

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec le Trident, scène nationale de Cherbourg-Octeville. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.



Un homme qui dort

Texte de Georges Perec
Mise en scène d'Alexandra Rübner

au Trident, scène nationale de Cherbourg-Octeville, du 3 au 12 mai 2012

© REBECCA GUIBERT

Édito

Un homme qui dort est la troisième œuvre publiée, en 1967, de Georges Perec. C'est l'histoire d'un étudiant qui traverse une période de désintérêt total pour le monde, une sorte de dépression, et dont on suit l'évolution, l'enfermement et les errances, jusqu'à l'éclaircie finale.

C'est un récit de Georges Perec qui n'est pas écrit pour le théâtre et dont les particularités posent de multiples questions quant au passage à la scène : une narration atypique à la deuxième personne ; une interaction entre l'espace intérieur, sensoriel du personnage, celui de la chambre avec ses objets, et celui de la ville où il déambule ; l'exploration d'un sentiment qu'on peut nommer mélancolie.

C'est un spectacle du théâtre de la Demeure, mis en scène par Alexandra Rübner qui jusque-là s'est consacrée à l'univers baroque. Son projet, à travers l'adaptation scénique d'*Un homme qui dort*, est de mettre au jour une expérience extrêmement aiguë à laquelle nous pouvons tous être assujettis. Pour cela, elle crée un langage théâtral dont le champ d'exploration est celui de l'intime.

Les propositions de travail avant le spectacle amèneront donc les élèves à s'interroger activement sur ces enjeux. Comment raconter au théâtre ? Comment représenter les espaces hétérogènes où évolue le personnage ? Comment représenter une expérience intime ? Après la représentation, d'autres activités les feront réfléchir aux choix de la compagnie concernant la scénographie, le jeu et la mise en scène.

Avant de voir le spectacle : la représentation en appétit !

Un homme qui dort : un texte à dire ? [page 2]

L'espace [page 6]

Raconter ou incarner ? [page 8]

Un langage scénique pluriel [page 11]

Après la représentation : pistes de travail

Pour commencer [page 13]

Une scénographie riche et complexe, à se remémorer et à interpréter [page 13]

Les personnages, êtres vivants ou présences mortes ? [page 19]

Des objets et des hommes [page 26]

Un parcours initiatique [page 28]

Annexes

Bibliographie / Sitographie [page 31]

Biographies [page 31]

Un groupement de textes sur la mélancolie [page 32]

Note d'intention [page 35]

Entretien avec Alexandra Rübner [page 37]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

UN HOMME QUI DORT = UN TEXTE À DIRE ?

Pour cette création, le théâtre de la Demeure a choisi un texte qui n'est pas au départ destiné à la scène. Il est bien sûr très intéressant de faire lire et étudier *Un homme qui dort*, en vue de sa confrontation avec l'adaptation scénique ; c'est l'occasion d'explorer l'univers de Georges Perec d'une part et, d'autre part, de se poser des questions essentielles sur ce que c'est que raconter au théâtre. Mais sa lecture intégrale n'est pas indispensable.

Le titre

→ On demande aux élèves de réfléchir au titre du roman, qui est aussi celui du spectacle, en leur donnant cette consigne : **formulez des hypothèses sur le sens du titre ; que vous laisse-t-il attendre concernant le spectacle ?**

Il paraîtra peut-être d'abord paradoxal aux élèves de représenter « un homme qui dort » : comment représenter l'inactivité ? Peut-on jouer le sommeil ? Il faut alors s'interroger sur le verbe « dormir », qui renvoie à « rêver », peut-être. On peut envisager la représentation des rêves d'un personnage, rêves du sommeil ou rêves de la fantaisie... Dormir, c'est peut-être aussi être passif, ne pas prendre en charge sa vie...

Par ailleurs, le titre n'identifie pas de personnage : l'article indéfini généralise. Le spectateur pourra être invité à partager une expérience commune.

Pour enrichir les hypothèses, on peut demander aux élèves de terminer la phrase, d'ajouter un groupe verbal à « un homme qui dort », qui devient alors le sujet d'une phrase.

Ce titre est inspiré de Marcel Proust, qui développe au début de *Du côté de chez Swann*, des observations sur le rapport entre l'état de veille et le sommeil : « Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes ». Le roman de Georges Perec développe souvent les sensations du personnage au moment de l'endormissement ou du réveil, ou une sorte de confusion entre veille et sommeil, rêve et réel. Le titre est repris plusieurs fois dans l'œuvre, ce qui fait du sommeil un motif. La phrase « Tu dors » revient régulièrement.

Le thème du sommeil importe parce que le personnage y passe du temps, qu'il s'agisse d'un véritable sommeil ou d'un sommeil éveillé, d'une léthargie. Le titre peut donc passer pour une métaphore de son état intérieur. À la dernière page, la phrase « Cesse de parler comme un homme qui rêve » est mise en évidence, seule dans un paragraphe.

Qui parle ? À Qui ?

→ On propose aux élèves une première confrontation avec le texte pour mettre en évidence une particularité, la narration à la deuxième personne, qui soulève des questions quant au passage à la scène.

On distribue à des groupes de deux, trois ou quatre élèves de courts extraits du texte de Georges Perec et on leur demande d'en préparer une lecture orale et une mise en espace. Il est intéressant de donner le même extrait à plusieurs groupes, afin de comparer les propositions.

Pour mettre en évidence un enjeu essentiel, pour ce texte, du passage à la scène, on insiste sur les consignes suivantes, que l'on précise selon le degré d'aisance des élèves.

– Les lecteurs doivent adresser clairement le texte (à eux-mêmes, aux autres acteurs-lecteurs, aux spectateurs, au-delà de la salle où on se trouve).

– Les lecteurs doivent décider de leur position dans l'espace de jeu et de leur rapport au public (le pronom « tu » peut inviter à s'adresser aux spectateurs, mais ce n'est qu'une possibilité ; le choix de la proximité ou de l'éloignement, de

la dispersion ou du regroupement produira des effets différents).

– Le groupe doit réfléchir à la prise en charge du texte par ses différents membres (la lecture peut être faite par un lecteur ou en chœur ; que font ceux qui ne lisent pas ?...).

