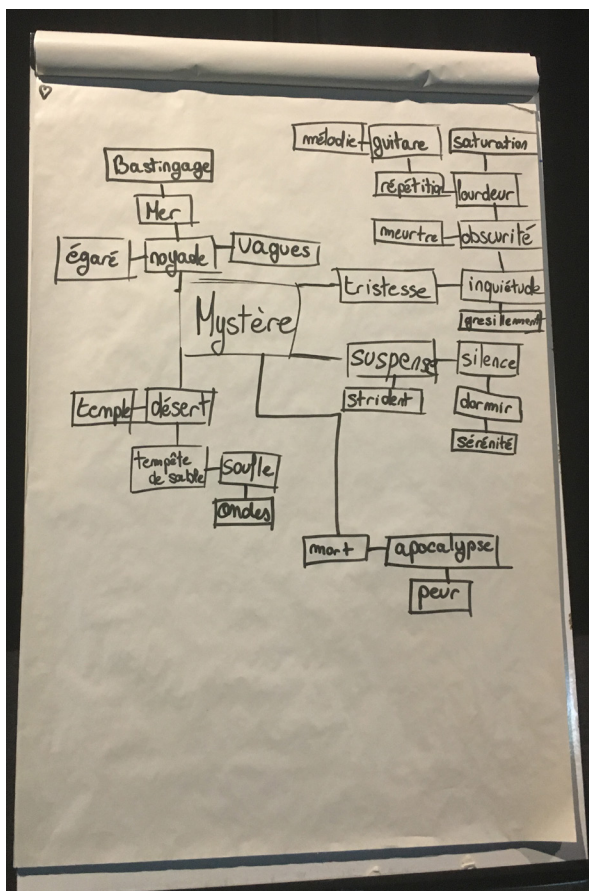


UN DIALOGUE ENTRE LES COMÉDIENS ET LES MUSICIENS

Faire entendre un extrait musical et demander aux élèves de le commenter, de trouver des mots, des impressions que fait naître l'écoute de ce morceau.

Ouverture (© Olivier Mellano), durée 5 min 01 : drive.google.com/file/d/1cbw1sZFeTXNt8W01mgD9Q--2EDkwaZW7/view?usp=sharing.

Faire écouter cette ouverture aux élèves et réaliser un arbre à mots ou une carte mentale (au tableau ou en utilisant un logiciel type Freemind en accès libre). Voir l'exemple ci-dessous.



Carte mentale produite par les élèves de l'atelier théâtre du lycée Antonin-Artaud
© Isabelle Rainaldi.

Faire repérer aux élèves les passages évoquant la tristesse, la douleur de l'absence, les souvenirs qui remontent à la surface, ce mouvement qui imite celui de la mer, avec la boucle de la guitare à laquelle se joignent d'autres instruments. On peut évidemment laisser l'interprétation ouverte.

Après une deuxième écoute, les élèves cherchent à dire le texte sur la musique, à poser leur voix sur le morceau. Faire préciser comment la musique permet de donner un état, une intention. Chercher à nouveau les silences et les moments suspendus où on ne laisse entendre que la mélodie et le dialogue entre texte et musique. Utiliser pour cet exercice le prologue de la pièce.

PROLOGUE

Voici venu le moment de me présenter à vous pour cet entretien si longtemps différé. Je me présente à vous dans la nudité de l'errance, sans courage, sans véhémence et sans ressentiment. Je me présente tel que je suis, boitillant sur le fil que j'ai suspendu dans les cimes, à une hauteur vertigineuse et, même au-dessus de ce vide, je dois vous dire que je vais infiniment mieux. Il me faut cependant vous confier ma peur que vous ne veniez pas au rendez-vous où je vous ai conviée pour vous parler – autant l'avouer tout de suite – d'amour ; ou que, perdu dans l'immense altitude, je ne m'aperçoive pas que vous êtes arrivée. Alors, si vous le voulez bien, quand vous serez enfin là, faites-moi un petit signe – un bruissement de robe, un soupir – pour que je sache que je ne parle plus au vent qui fait tanguer ma caravelle mais que, au cœur du souffle qui m'enveloppe et m'étreint, il y a toute votre présence, et qu'au terme de votre labyrinthique voyage, vous avez retrouvé le chemin qui menait jusqu'à moi.

En attendant cela, je m'offre à votre invisible regard et, dans l'incertitude où je suis, je m'installe dans la patience comme le funambule agrippe le bâton qui lui permettra de rester en apnée dans l'infini des cieux.

Tout va infiniment – infiniment mieux.

Mes yeux ne se remplissent plus de larmes quand vous traversez ma pensée, j'arrive tant bien que mal à me lever le matin, à me coucher le soir ; bien sûr, je suis encore obligé de faire semblant d'être joyeux lorsque je suis en société, et je trouve parfois dans cet artifice une imperceptible jouissance. Je ne peux pas dater le moment où tout a commencé à changer, c'est étrange qu'il n'y ait pas un jour donc on pourrait se ressouvenir comme du passage de l'Achéron et du retour vers la fragile vie. Qu'importe. Il aura fallu trois années de parenthèse, trois années de coma profond, pour pouvoir vous donner rendez-vous dans ce lieu ombragé, devant l'assemblée silencieuse.

Jean-René Lemoine, *Face à la mère*, Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, 2006, p. 17-19.

Les élèves expérimentent ainsi ce qui est l'un des défis du projet d'Alexandra Tobelaim : faire jouer un monologue par trois comédiens et trois musiciens, qui portent ensemble la parole d'un seul, devenue collective, commune, universelle.

Demander aux élèves de poursuivre ce travail sur la musique, toujours à partir du prologue que l'on cherche à dire en variant les états et les intentions en fonction des extraits musicaux proposés. Varier les morceaux pour lire et dire le texte. L'introduction du single de Pink Floyd *Wish you were here* (jusqu'à 1 min 30), extrait de l'album éponyme, sert d'appui pour « poser » les voix tout en cherchant les respirations et les pauses.

Brièvement rappeler le sens des paroles, qui évoquent l'absence et l'adresse à un autre invisible.

How I wish, how I wish you were here.

Comme je voudrais que tu sois là,

*We're just two lost souls swimming in a fish bowl,
year after year,*

Nous sommes deux âmes perdues nageant
dans le même bocal, année après année

Running over the same old ground.