Après chaque présentation, on demande aux élèves spectateurs qui parle à qui, et qui le pronom « tu » représente. Il est probable que parmi les propositions, on trouvera : un double (on peut même envisager l'idée d'un double corps), un personnage recevant des indications d'un donneur d'ordres (un acteur d'un metteur en scène...), le public... On cherche aussi à formuler l'intention du ou des lecteurs. On analyse les effets liés à la place et à la position des lecteurs. L'exercice gagnera à être retravaillé avec des conseils des autres élèves et de l'enseignant, si ces points ne sont pas précisément perçus par le public, ou si des idées émergent au cours de l'analyse.

L'utilisation de la deuxième personne semble inspirée de Franz Kafka dont une citation est mise en exergue d'*Un homme qui dort*. Georges Perec parle de « la lecture, à outrance » de cette œuvre pendant qu'il écrivait *Un homme qui dort*, dont elle a donc pu inspirer la deuxième personne insolite. On voit bien une parenté de thème : solitude, dédoublement, rapport difficile au monde.

Il n'est pas nécessaire que tu sortes de ta maison. Reste à ta table et écoute. N'écoute même pas, attends seulement. N'attends même pas, sois absolument silencieux et seul. Le monde viendra s'offrir à toi pour que tu le démasques, il ne peut faire autrement, extasié, il se tordra devant toi.

Franz Kafka, *Méditations sur le péché, la souffrance, l'espoir et le vrai chemin*.

Chez Franz Kafka, il ne s'agit pas d'un récit, et la deuxième personne est d'emblée comprise comme le dédoublement de l'émetteur qui s'adresse à lui-même. Chez Georges Perec, le statut du « tu » est difficile à décider, d'autant plus qu'aucun « je » n'aide à le définir, ce qui crée un effet d'étrangeté. La question « Qui parle à qui ? » se pose sans cesse. Elle est essentielle pour l'adaptation scénique, qui est obligée de choisir parmi les possibilités d'énonciation ouvertes par le texte. Naviguant entre le personnage, le narrateur et le lecteur, le « tu » peut prendre différentes valeurs successives ou simultanées.

Cette activité permet aussi de faire connaissance avec les thèmes de l'œuvre, avec le personnage et sa situation.

Extraits pour les lectures

Extrait 1

Tu es assis, torse nu, vêtu seulement d'un pantalon de pyjama, dans ta chambre de bonne, sur l'étroite banquette qui te sert de lit, un livre, les *Leçons sur la société industrielle*, de Raymond Aron, posé sur tes genoux, ouvert à la page cent douze.

C'est d'abord seulement une espèce de lassitude, de fatigue, comme si tu t'apercevais soudain que depuis très longtemps, depuis plusieurs heures, tu es la proie d'un malaise insidieux, engourdissant, à peine douloureux et pourtant insupportable, l'impression d'être sans muscles et sans os, d'être un sac de plâtre au milieu de sacs de plâtre.

Le soleil tape sur les feuilles de zinc de la toiture. En face de toi, à la hauteur de tes yeux, sur une étagère de bois blanc, il y a un bol de Nescafé à moitié vide, un peu sale, un paquet de sucre tirant sur la fin, une cigarette qui se consume dans un cendrier publicitaire en fausse opaline blanchâtre.

Georges Perec, *Un homme qui dort*, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 17-18.

© Éditions Denoël, 1967

Extrait 2

Tu restes dans ta chambre, sans manger, sans lire, presque sans bouger. Tu regardes la baignoire, l'étagère, tes genoux, ton regard dans le miroir fêlé, le bol, l'interrupteur. Tu écoutes les bruits de la rue, la goutte d'eau au robinet du palier, les bruits de ton voisin, ses raclements de gorge, les tiroirs qu'il ouvre et ferme, ses quintes de toux, le sifflement de sa bouilloire. Tu suis sur le plafond la ligne sinieuse d'une mince fissure, l'itinéraire inutile d'une mouche, la progression presque repérable des ombres.

Ceci est ta vie. Ceci est à toi. Tu peux faire l'exact inventaire de ta maigre fortune, le bilan précis de ton premier quart de siècle. Tu as vingt-cinq ans et vingt-neuf dents, trois chemises et huit chaussettes, quelques livres que tu ne lis plus, quelques disques que tu n'écoutes plus.

Ibid., p. 24. © Éditions Denoël, 1967

Extrait 3

Il y eut des journées creuses, la chaleur dans ta chambre, comme dans une chaudière, comme dans une fournaise, et les six chaussettes, requins mous, baleines endormies, dans la cuvette de matière plastique rose. Ce réveil qui n'a pas sonné, qui ne sonne pas, qui ne sonnera pas l'heure de ton réveil. Tu poses le livre ouvert à côté de toi, sur la banquette. Tu t'étends. Tout est lourdeur, bourdonnement, torpeur. Tu te laisses glisser. Tu plonges dans le sommeil.

Ibid., p. 30. © Éditions Denoël, 1967

Extrait 4

Au fil des heures, des jours, des semaines, des saisons, tu te déprends de tout, tu te détaches de tout. Tu découvres, avec presque, parfois, une sorte d'ivresse, que tu es libre, que rien ne te pèse, ne te plaît ni ne te déplaît. [...] Tu connais un repos total, tu es, à chaque instant, épargné, protégé. Tu vis dans une bienheureuse parenthèse, dans un vide plein de promesses et dont tu n'attends rien. Tu es invisible, limpide, transparent. Tu n'existes plus : suite des heures, suite des jours, le passage des saisons, l'écoulement du temps, tu survies, sans gaieté et sans tristesse, sans avenir et sans passé, comme ça, simplement, évidemment, comme une goutte d'eau qui perle au robinet d'un poste d'eau sur un palier, comme six chaussettes trempées dans une baignoire de matière plastique rose, comme une mouche ou comme une huître, comme une vache, comme un escargot, comme un enfant ou comme un vieillard, comme un rat.

Ibid., p. 76-77. © Éditions Denoël, 1967

Extrait 5

Tu dors presque sans arrêt, tu laves tes chaussettes, tes deux chemises. Tu relis un roman policier que tu as déjà lu vingt fois, oublié vingt fois. Tu fais les mots croisés d'un vieux *Monde* qui traîne. Tu étales sur ta banquette quatre rangées de treize cartes, tu retires les as, tu mets le sept de cœur après le six de cœur, le huit de trèfle après le sept de trèfle, le deux de pique à sa place, le roi de pique après la dame de pique, le valet de cœur après le dix de cœur.