Parcourant la même terre.

Waters, Gilmour, *Wish you were here*, 1975, EMI.

Les morceaux suivants : *La Valse d'Amélie* (extrait de la BO du *Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre Jeunet, 2001) de Yann Tiersen, et *Rachel's song* (extrait de la BO de *Blade Runner*, Ridley Scott, 1982) de Vangelis pourront également être utilisés.

UN VOYAGE AU CŒUR DE L'INTIME

LA « MATIÈRE-MÈRE »

Alexandra Tobelaim a travaillé en résidence à La Passerelle, scène nationale des Alpes du Sud à Gap, avec huit femmes non comédiennes, afin de recueillir leur parole de filles et de mères. C'est ce qu'elle appelle la « matière-mère », qui se pose en négatif du discours des jeunes hommes au plateau. L'objectif est de questionner le rapport de l'être humain face à la mort. La rencontre des femmes et des hommes s'est faite au plateau lors des répétitions et leur a permis de se nourrir et d'échanger les expériences.

Sans reproduire exactement l'expérience de travail menée par la compagnie Tandaim, on peut amener les élèves à imaginer la parole d'Hécube, dans la tragédie d'Euripide, comme la réponse de la mère, un écho par-delà le temps et le théâtre, au texte de Jean-René Lemoine.

Faire lire aux élèves le prologue d'Hécube d'Euripide, dans lequel l'auteur fait intervenir le spectre du fils assassiné auquel répond la mère éplorée.

HÉCUBE, PROLOGUE

Polydore :

Je viens des cavernes des morts et des portes de l'ombre où Hadès a mis sa demeure, loin du séjour des autres dieux.

Je suis Polydore. Ma mère, Hécube, fille de Cisseus, me conçut de Priam.

[...]

Le destin a fixé ce jour pour mener ma sœur à la mort.

Et notre mère verra les cadavres de deux de ses enfants, le mien et celui de sa malheureuse fille.

Pour obtenir, infortuné, la sépulture,

j'apparaîtrai aux pieds d'une servante, où le flot me rejettera.

Car j'ai prié ceux qui sous terre sont puissants, et ils m'ont accordé un tombeau et le retour dans les bras de ma mère.

C'est tout ce que j'ai demandé et que j'aurai.

Mais la voici, la vénérable, devant qui je vais m'écarter.

C'est elle, Hécube, qui sort de ce logis d'Agamemnon, effrayée par mon aspect de fantôme.

Ma pauvre mère, tu n'as vécu dans les palais royaux que pour voir le jour de la servitude, aussi misérable que tu fus heureuse jadis. Le dieu qui voulait te perdre mit dans la balance une disgrâce égale à la félicité passée.

Le fantôme disparaît. Hécube sort de la baraque, soutenue par une servante. Elle appelle les autres captives.

Hécube :

[...]

Ô lumière de Zeus, ô ténébreuse Nuit,

pourquoi ces terreurs, ces fantômes,

qui m'agitent dans l'ombre ? Ô Terre sacrée,

mère des Songes aux ailes noires ;

Laisse-moi conjurer le fantasma nocturne

où m'apparut mon fils, alors qu'il est en Thrace sain et sauf,

et Polyxène aussi, ma fille chérie, effrayantes révélations !

Ô dieux de ce pays, sauvez mon fils,

seule ancre qui reste à notre maison,

puisque'il est dans la Thrace neigeuse,

protégé par notre hôte.

Mais un malheur s'apprête !

Nous, les pleureuses, nous devons chanter avec de nouveaux pleurs.

Jamais mon cœur ne tremble, ne frissonne,

comme il fait à présent, sans pouvoir se calmer.

Euripide, Tragédies complètes, traduction de Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, 1998, p. 407-409.

Constater que les liens entre les deux textes sont forts (évocation mer/mère, rivages lointains du pays de l'enfance, déracinement, douleur de l'absence et deuil). La rencontre entre Polydore revenu d'entre les morts et sa mère Hécube n'est possible que sur un plateau de théâtre, à cet endroit même que Jean-René Lemoine choisit pour convoquer sa mère à ce rendez-vous.

Sans se parler directement, la mère répond au fils. À la douleur du fils répond celle de la mère.

Proposer un travail d'écriture: les élèves ont lu précédemment le prologue de *Face à la mère* dans lequel le fils, vivant, convoque sa mère, morte assassinée. Il s'agit pour eux d'imaginer la réponse de la mère à l'invitation de son fils qui pleure son absence. Vient-elle réellement à ce rendez-vous? Sous quelle forme? Que cherche-t-elle: la vengeance ou le réconfort?

Les élèves peuvent choisir une réponse qui s'intègre dans la dimension tragique de la pièce d'Euripide – l'apaisement semble loin et de nouvelles douleurs sont annoncées. Ou au contraire chercher une forme de réconciliation et de paix par-delà de la mort entre le fils qui dit enfin ce qu'il avait besoin de dire et la mère qui l'apaise et l'aide à faire le deuil, à accepter la réalité de son absence.

FACE À LA MÈRE OU FACE À SOI ?

Face à la mère appartient au genre de l'écriture de l'intime, qui prend son essor au xx^e siècle et permet de brouiller les limites entre la fiction et la réalité. Si l'écriture se recentre sur le moi, elle n'en est cependant pas la seule expression, elle en appelle aux fondamentaux de la nature humaine.

« La question de la représentation humaine fonde cet intérêt pour l'intime qui ne se limite pas à une contemplation complaisante de son moi. Bien au contraire, l'intime invite à une exploration des blessures les plus secrètes. Les frontières du représentable sont alors repoussées³. »

Pour nourrir la réflexion, on peut, comme l'a fait la metteuse en scène lors de son travail préparatoire, proposer aux élèves quelques extraits de textes modernes ou contemporains qui évoquent le souvenir de mères disparues.

Faire lire un extrait de *Lambeaux* de Charles Juliet. Orphelin, l'auteur s'adresse à sa mère, une paysanne visiblement brillante, à qui l'on refuse l'accès à l'éducation, internée de force peu après la naissance de l'écrivain et morte de faim sous l'occupation nazie. Dans ce passage, l'auteur évoque la disparue.

EXTRAITS DE LAMBEAUX DE CHARLES JULIET

Tes yeux. Immenses. Ton regard doux et patient où brûle ce feu qui te consume [...]. Tes mots noués dans ta gorge. [...] Nul pour t'écouter, te comprendre, t'accompagner. Partir, partir, laisser tomber les chaînes, mais ce qui ronge, comment s'en défaire ? Au fond de toi, cette plainte, ce cri rauque qui est allé en s'amplifiant, mais que tu réprimais, niais, et qui au fil des jours, au fil des ans, a fini par t'étouffer [...].

Te ressusciter. Te recréer. Te dire au fil des ans et des hivers avec cette lumière qui te portait mais qui un jour, pour ton malheur et le mien s'est déchirée.

Charles Juliet, *Lambeaux*, Gallimard, collection « FolioPlus classiques », 2005, p. 7-8.

Pardonne, ô mère, à l'enfant qui t'a poussée dans la fosse.

Charles Juliet, *op. cit.*, p. 110.

DE L'INTIME À L'UNIVERSEL

Dans l'espace du plateau de théâtre, le rendez-vous donné par l'auteur à sa mère devient un rendez-vous donné au public. L'écrivain et dramaturge, Jean-René Lemoine, en appelle au théâtre pour dépasser sa douleur. Pouvoir la dire c'est l'accepter. Ce texte qui dit une histoire intime peut prendre alors une dimension universelle: la douleur de l'absence cherche son apaisement dans cette rencontre avec l'audience. Comment? La scénographie conçue par Olivier Thomas s'ancre dans cette idée d'apaisement et de calme, au-delà de la solitude.

Pour aborder la problématique de l'espace, constituant l'essentiel de la représentation, proposer aux élèves les images suivantes (photographies de Corinne Mercadier, Sasha Pirogova et installation de Lionel Estève) qui ont servi de point de départ au scénographe Olivier Thomas. Leur demander d'imaginer un espace scénique, une scénographie à partir de l'une d'entre elles et du lien qu'ils peuvent tisser entre cette image, la pièce *Face à la mère* et ce qu'ils en savent. Selon les envies et les possibilités des élèves, leur faire dessiner un schéma de l'espace ou leur faire décrire par des collages ou des montages.

³ Charles Juliet, *Lambeaux*, extrait du dossier « Le texte en perspective » par Sylvie Jopeck, Gallimard, collection « FolioPlus classiques », 2005, p. 142.

On propose par exemple les photographies de Corinne Mercadier et notamment *Le ciel commence ici* ou encore Solo : www.corinnemercadier.com/fr/photographies-le-ciel-commence-ici.

Compléter en allant voir le site de l'exposition « Un nuage sur mes épaules » de Lionel Estève : www.perrotin.com/exhibitions/lionel_esteve-un-nuage-sur-mes-epaules/2063.

Voir également le travail de Sasha Pirogova : pirogovasasha.com/garden.

L'objectif n'est pas de demander à des élèves de réaliser un travail plastique très poussé mais de rêver l'espace scénique à partir des matériaux proposés ou évoqués par les photographies : le bois, les galets, le sable. Les documents proposés ont pour la plupart le blanc comme couleur dominante.

POUR ALLER PLUS LOIN

L'extrait ci-dessous de Jeanne Benameur, *La Géographie absente*, utilisé lors du travail préparatoire à la mise en scène, convoque également le souvenir des mères exilées lors du rapatriement d'Algérie.

L'enfance de nos mères
Est une terre sans aveu
Nous y marchons pieds nus.

Doigts écartés sous le sable
Nous avons tendu
Nos paumes ouvertes
Puis refermé les doigts
Jouant aux osselets
Des paroles perdues.

Jeanne Benameur, *La Géographie absente*, éditions Bruno Doucey, 2017, p. 9 et p. 13.

Faire dire le second extrait ci-dessus, en demandant aux élèves de se représenter mentalement les images suggérées et de les traduire physiquement. Comment retenir des paroles envolées ? Comment figurer cette « géographie absente » lorsque la mémoire fait défaut ? Faut-il, comme le dit Jean-René Lemoine, « juste laisser remonter les souvenirs et inventer ce qu'on ne sait pas » ?

Après la représentation, pistes de travail

Plusieurs années après la mort de la mère, le fils choisit de lui donner rendez-vous dans un « lieu sombre et ombragé, devant l'assemblée silencieuse ». L'écriture et le geste théâtral sont ici comme une réponse à la douleur de l'absence. Dans la mise en scène d'Alexandra Tobelaim, un pont dressé entre la scène et la salle prolonge ce geste vers l'autre. C'est le cheminement du deuil emprunté par l'écriture que nous suivrons dans les pistes proposées ici : la douleur de l'absence, le souvenir, la colère puis le pardon.

PLONGER DANS LE SPECTACLE

RETROUVER LE SOUVENIR DU SPECTACLE

Le spectacle débute par une plongée du public dans le noir, pendant ce qui semble être de longues minutes. Puis arrive la musique, d'abord lointaine et de plus en plus proche, avant que la lumière ne se fasse sur les comédiens.

Placer les élèves dans la même situation en leur demandant de chercher à faire remonter à la surface leurs souvenirs du soir de la représentation : comment sont-ils arrivés au théâtre, dans quelle disposition ? Qui ont-ils retrouvé sur place ? Quelles sont leurs premières impressions sur le théâtre, la salle ? Debout, en cercle, les yeux fermés, ils se concentrent sur leur respiration. Il s'agit de rester silencieux, calmes, immobiles pendant plusieurs minutes.

Cet exercice simple permet de retrouver les sensations du début du spectacle tout en travaillant la concentration. Les élèves « font le vide » avant de plonger dans le travail, de sentir l'importance de cet espace de la respiration avant de se lancer.

Les élèves, en gardant les yeux fermés s'ils le souhaitent, prennent la parole à tour de rôle. Chacun évoque en quelques mots des images, des moments de la représentation, tels qu'ils se présentent à eux. Les inciter à affiner leur pensée par l'évocation de ces souvenirs, chacun précisant petit à petit ce qui est dit par les uns et les autres.

Par le jeu des précisions progressives apportées par chaque élève, on aboutira à un récit à la manière de celui de Jean-René Lemoine et de cette écriture qui avance petit à petit et revient pour se préciser. La dimension chorale de l'exercice fait écho au parti pris de la metteuse en scène de faire jouer ce monologue par trois comédiens et non un seul.