Tu manges de la confiture sur du pain, tant que tu as du pain, puis sur des biscottes, si tu en as, puis à la petite cuiller, dans le pot.

Tu t'étends sur ta banquette étroite, mains croisées derrière la nuque, genoux haut. Tu fermes les yeux, tu les ouvres. Des filaments tordus dérivent lentement de haut en bas à la surface de ta cornée.

Tu dénombre et organises les fissures, les écailles, les failles du plafond. Tu regardes ton visage dans ton miroir fêlé.

Ibid., p. 88-89. © Éditions Denoël, 1967

Extrait 6

Tu plies tes vêtements avant de te coucher. Tu nettoies à fond ta chambre chaque samedi matin. Tu fais ton lit chaque matin, tu te rases, tu laves tes chaussettes dans une bassine de matière plastique rose, tu cires tes chaussures, tu te laves les dents, tu laves ton bol et tu l'essuies et tu le poses au même endroit sur l'étagère. Tu ouvres chaque matin, à la même minute, au même endroit, de la même façon, la bande de papier gommé qui ferme ton paquet quotidien de gauloises.

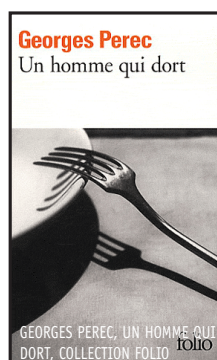
Ibid., p. 121. © Éditions Denoël, 1967

Extrait 7

Parfois, pendant des soirées entières, à demi étendu sur ta banquette étroite, sans autre lumière que la clarté pâle et diffuse qui passe par la fenêtre mansardée et que seul rehausse, presque régulièrement, le foyer rougeoyant de ta cigarette, tu écoutes ton voisin aller et venir. La cloison qui sépare vos deux chambres est d'une minceur telle que tu entends presque sa respiration, que tu l'entends encore lorsqu'il traîne en chaussons. Tu essaies souvent d'imaginer son allure, son visage, ses mains, ce qu'il fait, son âge, ses pensées. Tu ne sais rien de lui, tu ne l'as même jamais vu, peut-être tout au plus l'as-tu croisé un jour dans l'escalier, t'es-tu collé contre la paroi pour le laisser passer, mais sans savoir alors, sans pouvoir affirmer qu'il s'agissait de lui. Tu ne cherches pas à le voir d'ailleurs, tu n'entrebâilles pas ta porte lorsque tu l'entends sortir sur le palier pour remplir sa bouilloire au robinet du poste d'eau, tu préfères l'écouter et le façonner à ta guise.

Ibid., p. 123-124. © Éditions Denoël, 1967

Résumé de l'œuvre



Un homme qui dort raconte ce qu'on pourrait nommer la dépression d'un étudiant en sociologie qui vit dans une chambre de bonne, dans un immeuble parisien. À l'origine de la dépression, un malaise dû en partie aux circonstances : chaleur, exigüité du lieu, dénuement matériel. Au fil du récit, l'indifférence au monde, le détachement de tout s'installent. Alternativement, l'étudiant reste enfermé dans sa chambre, lieu de l'immobilité, ou arpente Paris, lieu de l'errance. La chambre est une bulle de solitude, le « centre du monde », « la plus belle des îles désertes », mais aussi un lieu étrié de claustration.

Cependant, le monde extérieur y est rendu présent par les bruits : un voisin, le poste d'eau sur le palier, les autres habitants de l'immeuble, les bruits de la rue, la rumeur de la ville. Paris, « un désert que nul n'a jamais traversé », est parcouru par le personnage au fil d'itinéraires calculés ou d'errances. La ville apparaît un peu aussi par les allusions à sa vie d'étudiant, et à travers de nombreux noms de lieux. L'étudiant y demeure solitaire au milieu de l'agitation. Une sorte d'évolution se discerne, depuis une indifférence croissante jusqu'à l'horreur devant la monstruosité du monde et des humains. À la fin, le personnage se rend compte de l'inutilité de l'indifférence. Mais la dernière phrase, « Tu attends, place de Clichy, que la pluie cesse de tomber », ne clôture pas le récit ; on ne sait pas s'il a triomphé de son indifférence au monde.

L'ESPACE

Quels éléments du texte permettent d'aboutir à la création d'un espace scénique ? On verra d'abord ce qui donne des pistes pour l'espace de jeu, puis ce qui concerne les objets.

n°146 | avril 2012

Quel espace de jeu ?



© REBECCA GUIBERT

Photographie d'une répétition

La réflexion sur l'espace est une constante dans l'œuvre de Georges Perec. Dans *Espèces d'espaces*, en 1974, l'écrivain se présente en « usager de l'espace » qui s'interroge sur cette dimension de l'existence humaine. Cette interrogation est déjà à l'œuvre dans *Un homme qui dort*, dont le lieu central est la chambre et même le lit, autour desquels rayonne l'espace de l'immeuble et de la ville. Différentes parties d'*Espèces d'espaces* renvoient d'ailleurs aux lieux où s'ancre *Un homme qui dort* : « Le lit », « La chambre », « L'immeuble », « La ville ». Comment traiter ces interrogations sur le plateau ?

Les éléments présents dans le texte de Georges Perec qui permettent d'imaginer une scénographie s'organisent en deux pôles.

→ On demande d'imaginer, par petits groupes, une scénographie. La réflexion se fondera, d'une part, sur les quelques textes présentés ci-dessous et sur différents extraits d'*Espèces d'espaces* de Georges Perec, qui présentent ou évoquent les espaces hétérogènes de la chambre, de l'immeuble et de la ville. D'autre part, la compagnie a employé certaines œuvres d'art comme sources d'inspiration pour la scénographie. On fait faire une recherche aux élèves, au CDI ou sur Internet,

– La chambre. L'espace de la chambre est fondamental dans le récit. La chambre, cette chambre, participe à la naissance du malaise du personnage. Elle est décrite plusieurs fois, selon un système de répétitions et de variantes. Pour Alexandra Rübner, c'est « une donnée d'espace constitutive du fond » et un « embrayeur d'imaginaire ».

– L'extérieur. Si le noyau de la chambre est essentiel dans le roman, l'extérieur n'est pas moins présent et important. Il est organisé en cercles concentriques qui peuvent communiquer : l'appartement, l'immeuble, la ville. Ainsi, le bruit de l'immeuble ou de la ville parvient dans la chambre. L'espace de la ville est montré comme lieu d'une errance bien ou mal vécue.

pour qu'ils en prennent connaissance (voir la liste ci-dessous). Ils en choisissent une ou deux dont ils s'inspirent à leur tour pour leur projet.

On peut préciser la consigne en demandant :

- une scénographie qui représente l'espace mental du personnage ;
- ou un dispositif qui puisse rendre compte du rapport entre l'intérieur de la chambre et le monde extérieur.

→ Tâche finale : présentez à la classe, en expliquant vos choix, un croquis ou une maquette sommaire du projet de scénographie.

Extraits pour un projet de scénographie

| n°146 | avril 2012 |

Extrait 1

Et s'il faut un décor à ta vie, ce n'est pas la majestueuse esplanade (généralement une spectaculaire illusion de perspective) où s'ébattent et s'envolent les enfants aux joues rouges de l'humanité conquérante, mais, quelque effort que tu fasses, quelque illusion que tu berces encore, c'est ce boyau en soupente qui te sert de chambre, ce galetas long de deux mètres quatre-vingt-douze, large d'un mètre soixante-treize, soit un tout petit peu plus de cinq mètres carrés, cette mansarde d'où tu n'as plus bougé depuis plusieurs heures, plusieurs jours : tu es assis sur une banquette trop courte pour que tu puisses, la nuit, t'y étendre de tout ton long, trop étroite pour que tu puisses t'y retourner sans précaution. Tu regardes, d'un œil maintenant presque fasciné, une bassine de matière plastique rose qui ne contient pas moins de six chaussettes.

Georges Perec, *Un homme qui dort*, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 23-24.
© Éditions Denoël, 1967

Extrait 2

Tu restes dans ta chambre, sans manger, sans lire, presque sans bouger. Tu regardes la bassine, l'étagère, tes genoux, ton regard dans le miroir fêlé, le bol, l'interrupteur. Tu écoutes les bruits de la rue, la goutte d'eau au robinet du palier, les bruits de ton voisin, ses raclements de gorge, les tiroirs qu'il ouvre et ferme, ses quintes de toux, le sifflement de sa bouilloire. Tu suis sur le plafond la ligne sinueuse d'une mince fissure, l'itinéraire inutile d'une mouche, la progression presque repérable des ombres.

Ibid., p. 24. © Éditions Denoël, 1967

Extrait 3

Tu traînes. Tu imagines un classement des rues, des quartiers, des immeubles : les quartiers fous, les quartiers morts, les rues-marché, les rues-dortoir, les rues-cimetière, les façades pelées, les façades rongées, les façades rouillées, les façades masquées.

Tu longes les petits squares, dépassé par les enfants qui courent en laissant glisser sur les grilles une règle de fer ou de bois. Tu t'assieds sur des bancs de lattes vertes aux pieds en fonte sculptés en forme de pattes de lion. De vieux gardiens infirmes discutent avec des nurses d'un autre âge. Avec la pointe de ta chaussure, tu traces dans la terre à peine sableuse des ronds, des carrés, un œil, tes initiales.

Ibid., p. 59. © Éditions Denoël, 1967

Autres extraits de Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974 :

- chanson citée au début, page 16 ;
- « La chambre », page 36 ;
- « La ville », page 87 ;
- « L'espace », page 11.

Des œuvres sources d'inspiration

- Le visuel d'un précédent spectacle d'Alexandra Rübner, *Le Buveur d'éther*.
- Des photographies d'André Kertesz, en particulier *Toits de Paris*, *Place Gambetta* ou *East River Esplanade*.
- Des tableaux d'Edward Hopper, par exemple *Morning Sun* ou *Excursion into philosophy*.
- Une photographie de l'installation de Maurizio Catellan, *Bidibidobidiboo*. Selon, la metteuse en scène, c'est l'univers recherché.
- *The Art of living*, une illustration de Saul Steinberg qui figure sur la couverture de l'édition de poche de *La Vie mode d'emploi*.



Visuel du *Buveur d'éther*

Les choses

On l'aura constaté dans les extraits travaillés, Georges Perec porte une grande attention à l'ordinaire, à ce qu'on voit ou entend sans, d'habitude, le remarquer, qu'il nomme, dans une publication posthume, « l'infra-ordinaire ». On retrouve, dans plusieurs de ses œuvres, ce souci d'interroger l'habituel, le quotidien, mais aussi la façon dont nous le regardons et dont nous pouvons en rendre compte. Cette dimension est prise en compte par le théâtre de la Demeure.

→ On répartit entre des groupes d'élèves de courts extraits pris dans les textes proposés plus haut, qui énumèrent ou décrivent des objets. On demande pour chaque texte une recherche iconographique qui peut prendre différentes formes.

– Les élèves trouvent, grâce aux ouvrages du CDI ou sur Internet, un tableau, une photographie..., qui pose le même type de regard sur les choses.

– Si on manque de temps, l'enseignant propose lui-même des noms d'artistes. La photographie d'André Kertesz (*La Fourchette*) qui illustre la couverture de la collection « Folio » d'*Un homme qui dort* est un bon exemple. On peut orienter les élèves vers d'autres œuvres de ce photographe, comme *Étude de matière (Bol avec des cubes de sucre)*. Beaucoup sont visibles sur le site

de la RMN. On peut aussi leur suggérer de rechercher des natures mortes de Giorgio Morandi.

– On les encourage à prendre eux-mêmes des photographies.

→ On peut aussi faire écrire de courts textes à la manière de Georges Perec, où on demandera aux élèves d'être attentifs à l'« infra-ordinaire », et à sa perception par l'ouïe aussi bien que la vue. Ces textes peuvent également être illustrés.

→ Tâche finale : faites la lecture à voix haute d'un extrait d'*Un homme qui dort* ou d'un texte que vous aurez écrit à la manière de Georges Perec ; accompagnez-la d'une ou plusieurs images que vous aurez trouvées ou réalisées.

RACONTER OU INCARNER ?