PRENDRE SON SOUFFLE

Parmi les souvenirs de la représentation, peut-être les élèves évoqueront-ils leur entrée dans la salle où ils ont été accueillis par les comédiens et les musiciens qui se mêlent aux spectateurs et déambulent dans les travées des gradins. Puis il y a ce temps, avant de commencer, qui permet aux comédiens de puiser dans le même souffle et d'entrer en communion avec la salle, en prenant ensemble ce temps de respiration. La metteuse en scène questionne sans cesse ce rapport au public dans ses créations. Le travail des comédiens sur le souffle leur permet de trouver comment respirer et dire ce texte à trois voix, comment intercaler les temps de parole dans les respirations de la musique. Il fait aussi parfaitement écho à l'écriture de Jean-René Lemoine qui stipule à plusieurs reprises qu'il faut « prendre son souffle ».

Faire remarquer aux élèves qu'il s'agit d'un texte écrit pour être dit, comme en témoigne son agencement. À partir de l'extrait ci-dessous, les faire travailler en considérant le texte comme une partition de musique. Comment le dire? Comment faire entendre ce qui pour l'instant n'est que signes en noir sur une page blanche?

On leur fait noter que le texte est d'abord un agencement de mots. Il y a des espaces, des moments où l'auteur va à la ligne, saute des lignes. Il y a une phrase écrite en capitales.

L'impression de sombrer.

Remonter la piste.

PRENDRE SON SOUFFLE.

Dévoiler le mystère.

Écrire le livre.

Se dire que

... tout ira infiniment mieux.

Jean-René Lemoine, *Face à la mère*, Besançon, éditions Les solitaires intempestifs, 2006, p. 21.

Donner aux élèves ces quelques éléments de définition de la respiration, de la ponctuation ou de la voix.

Respiration, du point de vue théâtral

« La respiration autorise le corps à évoluer dans l'espace à sa guise et le libère au-delà même de ses propres formes par le prolongement des sens. La souplesse, la puissance et le contrôle respiratoire permettent de canaliser la force de sa voix. »

Ponctuation

« Lorsque l'on parle, la voix monte, descend, observe des temps de pause, des arrêts. La ponctuation permet de moduler et de cadencer son discours, de mettre en avant certains mots, certaines phrases. »

Revue *Théâtre(s)*, hiver 2017, numéro 12, p. 73.

Poser sa voix

« Poser sa voix est une image : on pose sa voix sur une ligne imaginaire que constitue la chaîne parlée émise dans le temps et perçue comme une succession de sons par le sujet parlant. Poser sa voix revient à réaliser la continuité sonore de cette ligne vocale et verbale dans un lieu souvent déterminé par la tradition : salle de concert, théâtre, opéra, qui en règle souvent et inconsciemment le débit et le tempo. Poser sa voix se fait aussi dans l'adresse à son partenaire, à soi-même (cela passe par sa propre intériorité), sans oublier l'horizon du public qui participe à l'échange. La maîtrise du souffle qui règle la bonne distance vocale de ces échanges assure stabilité et homogénéité à la voix jusque dans ses inflexions les plus fugitives. Quand la voie est posée, c'est qu'elle est émise sans effort dans une zone que j'appelle le médium donc on reconnaît immédiatement la signature, le timbre qui scelle le texte dit par le comédien dans nos mémoires. »

Alain Zaepfel, revue *Théâtre(s)*, hiver 2017, numéro 12, p. 58.

À partir de ces éléments, les élèves vont prendre conscience du rôle de leur respiration et du souffle pour dire le texte ci-dessus.

Commencer par se concentrer sur la respiration et le souffle. Les élèves inspirent (respiration abdominale), bloquent un instant la respiration puis expirent en soufflant par la bouche. Reproduire l'exercice plusieurs fois, puis, sur l'expiration, leur demander de sonoriser le souffle en disant « aaaaaaaaaa ». Les élèves sont ainsi passés du souffle au son, ils prennent conscience du rôle du souffle et de la respiration dans l'acte de parler, de dire, d'exprimer.

Après cet exercice sur le souffle pour s'échauffer, demander aux élèves de dire le texte en cherchant où reprendre son souffle, où marquer un silence. Comment faut-il dire la phrase en capitales?

Faut-il la dire plus fort? En appuyant les mots? Peut-être, puisqu'il est question de reprendre son souffle, qu'il faut la dire sur un temps de pause ou d'apnée. Elle est écrite différemment, il faut faire entendre cette différence. Ne pas fermer les possibilités, les élèves peuvent choisir celle qui leur semble convenir.

Reste à poser la question de l'articulation pour bien faire entendre les mots. On pourra, pour le leur faire comprendre, s'appuyer sur cette remarque du coach vocal, ancien baryton, Jean-Philippe Lafont: « Les consonnes sont la colonne vertébrale d'une phrase. Les voyelles n'en sont que la chair. Les consonnes sont le tracteur du mot. Elles sont faites pour apporter le mot » (revue *Théâtre(s)*, op. cit., p. 66).

Proposer ensuite de dire ce passage à plusieurs voix, ensemble, en écho, en canon. Pour cela, il est important de respirer ensemble, à l'image du travail mené par les comédiens du spectacle.

Il s'agit de sentir le moment où le partenaire prend son inspiration avant de parler, prendre son inspiration en même temps, caler sa respiration sur la sienne pour réussir à parler ensemble, d'une même voix, sans avoir besoin d'un signal de départ ni même de déterminer la scansion du texte.

En portant ensemble ce texte, avec les musiciens, les comédiens relèvent le défi de conjurer la douleur de l'absence de la mère, grâce au réconfort que procure la présence de l'autre. La douleur n'est plus à porter seul, elle est partagée. C'est ce partage avec le public aussi que cherche à trouver Alexandra Tobelaim. Comme ce ponton dressé entre la scène et la salle, elle convie le public à ce rendez-vous, cette parole est une main tendue vers le spectateur, une invitation à entrer en communion avec les comédiens et avec la parole qu'ils portent.

« JE N'AI PLUS D'HORIZON »

L'histoire de la relation entre la mère et le fils passe par l'exil. Ils partent ensemble d'abord, vers l'Afrique puis l'Europe, ensuite les mers les séparent lorsque la mère décide de repartir pour Haïti. La mort de la mère dans ce pays lointain qui sombre dans la violence aboutit pour le fils à la perte de son horizon.