Une question essentielle qui se pose lorsqu'un texte romanesque est porté au plateau est celle de sa profération. D'autant plus pour celui-ci, dépourvu de tout dialogue. Le texte sera-t-il pris en charge par un comédien narrateur qui portera la parole de l'auteur ? Le personnage sera-t-il incarné ? Quel sera le statut du ou des comédien(s) ? Pour amener les élèves à réfléchir sur les diverses possibilités, entre narration et incarnation, on peut entrer un peu plus dans les thèmes développés par le texte.

Représenter une expérience intime

Un homme qui dort est le récit, ou le compte-rendu d'une expérience intérieure, intime, solitaire. L'intimité peut se définir comme une conscience des frontières entre le dedans et le dehors. L'étudiant prend la mesure de son rapport au monde, des limites ou de la porosité qu'il entretient avec lui. Qu'est-ce qu'il reçoit du monde ? Comment se définit-il par rapport

à lui ? Quelles barrières peut-il lui opposer ? Jusqu'où peut-il aller dans sa propre désagrégation ?

Comment représenter une telle expérience ? Comment et pourquoi montrer l'intime, le caché, l'individuel ? Pour la mettre en scène, c'est une dimension commune à tous qui doit être interrogée par le théâtre.

Le théâtre doit apporter ça. S'il n'y a pas quelque chose d'intime, de profond qui est visité et reçu, on passe à côté de la nécessité du théâtre. Il doit toucher à l'intime. Certes, le théâtre est parfois épique ou politique, ressortit plus à une sphère collective. Mais même dans ces propositions-là, il y a quelque chose d'intime à saisir et à transmettre. La force du théâtre est de nous mener à cet endroit-là. Les textes du spectacle proposent l'intime comme sphère, champ d'exploration, réseau de significations ; ce qui en fait une forme de théâtre singulière. Beaucoup d'écritures théâtrales s'intéressent à cela, comme Tchekhov.

Alexandra Rübner

→ Pour amener d'abord les élèves à s'interroger sur cette notion d'intime, à se demander ce qu'elle signifie pour eux, on les engage à une exploration. On peut, par exemple, proposer une expérience de l'écoute du silence qui parfois nous entoure. Pour cela, les élèves mettent leur tête dans leur bras pour s'isoler les uns des autres pendant 5 à 10 minutes au cours desquelles on les aura invités à être attentifs à leurs

sensations, aux images qui leur viennent. Ensuite, les élèves notent une couleur, une odeur, un bruit, une pensée, une envie, un sentiment, une impression. Puis ils écrivent un texte anonyme, à la deuxième personne, qui contiendra les mots écrits sur le papier. Ce texte s'intitulera : « Dans ton silence intime ». Pour finir, on peut échanger les textes entre les élèves et les lire à voix haute, sans obligation.

Cette activité est l'occasion d'amener la question de savoir comment on peut rendre compte de cette dimension intime et profonde au théâtre.

Jouer un état intérieur

Comment faire percevoir au spectateur cet état du personnage ? Sa représentation passera-t-elle par le récit qui en est fait, porté par un comédien narrateur ? Le personnage sera-t-il incarné ? On peut rappeler les premières lectures d'extraits, qui ont permis de voir les effets d'une parole qui témoigne sans

incarner. Il est alors intéressant de chercher concrètement – et modestement – comment on peut jouer l'intimité. La metteure en scène nomme « mélancolie » l'état intérieur du personnage de l'étudiant ; on utilisera donc ce terme.

→ On propose aux élèves de réfléchir sur l'incarnation d'un personnage touché par la mélancolie, par des mises en jeu. On divise la classe en deux groupes, l'un d'acteurs, l'autre de spectateurs, et on inverse ensuite. – Les acteurs sont face au public. L'enseignant énonce successivement des noms de sentiments, variantes de la mélancolie : la colère, la tristesse, l'étonnement, l'ennui, l'absence totale de réflexion, la dépression, l'indifférence. À chaque annonce d'un sentiment, les

élèves présentent une expression de visage qui l'exprime.

– Galerie de statues : les élèves acteurs se figent en statues de la mélancolie qui mettent en jeu tout le corps. Les élèves spectateurs circulent parmi les statues. Ils peuvent les commenter et proposer des modifications.

– Statue collective : un premier élève acteur vient se placer dans l'espace de jeu et se fige dans une pose exprimant la mélancolie

(il importe là aussi que tout le corps soit en jeu). Chacun leur tour, les autres le rejoignent avec la même consigne, pour finir par former une sculpture collective.

Chaque acteur doit avoir au moins un point de contact avec la statue collective. Les spectateurs peuvent commenter la sculpture et tenter de la reproduire en miroir.



Photographie d'une répétition

C'est l'exploration de ce sentiment qui est pour la metteuse en scène au centre de la création. Le spectacle *Un homme qui dort* est conçu comme le premier d'un triptyque intitulé *Melancholia*. Ce triptyque correspondra à trois époques, trois façons de voir la mélancolie. L'œuvre de Georges Perec correspond, chronologiquement, à la dernière époque mais il sera le premier spectacle et la pierre d'angle de l'ensemble, sur laquelle les deux autres volets reposeront. L'expression de la mélancolie sera donc le thème central des trois spectacles. Alexandra Rübner considère que Georges Perec est le visage contemporain

de cette mélancolie, que, grâce à son texte, l'auteur touche de manière aiguë à ce que nous vivons aujourd'hui. Les autres volets envisagés du triptyque concernent deux autres écrivains : Robert Burton qui a publié, en 1621, *Anatomie de la mélancolie* et Jean Lorrain à travers, par exemple, le roman *Monsieur de Phocas* (1903). Ils donnent d'autres visions du même sentiment, d'autres interprétations des mêmes symptômes. Une étude littéraire de ce sentiment peut être un prolongement ou un préalable de la représentation. Un groupement de textes sur la mélancolie est proposé en annexe.

Jouer les gestes du quotidien

La question du balancement entre narration et incarnation du personnage concerne aussi une autre dimension, celle de l'importance donnée aux objets et aux gestes du quotidien dans *Un homme qui dort*.