L'EXIL ET LA MÈRE

Dans le prologue, le fils explique qu'il a donné rendez-vous à sa mère « dans ce lieu ombragé, devant l'assemblée silencieuse » (Face à la mère, p. 12). Demander aux élèves de quel lieu il peut s'agir. Pour répondre à cette question, s'appuyer sur le jeu des comédiens, l'endroit d'où ils disent ce prologue et à qui ils l'adressent.

S'agit-il de la rive d'un fleuve ou d'une plage face à la mer? Ou alors puisqu'il s'agit de théâtre, ce « lieu ombragé » est-il la scène, face au public, « assemblée silencieuse »? La scénographie réalisée par Olivier Thomas rend ouvertes toutes ces possibilités.

Lors du prologue, les comédiens se trouvent tous les trois sur le ponton, face au public, au milieu des premiers rangs. Ils s'adressent au public comme s'ils s'adressaient à la mère disparue. L'adresse au public renvoie à la situation théâtrale, mais le ponton évoque un rivage, celui de la mer ou d'un fleuve.

Demander aux élèves de décrire avec précision la scénographie (voir photo de la représentation): couleur, matières et matériaux, disposition des musiciens.

Utiliser les photographies de Corinne Mercadier, Lionel Estève ou Sasha Pirogova citées dans la première partie du dossier et voir en quoi elles ont inspiré le travail d'Olivier Thomas. Les élèves peuvent découper certains éléments des photographies qu'ils associent à leur croquis de l'espace pour compléter ce travail de description.

Quelles sont les différentes zones qui découpent le plateau entre le ponton à l'avant-scène et l'espace du lointain? Demander aux élèves de réaliser un schéma de l'espace (avant-scène/scène/lointain). Quelle est la fonction de ces différents espaces?

Sur le ponton à l'avant-scène les comédiens s'adressent directement à la mère ou portent des passages plus intimes du récit. Alors que l'espace du lointain évoque la solitude, l'absence et les rivages lointains de Haïti. La couleur blanche domine, les matériaux sont le tissu (pendrillons), le bois, la pierre (galets), le sable. Éléments que l'on retrouvait sur les photographies.



Le ponton.

© Tandaim. Photo : Gabrielle Voinot

Les pendrillons blancs à jardin et cour de même que le ponton qui relie la scène et la salle rappelle que nous sommes au théâtre et que le lieu du rendez-vous est un théâtre. Les rideaux et l'inclusion du public dans la scénographie insistent sur le fait qu'il s'agit essentiellement de théâtre.

Mais ce ponton, les galets, le sable, la palissade de bois de même que le cyclo qui laisse ouvert l'espace du lointain vers un vaste horizon renvoient tout aussi clairement à la plage, à un bord de mer.

La façon dont les mots sont inscrits sur la page donne des indications de jeu, mais elle peut aussi donner des indications scéniques. Demander d'abord aux élèves de trouver le thème du passage ci-dessous. Questionner la mise en page : passage à la ligne et différences typographiques. Ici la partition textuelle impose de chercher comment l'on dit ces mots et phrases, comment on rend leur disposition sur la page, mais aussi comment se placent les comédiens pour se parler.

Puis un matin, vous avez repris définitivement l'avion et vous êtes retournée dans votre pays.

LES MERS COMME ON DIT NOUS AVAIENT SÉPARÉS.

Puis plus tard je suis parti pour l'Italie où je suis devenu adulte sans vous, et lorsque nous nous sommes revus au terme de dix années, nous avons...

LAISSANT DANS LEUR SILLAGE

... recommencé à nous parler comme des amis fragiles...

LA CICATRICE D'INNOMBRABLES DÉPARTS

... et le temps a passé encore tandis que nous nous approvisionions au fil de mes sporadiques et fugaces visites...

ET DE RETOURS

... mais tout cela je l'ai...

... déjà dit...

DÉSESPÉRÉS.

Jusqu'à ce que vous – mouriez

Jusqu'à ce que vous mouriez.

Jean-René Lemoine, *Face à la mère*, Besançon, éditions Les solitaires intempestifs, 2006, p. 41.

L'écriture fait tout d'abord penser à un dialogue, ou en tout cas à un texte à plusieurs voix. Les phrases écrites en majuscules constituent une voix, les phrases en minuscules, une autre voix. Il est question ici de départs et de séparation géographique. Le texte traduit la difficulté de la parole qui s'interrompt et passe sans cesse à la ligne, renvoie à cette distance et à la difficulté à se faire comprendre. Difficulté à laquelle répondent les phrases en majuscules, comme énoncées plus fortement, criées de plus loin parce que la distance ne permet pas de se faire entendre.

La forme de l'écriture renvoie à l'espace de façon très concrète et explique le choix scénographique d'un plateau qui évoque des rivages, les mots se répondant d'un bout à l'autre. Des rivages mythologiques, fantasmés, le fleuve Achéron ou le rivage qui sépare les vivants et les morts, mais aussi les rivages des mers et des océans traversés pour se rendre dans les différents pays évoqués dans les souvenirs du fils : depuis le départ d'Haïti, l'Afrique puis la Belgique, la France et l'Italie, pour revenir ensuite en Haïti, pays de la mère, pays d'origine. Ainsi cette parole par-delà les mers est une parole envoyée vers la mère partie loin, puis disparue. C'est le parti pris scénographique d'Alexandra Tobelaim et Olivier Thomas de choisir comme cadre spatial à cette histoire un lieu très indéfini qui pourrait être Haïti comme une plage européenne ou les rives de l'Achéron. Un lieu volontairement indéfini dans le but de laisser parler l'imaginaire du spectateur.

Discuter ce parti pris avec les élèves : quel autre choix pouvait-on faire ? Haïti ? Un lieu imaginaire, mythologique renvoyant aux rives d'un fleuve infernal ? Qu'est-ce que cela impliquerait dans les choix scéniques ? Voire dans la direction d'acteur ?

L'idée ici est d'amener les élèves à comprendre ce qu'est un parti pris de mise en scène, c'est-à-dire un choix qui évacue d'autres solutions possibles. Le choix fait ici leur parle-t-il ? Est-il le plus convaincant pour eux ou attendaient-ils autre chose à la lecture du texte ?