On a vu combien le texte relève de l'intérêt de Georges Perec pour ce qu'il nomme l'infra-ordinaire. Cela concerne les objets eux-mêmes, mais aussi ce qu'on en fait, les gestes par lesquels on les utilise, de même que les bruits

ordinaires. Pour Alexandra Rübner, c'est aussi en représentant les gestes quotidiens qu'on peut donner toute son importance à la dimension de l'intime. D'ailleurs, les gestes sont au cœur du texte, et la créatrice dit par plaisanterie : « Il n'y a qu'à faire ce qu'il dit ». De nombreux passages se présentent, en effet, comme une suite de notations purement factuelles, incluant de nombreux gestes.

→ Dans les extraits commençant par « Tu dors presque sans arrêt » et « Tu plies tes vêtements », soulignez ce qui peut être utilisé comme des didascalies.

Il s'agit de se demander ce qu'on fait avec les objets du quotidien : comment dévisse-t-on un tube de dentifrice ? Comment prend-on un bol ? C'est là le travail sur l'intime : comment fait-on les choses insignifiantes ? Qu'est-ce que la banalité ? l'infra-ordinaire ? Personne ne fait ces gestes de la même manière. N'importe quel geste raconte énormément de choses. Chacun apporte une intention et un style.

Alexandra Rübner

→ On demande aux élèves de choisir un geste du quotidien et de le jouer devant leurs camarades, en utilisant éventuellement un objet.

Ce geste peut être choisi dans les extraits d'*Un homme qui dort*, ou dans les propos d'Alexandra Rübner ci-dessus, ou encore dans le quotidien des élèves.

Les élèves doivent se poser ces questions : comment le donner à voir ? le rendre intéressant ? Comment se décompose-t-il ?

Comment peut-il devenir une mini-séquence dramatique avec un début, un développement, une fin ?

Il est intéressant que plusieurs élèves choisissent le même geste et en préparent séparément la représentation.

On demande alors aux spectateurs leurs réactions face à cette présentation : reconnaissent-ils les gestes ? la façon dont ils les accomplissent ? Quelles impressions génère la présentation ?

Il faut, à travers ces activités, amener les élèves à se poser la question de l'articulation entre texte et jeu. *Un homme qui dort* est en grande partie un texte descriptif : comment la représentation prendra-t-elle cette dimension en compte ? Le texte sera-t-il redoublé, voire illustré par le jeu ? Sera-t-il plutôt fait appel à l'imaginaire du spectateur ? C'est une piste d'observation de la représentation.

UN LANGAGE SCÉNIQUE PLURIEL

La fiche technique

Une note d'intention de la metteuse en scène peut être consultée dans le programme et sur le site du Trident, scène nationale de Cherbourg-Octeville (cf. annexe ou http://www.trident-scenenationale.com/spectacle/Theatre/Un_homme_qui_dort/468). L'enseignant aura tout intérêt à en prendre connaissance. Mais, en ce qui concerne les élèves, elle risque de dévoiler trop d'éléments concrets du spectacle dont il est préférable de garder la fraîcheur pour le jour où ils verront la représentation. En revanche, la consultation de la fiche technique du spectacle et l'observation de l'affiche, également présentée dans le programme et le dossier en ligne, créeront des questionnements et des attentes pour une vision active de la représentation.

Fiche technique du spectacle

Production : théâtre de la Demeure
 Mise en scène : Alexandra Rübner
 Scénographie et costumes : Héloïse Labrande
 Musiques originales et création sonore : Arandel
 Création et régie vidéo : Arthur Michel
 Régie plateau : Victor Egéa
 Avec : Alexandra Rübner, Anthony Lefol, Arandel

→ Il s'agit de questionner cette fiche pour créer d'autres pistes d'observation du spectacle. Cherchez quelles disciplines artistiques sont présentes. Quelle forme de spectacle cela peut-il laisser attendre ?

On peut constater que les choix de la compagnie s'orientent clairement vers une association de divers langages : théâtre, musique, vidéo. On peut aussi s'interroger sur ce que fait chacun sur le plateau. Si c'est en partie prévisible pour le musicien, ce l'est moins pour les autres ; auront-ils en charge d'incarner un ou des personnage(s) ? de raconter ? Musique et vidéo ont une importance particulière dans le spectacle, puisque toutes deux donnent lieu à une création originale. La présence des créateurs sur le plateau ou en régie interroge sur leur rôle au cours de la représen-

tation (par exemple, le créateur vidéo a aussi un rôle en régie pendant la représentation). Cela suppose une interaction avec les comédiens, qui devra être observée.

En ce qui concerne la scénographie, outre les réalisations de la scénographe elle-même, on peut s'attendre à ce que la vidéo et le son aient un rôle dans la création de l'espace. On pourra amener les élèves à observer cette dimension. En outre, un régisseur plateau est mentionné, ce qui suggère sans doute une certaine complexité de la scénographie ; de quel ordre, on pourra se le demander avec les élèves.

La photographie de l'affiche et du programme



L'affiche propose une photographie que l'on peut associer aux divers éléments de l'œuvre désormais connus. C'est peut-être une photographie de scène, ou bien peut-être qu'elle évoque juste l'univers de la fiction. Quoi qu'il en soit, on y trouve des éléments observés au fil des activités précédentes : les objets de la

chambre, le sommeil, « un homme qui dort ». Les *Leçons sur la société industrielle* de Raymond Aron y sont remplacées par les *Problèmes de linguistique générale* de Benveniste ; le personnage étudierait la linguistique et non plus la sociologie... Le paquet de gauloises est devenu un paquet de Camel® : adaptation de la situation à notre époque ? Volonté de signifier la valeur intemporelle de l'expérience ? On a des signes d'indifférence aux choses : un bol assez sale, une cigarette à demi consommée. Cette présentation visuelle a un caractère quasi hyperréaliste, mais la saturation des couleurs lui donne quelque chose d'onirique, à moins qu'elle ne suggère la chaleur qui règne dans la chambre, l'un des facteurs de malaise du personnage.

C'est un plan rapproché en plongée, qui suggère un observateur debout regardant l'étudiant. Qui regarde ? On est ici renvoyé à l'une des interprétations du pronom « tu » : peut-être un double du personnage, qui se serait levé du lit pour s'observer lui-même (comme dans certains films de Woody Allen) ?

Le choix de cette photographie montre en tout cas que la chambre et ses objets, le lit, le sommeil semblent au cœur du spectacle.