Proposer aux élèves de retrouver et de retranscrire les déplacements presque chorégraphiés des comédiens sur le plateau dans les phases d'intermèdes, avec ou sans accompagnement des musiciens. Leur demander de reproduire ces mouvements par groupes.

La question des voyages, de l'exil, des départs et des retours est prise en charge aussi par les acteurs, pas seulement par la scénographie. Il s'agit de déplacements à travers l'ensemble de l'espace en suivant soit des diagonales, soit des lignes parallèles (de jardin à cour ou de cour à jardin). Mais aussi des mouvements qui reproduisent le mouvement des vagues depuis le lointain vers l'avant-scène puis retour vers le lointain.

Les élèves cherchent ensuite à dire ce même extrait en intégrant dans les respirations, dans les pauses ou les blancs laissés par le texte, des déplacements, des éloignements et des rapprochements.

La dimension de la distance et de l'exil est ainsi rendue assez simplement sur le plateau.

POUR ALLER PLUS LOIN

Faire un parallèle avec le texte de Jean-René Lemoine qui questionne les sentiments de l'exilée et les souvenirs des disparus.

La première fois que le pays est mentionné dans le texte, c'est en évoquant l'exil de la famille et la situation politique dramatique d'alors : « À quoi pensiez-vous en quittant ce pays ? Saviez-vous que vous le quittiez pour vingt années et qu'à votre retour il serait déjà détruit ? Aviez-vous peur, sur le tarmac de l'aéroport François-Duvalier, qu'on ne vous laisse pas partir ? Votre père et votre mère vous ont-ils accompagnée ? Saviez-vous que vous leur parliez pour la dernière fois et qu'ils mourraient quelques années plus tard sans que vous les ayez revus ? » (*Face à la mère*, p. 17).

« Parfois quelqu'un prononçait mon nom comme si je n'avais jamais quitté ce pays-là. Je comprenais que j'avais bien essayé de m'enfuir, mais que ce pays-là m'avait en quelque sorte rattrapé et par ces funérailles m'assignait une place à laquelle je ne pouvais plus me dérober. Chaque geste, chaque mot prenait un sens, s'articulait aux autres dans une logique limpide pour ceux qui m'entouraient et qui savaient que tout cela avait pour but de maintenir en vie et de me redonner un espace auprès d'eux dans ce pays agonisant » (*Face à la mère*, p. 16).

Proposer un exercice d'écriture. Tout comme dans la pièce où les musiciens se sont approprié des lambeaux du texte, traduits en anglais et mis en musique, demander aux élèves un exercice d'écriture bilingue (voir aussi la chanson d'Arcade Fire p. 20).

Faire relever certaines tournures marquantes du texte, celles en majuscules (par exemple: « PRENDRE SON SOUFFLE », « VOTRE MAIN SUR MES YEUX », « DANS LE ROSAIRE DES JOURS, DES SEMAINES ET DES MOIS »). En traduire certaines et les réarranger pour produire un court poème, type haïku.

UN PAYS AGONISANT

Même s'il n'est jamais désigné autrement que par « ce pays », « votre pays », Haïti est présent en creux, dans le texte. C'est le pays que l'on quitte mais aussi celui où l'on retourne, au gré du flux des relations entre la mère et le fils et des tensions politiques. C'est un pays meurtri dont la situation politique et sociale est décrite comme ne cessant de s'enfoncer dans la folie et la violence. L'histoire politique d'Haïti se confond avec l'histoire familiale et ses malheurs dont le point culminant est l'assassinat de la mère.

Le texte de Jean-René Lemoine comme la mise en scène d'Alexandra Tobelaïm font le choix de ne pas nommer Haïti, d'en faire un lieu vague, lointain, fantasmé, à la fois le lieu des origines mais aussi le lieu du chaos et de la destruction. Nous proposons ici quelques pistes d'éclaircissements afin de permettre aux enseignants de répondre aux éventuelles questions des élèves sur le lieu de la mort de la mère, pistes qui permettent de reconstituer l'histoire d'Haïti, qui n'est dans le texte qu'évoquée entre les lignes de l'histoire de la mère, du fils et de l'ensemble de la famille.

Haïti est présenté à plusieurs moments de son histoire et de l'histoire familiale de *Face à la mère*. Il y a le temps du grand-père maternel, les années 1950 et 1960, avec notamment les cinquante jours passés en prison en 1957. C'est l'époque de la dictature de François Duvalier, qui fait régner la terreur notamment à l'aide des Macoutes, milice qui lui est entièrement dévouée et qu'il a créée pour contrebalancer le pouvoir de l'armée. La question essentielle pour la famille et notamment pour la mère est celle du départ ou du retour vers Haïti. Faut-il fuir ou rester? Puis pourquoi revenir? « Dans les années 1960, l'exode massif des intellectuels a été encouragé par François Duvalier: ceux-ci s'exilent aux États-Unis, au Canada et en France. Un certain nombre trouve aussi refuge dans les pays d'Afrique nouvellement indépendants qui manquent cruellement de cadres qualifiés¹. »

Ce mouvement se poursuit avec le fils du dictateur, Jean-Claude Duvalier, qui succède à son père en 1971 et reste au pouvoir jusqu'en 1986. On retrouve clairement ici les hésitations de la mère et la tentation du départ, d'abord avec le premier homme qu'elle a aimé vers les États-Unis, puis avec le père de ses enfants vers l'Afrique.

L'histoire présente d'Haïti est évoquée au moment de la mort de la mère, au début des années 2000. C'est le temps des violences et de ceux que l'on appelle les « Chimères ». Les Chimères sont les anciens hommes de main du président Aristide qui sèment la terreur notamment à Port-au-Prince entre 2001 et 2005. Ce sont eux, probablement, qui assassinent la mère et sont responsables des violences dont parle le fils dans la pièce.

Demander aux élèves de réaliser de courts exposés sur ces différents points: Duvalier, père et fils, les Macoutes, les Chimères.

Pour les questions relatives à l'histoire d'Haïti, se référer aux recherches de Nadine Baggioni-Lopez, professeure agrégée d'histoire, spécialiste d'Haïti: www2.ac-lyon.fr/enseigne/lettres-histoire/spip.php?article140.

Pour compléter la réflexion, sur l'île et son histoire, et parce que la pièce utilise énormément la musique, travailler sur les paroles de la chanson du groupe canadien Arcade Fire, Haïti, sortie en 2004, qui évoque la terreur du régime de Duvalier et l'exil forcé.