→ **Consigne : au cours de ce travail, vous avez imaginé une scénographie ; vous avez travaillé sur l'intime et la mélancolie ; vous avez constaté que musique et vidéo feraient partie du spectacle. Cherchez pour compléter votre projet scénographique une musique ou une vidéo (que vous pouvez réaliser) qui prenne en compte toutes ces dimensions.**

Après la représentation

Pistes de travail

POUR COMMENCER

On demande à chaque élève de décrire l'image ou le moment de la représentation qui l'a le plus marqué. Ce premier échange permet de confronter des visions. Il est utile pour le travail sur ce spectacle extrêmement riche, qui associe un jeu complexe à beaucoup d'éléments scéniques divers et d'ambiances différentes. En fonction de cet échange, on pourra choisir l'une ou l'autre des propositions qui suivent pour mener à bien le travail de remémoration et d'analyse.

UNE SCÉNOGRAPHIE RICHE ET COMPLEXE, À SE REMÉMORER ET À INTERPRÉTER

L'espace

→ On va d'abord chercher à se remémorer collectivement l'espace du plateau. On peut commencer par demander à chacun de noter pour lui-même quelques éléments de l'organisation globale ou quelques points de détail, afin que tous puissent ensuite participer à l'échange oral.

Quand on entre dans la salle, une partie du décor est visible. Le plateau est coupé dans sa profondeur par un long rideau de plastique incolore mais opaque, fixé par des anneaux à une tringle, qui va de jardin à cour entre des pendillons. Toute la partie en avant du rideau est ouverte jusqu'aux murs de la salle, et laisse apercevoir projecteurs et enceintes.

Devant, se trouvent deux praticables de bois. Celui qui est côté cour forme un angle. Le côté le plus long est parallèle au bord de la scène. En plan incliné, il monte jusqu'à une petite plate-forme carrée, à une cinquantaine de centimètres de hauteur. L'autre côté redescend à angle droit vers le rideau de plastique. Deux fauteuils de cuir rouge sombre, usés, qui semblent être de vieux fauteuils de cinéma, se trouvent derrière le côté le plus long, là où le praticable est le plus bas.

Côté cour, l'autre praticable commence par un escalier de trois ou quatre marches qui aboutit à une plate-forme puis il descend en plan incliné vers le centre de la scène. Sur la plate-forme, un réverbère haussmannien à échelle réduite (environ deux mètres). Vers la cour, à côté du praticable, une table et une chaise qui évoquent les bistros parisiens.

Cette partie du décor mêle des éléments concrets, réalistes et reconnaissables qui signa-

→ On peut aussi partir de croquis faits au préalable par les élèves (le plus tôt possible après la représentation).

→ On demande aux élèves de décrire le décor dans l'ordre où les spectateurs l'ont découvert, de la façon la plus objective et précise possible : d'abord l'organisation globale, puis les détails.

lent Paris, ou du moins une grande ville, et ses activités, et d'autres plus abstraits : les praticables qui seront des supports de jeu permettant d'animer la déambulation du personnage.

Plus tard, le rideau de plastique s'ouvre, et on découvre deux structures accolées représentant la chambre de l'étudiant et celle de son voisin. Comme le texte nous le fera comprendre, elles sont à l'échelle 1, environ 5 m². Il s'agit de deux boîtes, deux cubes ; seul le mur du fond et les portes sur le côté sont pleins ; les cloisons sont évidées et le mur face au public, absent. L'expression « quatrième mur » prend tout son sens. Cependant, les montants de cette structure sont évidés entre les deux chambres. Ce dispositif permet au spectateur de voir les deux personnages qui, eux, s'ignorent, et donc de les comparer.

Les deux chambres sont meublées et décorées de façon scrupuleusement réaliste. Les papiers peints et le style des meubles évoquent les années 1970. Chacune a une fenêtre, sur le mur du fond, avec un store à lamelles chez l'étudiant et un rideau de dentelle chez le voisin.

Côté jardin, la chambre de l'étudiant est dans un état médiocre (moquette gondolée) et sommairement meublée. Elle signale les activités de son occupant : l'étagère contient surtout des livres. Côté cour, la chambre du voisin est

encombrée de meubles et d'objets. Le lieu et sa décoration, très kitsch, sont soignés. Au mur du fond, des assiettes décoratives, un baromètre, une pendule qui fonctionne et indique l'heure réelle. Il y a un fauteuil confortable et un ameublement plus cosu (un vrai tapis, par exemple). La vision de ces deux lieux côte à côte met en évidence une différence sociale tenant à l'aisance financière et à l'âge. Un autre élément intervient dans l'organisation de l'espace : un écran qui ferme exactement les deux chambres s'abaisse et se relève plusieurs fois au cours du spectacle. Le rideau et l'écran ont à plusieurs reprises des supports pour la projection d'images.

L'espace s'organise donc en deux parties bien distinctes, occupant clairement chacune une partie du plateau, et contrastées. On peut proposer ce tableau pour en rendre compte :

LA VILLE	LES CHAMBRES
Espace ouvert	Espace fermé
Espace vide	Espace encombré d'objets
Espace symbolique	Espace réaliste

La lumière

→ On demande aux élèves en quoi l'utilisation de la lumière accentue cette dichotomie de l'espace. On s'appuie éventuellement sur les photographies ci-dessous.



© REBECCA GUIBERT

À l'espace réaliste des chambres (en particulier dans la première partie du spectacle) correspond une lumière elle aussi réaliste, qui accentue l'impression de claustrophobie. La perception de la lumière à travers le store rend sensible la chaleur sur laquelle le texte insiste.

Dans la ville, l'ambiance lumineuse est plus sombre et plus diversifiée. Les sources sont multiples. On peut citer le spot bleu à cour, les lumières intérieures des bassines roses, le réverbère. Les projections vidéo ont parfois pour fonction d'éclairer.



© REBECCA GUIBERT

Une représentation structurée par l'occupation de l'espace

→ Une fois cette remémoration de l'espace effectuée, on demande aux élèves de chercher en quoi son occupation et son utilisation contribuent à structurer le spectacle. On commence par leur demander de réfléchir au rapport entre les deux parties du plateau.

Les deux espaces sont étanches. Les acteurs ne passent jamais directement de l'un à l'autre, mais transitent par les coulisses. Cette étanchéité est marquée par le rideau de plastique, matière propre à assurer cette fonction...