Née à Montréal de parents haïtiens ayant fui la dictature, la chanteuse Régine Chassagne interprète avec émotion cet hymne à son pays.

¹ Nadine Baggioni-Lopez, *Histoire d'Haïti. Les enjeux de la mondialisation de 1492 à nos jours*, Montréal, CIDIHCA éditions, 2018, p. 86.

Haïti

Haïti, mon pays
Wounded mother I'll never see
Ma famille set me free
Throw my ashes into the sea
Mes cousins jamais nés
Hantent les nuits de Duvalier
Rien n'arrête nos esprits
Guns can't kill what soldiers can't see
Arcade Fire, 2004

LE CHEMIN DE DEUIL

FACE À LA COLÈRE

Le travail de deuil est largement évoqué dans la pièce : la douleur de la perte, l'absence au monde, la nécessité de faire revivre le mort par les souvenirs pour ensuite résoudre cette souffrance, ici notamment par l'écriture. L'une des étapes passe par la colère, par ce qu'on a pu appeler « tuer le mort ». Cette étape est très présente dans le texte de Jean-René Lemoine, dans l'évocation des souvenirs de tensions et de conflits avec la mère. Le récit de ces tensions atteint son apogée quand le fils affirme : « Et j'étais devenu méchant. »

Comment le passage ci-dessous est-il mis en valeur dans la mise en scène d'Alexandra Tobelaim ? Comment rend-elle compte de cette méchanceté et de cette violence du fils à l'égard de sa mère ?

Quel âge pouvais-je avoir au moment où j'écrivais ces phrases, quinze ans peut-être... ?
Et j'étais devenu méchant.
Oui.
A-t-on le droit de dire cela ?
JE N'AVAIS QUE QUINZE ANS.
M'arrêter un instant.
TANT DE CRUAUTÉ.

Jean-René Lemoine, *Face à la mère*, Besançon, éditions Les solitaires intempestifs, 2006, p. 39.

La musique joue un rôle très important. Elle gagne en intensité, la guitare joue sur la distorsion. Le plateau s'assombrit. Le comédien fait monter l'état de colère en effectuant un parcours physique très intense dans l'espace, imitant un combat rythmé par l'éclat des lumières de type stroboscope. La seule partie éclairée du plateau reste celle du lointain. La cruauté du moment peut alors saisir le spectateur.

Demander aux élèves de proposer une improvisation théâtrale avec comme sujet cette citation de la pièce : « Et j'étais devenu méchant. »

Il ne s'agit pas tant de produire du texte que de chercher l'état dans lequel on est plongé quand on est méchant ou cruel. C'est un travail qui s'appuie sur l'imagination, comme sur une recherche dans la façon de marcher, la respiration. On arpente le plateau à grands pas pour faire monter l'état de colère. On peut proposer aux élèves de travailler en musique et de choisir une bande-son pour leur improvisation (utiliser la musique qu'ils ont dans leur smartphone) ou le morceau de U.N.K.L.E *Chemistry* : youtu.be/1uJJ2B0n30.

POUR ALLER PLUS LOIN

Dans *Journal de deuil*, Roland Barthes, évoque la mort de sa mère et le chemin de deuil qui a suivi. Du 26 octobre 1977, lendemain de la mort de sa mère, au 15 septembre 1979, Roland Barthes a tenu un journal de deuil, 330 fiches pour la plupart datées et constituées en un ensemble.

27 octobre

Réunions trop nombreuses. Futilité croissante, inévitable. Je pense à elle, qui est à côté. Tout craque. C'est, ici, le début solennel du grand, du long deuil. Pour la première fois depuis deux jours, idée acceptable de ma propre mort.

29 octobre

Les désirs que j'ai eus avant sa mort [pendant sa maladie] ne peuvent plus maintenant s'accomplir, car cela signifierait que c'est sa mort qui me permet de les accomplir – que sa mort pourrait être en un sens libératrice à l'égard de mes désirs. Mais sa mort m'a changé, je ne désire plus ce que je désirais. Il faut attendre – à supposer que cela se produise – qu'un désir nouveau se forme, un désir d'après sa mort.

30 octobre

... que cette mort ne me détruise pas complètement, veut dire que décidément je veux vivre éperdument, à la folie, et que donc, la peur de ma propre mort est toujours là, n'a pas été déplacée d'un pouce.

21 novembre

Désarroi, déshérence, apathie : seule, par bouffées, l'image de l'écriture comme chose qui fait envie, havre, « salut », projet, bref « amour », joie. Je suppose que la dévote sincère a les mêmes mouvements vers son « Dieu ».

Le chagrin, comme une pierre...

[à mon cou, au fond de moi]

Roland Barthes, *Journal de deuil*, Paris, Points Seuil, 2012.

Jean-René Lemoine évoque ce chemin de deuil qui commence le jour des funérailles et comment le rôle du fils s'impose soudain à lui : « J'entendais murmurer à mon oreille – il faut être fort, il faudra être fort. J'apprenais le rôle du fils et la philosophie du malheur que ce pays-là connaît bien. Je comprenais soudain que dans cet exercice il n'y avait plus de place pour les larmes. Mes larmes devaient en quelque sorte s'être déjà tarées. » Pour Freud, le deuil s'apparente en partie à la mélancolie en cela qu'il « comporte le même état d'âme douloureux, la perte d'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité de choisir quelque nouvel objet d'amour que ce soit, l'abandon de toute activité qui n'est pas en relation avec le souvenir du défunt ». Puis « le deuil amène le moi à renoncer à l'objet en déclarant l'objet mort, et de même qu'il offre au moi la prime de rester en vie, de même chacun des combats ambivalents singuliers relâche la fixation de la libido à l'objet en le dévalorisant, en le rabaissant et même, pour ainsi dire, en le frappant à mort. [...] Le moi peut alors savourer la satisfaction de se reconnaître comme le meilleur, comme supérieur à l'objet² ».

UNE APPARITION

Demander aux élèves de se souvenir de la fin du spectacle où les interprètes tournent le dos au public et au ponton qui a jusque-là servi de passerelle entre la mémoire de la défunte et « Je » pour écouter la voix de la mère qui quitte ce lieu « ombragé devant l'assemblée silencieuse ». Après s'être confronté à l'ombre, le fils n'a plus qu'à la laisser partir.

« Mon fils, il faut que tu me laisses partir, que tu me laisses aller plus loin. Ne t'inquiète pas. Je ne sais pas où je suis, je ne sais pas où je vais mais ça n'a pas d'importance, je sais seulement qu'il faut que tu me laisses partir » (*Face à la mère*, p. 53).



© Olivier Thomas.

² Sigmund Freud, *Métapsychologie*, "Deuil et Mélancolie", Paris, Gallimard, Folio Essais, p. 147 puis p. 168-169.



1 : Proposition d'apparition de la mère : le(la) comédien(ne) se place derrière l'écran et on crée un effet d'ombre chinoise à l'aide de deux torches de téléphones portables.

© Photo : Isabelle Rainaldi

2 : *Silent Reverence*, 1944 [auteur inconnu], National Archives. Soldat américain se recueillant sur les tombes de ses camarades tombés au combat dans un atoll près des Philippines.

Source : catalog.archives.gov/id/513217.

2



1

À partir d'une série de photographies pouvant évoquer les fantômes ou des lieux favorisant la communication entre les vivants et les morts, imaginer comment faire apparaître la mère ou son spectre.

Exemple: Böcklin Arnold, *Die Toteninsel* (*L'île des morts*), 1880, Kunstmuseum Basel : kunstmuseumbasel.ch/fr/collection/incontournables/#&gid=1&pid=13.

Faire inverser l'apparition et se concentrer sur celle du fils par exemple.

LES RIVES DE L'ACHÉRON

Proposer un travail de scénographie à partir de la carte mentale (ou arbre à mots) mentionnée dans la première partie du dossier. Consigne: « Vous êtes convoqué dans un endroit inconnu, vous vous rendez compte que vous n'y êtes pas seul et vous dévisagez les autres visiteurs. Ne retenez pas les émotions que suscitent ces autres personnes chez vous, si vous avez envie de sourire à l'entrée d'un camarade, faites-le. »

Se questionner sur le souffle et la respiration: comment le plateau pourrait-il respirer?

Par exemple, un élève a proposé de faire bouger l'écran et les rideaux afin de témoigner d'une présence invisible.

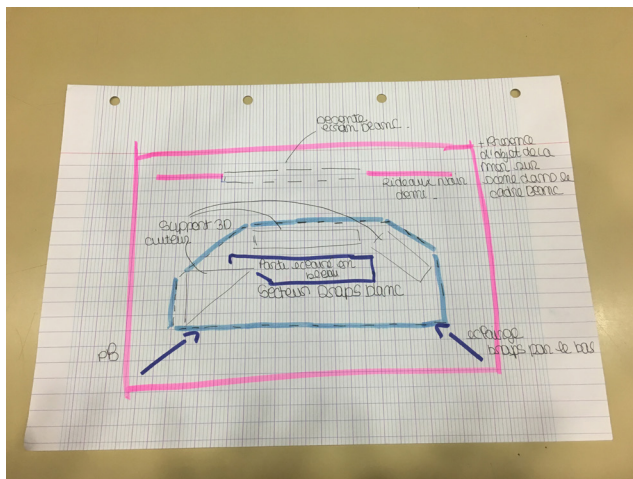
Demander aux élèves de décorer des galets en fonction de ce qui avait été trouvé dans leur recherche sur l'ouverture musicale d'Olivier Mellano. Chacun dépose le galet de son choix à l'avant-scène, ce galet représentant ce que « Je » veut dire à sa mère.

Exemple de mise en œuvre par les élèves de l'option théâtre, lycée Antonin-Artaud à Marseille : drive.google.com/file/d/1In5FsiFsuU2QH7UA_b1QC6eUjjHCYM2b2g/view?usp=sharing.

1



2



1: Galets décorés.

© Photo: Isabelle Rainaldi

2: Plan de scénographie réalisé par un élève d'après les indications de ses camarades.

© Photo: Isabelle Rainaldi

POUR ALLER PLUS LOIN : FIGURES DE FANTÔMES AU THÉÂTRE ET AU CINÉMA

Les figures de spectres, fantômes et autres revenants sont fréquentes au théâtre comme au cinéma. On pense évidemment au spectre du père d'Hamlet ou encore à Polydore dans *Hécube*. Ces spectres, comme celui de Rebecca ou de la mère dans la pièce de Jean-René Lemoine, viennent hanter les vivants car ils ne peuvent trouver de repos dans l'au-delà : « Est-ce vous qui me hantez, encombrant les carrefours, les interstices de l'existence, ou est-ce moi qui vous tient prisonnière dans les filets du souvenir, vous interdisant de migrer vers un hypothétique repos ? » (*Face à la mère*, p. 29).

En relisant le prologue de *Face à la mère*, on peut penser à des évocations de fantômes dans la littérature et au cinéma. Dans cette optique, on peut aborder le film d'Alfred Hitchcock *Rebecca* (1940), inspiré par le roman éponyme de Daphné du Maurier. Ce film, tout comme l'ouvrage dont il s'inspire, à la particularité de ne jamais montrer le personnage qui lui donne son titre. À l'inverse, son héroïne et narratrice n'a pas de nom, elle est « Je ». Il en est de même dans *Face à la mère*.

Résumer brièvement l'histoire, puis visionner la séquence entre 1h06 et 1h13.

L'héroïne, comme dans les contes, pénètre dans un domaine interdit (on peut penser à Barbe Bleue ou à Alice) celui de la chambre de la défunte. Faire noter le jeu des ombres et des lumières, en particulier sur les tentures. On note également la présence du souffle, puisque la chambre se trouve face à la mer, ainsi un rideau gonflé par le vent dessine en creux la présence de la morte. Le suspense va en grandissant, jusqu'à l'arrivée de Mrs Danvers, figure à la fois terrifiante, séductrice et manipulatrice.

On peut, sur le tout début de la séquence, faire un parallèle avec le prologue de *Face à la mère* dans lequel « Je » demande à la défunte de signaler sa présence. « Alors si vous le voulez bien, quand vous serez enfin là, faites-moi un petit signe – un bruissement de robe, un soupir – pour que je sache que je ne parle plus au vent qui fait tanguer ma caravelle mais que, au cœur du souffle qui m'enveloppe et m'étreint, il y a toute votre présence » (*Face à la mère*, p. 11).