Ce rideau est ouvert et fermé plusieurs fois au cours de la représentation, et chaque fois cette action a un caractère un peu mystérieux. C'est à la fois un objet trivial (sa matière évoque un peu un rideau de douche) et théâtral : son ouverture indique le véritable début du spectacle. La première fois, c'est un bras qui semble animé d'une vie autonome (un peu comme dans les films de Cocteau) qui l'ouvre ; plus tard, son maniement sera invisible. Cet objet porte ainsi un caractère de ce spectacle : il appartient au quotidien le plus concret, mais porte aussi une part d'onirisme, de fantastique et de théâtralité.

L'occupation du plateau divise le spectacle en trois grandes parties, dont on parlera plus tard en détail :

- dans les chambres : vies parallèles de l'étudiant et du voisin ;
- dans la ville : errances de l'étudiant ;
- dans les chambres : crise et « libération » de chacun.

Un effet de répétition : la publicité « Nettoyange, laissez faire l'ange » s'affiche à deux reprises sur le rideau. La première fois, le voisin passe devant, venant de jardin, l'air dépité, ses ailes sous le bras. C'est le début de la première partie du spectacle. La deuxième fois, c'est l'étudiant qui longe et regarde l'image qui affiche le slogan ; lui aussi vient de jardin, suivant le même chemin que le voisin auparavant. C'est au milieu de la deuxième partie. Cette utilisation du spot publicitaire crée un parallèle entre les deux personnages, lié à l'importance des objets.

Une multiplicité d'images et de sons

La scénographie repose sur plusieurs techniques différentes qui créent un langage scénique original. Le spectacle a donné lieu à une création musicale et sonore, ainsi qu'à une création vidéo par des artistes qui assurent aussi la régie pendant les représentations : Arandel pour la musique et Arthur Michel pour la vidéo. La scénographie met en jeu des images fixes ou mobiles et la technique des ombres chinoises. La musique y joue un rôle essentiel.

Ces éléments divers ont plusieurs fonctions :

- ils contribuent à dessiner l'espace, à le faire ressentir aux spectateurs ;
- ils créent des ambiances ;
- ils interagissent avec les personnages ;
- ils proposent sur un autre registre une expression en contrepoint ;
- ils ponctuent le spectacle.

Les propositions qui suivent ont pour but d'en faire prendre conscience aux élèves.

Les projections d'images

→ Pour poursuivre la remémoration collective, on demande aux élèves de faire une liste des différentes projections d'images avec leurs supports de projection et de réfléchir à leur fonction dans le spectacle.



© REBECCA GUIBERT

– La première image du spectacle est celle d'un spot publicitaire projeté sur le rideau de plastique, surface inégale qui déforme passablement l'image. La fin du spot, c'est-à-dire le seul slogan (« Nettoyage, laissez faire l'ange ») est projeté au même endroit au début de la deuxième partie, et l'étudiant le regarde un instant.

– L'étudiant dans sa chambre projette des diapositives qui semblent être des photographies de son enfance. Là encore, l'image est défor-

– Lors des errances dans la ville, plusieurs séquences filmées sont projetées sur le rideau. On y voit l'actrice marchant dans les rues, portant le même costume que sur le plateau : un gros plan, plusieurs plans dans diverses longues lignes droites, dans Paris ou dans un supermarché. Ces séquences sont d'abord filmées de jour. Ensuite, elles évoquent la vie urbaine nocturne.

– Toujours dans la ville, d'autres séquences, filmées en plans plus rapprochés, montrent



© REBECCA GUIBERT

mée, car partiellement projetée sur le mannequin. Le contraste est grand entre la fraîcheur et les couleurs vives des photographies et les significations de mort attachées au mannequin. La dernière diapositive est le portrait de Rimbaud adolescent. On peut voir là la fin des souvenirs tranquilles, heureux, et l'irruption d'une rébellion à une certaine époque du passé du personnage.

des objets évoquant une fête foraine, ou des jouets très colorés. Pendant la dernière de ces séquences, l'actrice est devant le rideau et devient, elle-même, support de la projection. L'agressivité des formes et des couleurs de la fête contraste avec la beauté triste du chant baroque qu'elle chante à ce moment.

– Lorsque le personnage est au cinéma, le rideau de plastique est ouvert et c'est sur l'écran qu'un film en noir et blanc est projeté. Il s'agit de

Damnation de Bela Tarr (1987), film dont le sujet est proche de celui d'*Un homme qui dort*, et dont l'esthétique inspire le spectacle.

– Un autre extrait de film, de style expressionniste, est projeté dans une atmosphère fantastique alors que l'actrice tournée vers l'écran est tendue vers lui. Un inquiétant visage aux yeux perçants apparaît.

– Lorsque l'étudiant, dans sa chambre, plie son drap, ce même visage y est projeté, comme une représentation fantasmagorique de ses obsessions ou de ses terreurs intérieures.

– Toute la surface de la chambre est le support de la projection d'une image qui semble prise au microscope, comme l'agrandissement d'un tissu organique. Cela correspond dans le texte à une description de ce que voit l'étudiant

à l'intérieur de ses paupières fermées. On a comme une vision intérieure du personnage, qui vit un moment de quasi-folie.

– La dernière image est aussi une projection. De multiples images de personnes qui disent des phrases du texte de Georges Perec apparaissent juxtaposées. Les films et la diction du texte suggèrent un caractère réel, non fictionnel de ces films. Ces images sont d'abord projetées sur l'écran, mais celui-ci se lève et c'est toute la chambre qui en est transformée. Contrairement à la projection précédente, très angoissante, celle-ci connote un certain optimisme, une joie de vivre. Le spectacle se termine sur un zoom qui rapproche les visages filmés des spectateurs, peut-être à la façon d'un miroir...

Les ombres chinoises

L'écran qui obture par moments les chambres et le rideau de plastique sert à la création des ombres chinoises.

– À la fin de la première partie dans les chambres, l'actrice danse avec le mannequin, sur la chanson *Les Enfants tristes*. Seule la partie correspondant à cette chambre est éclairée.

– Au milieu de la deuxième partie, une séquence où seule la partie du voisin est éclairée répond à la précédente. Le personnage crée ou répète une autre publicité pour un autre produit de la gamme Nettoyange.

C'est un passage humoristique.

– À la fin du spectacle, les deux voisins se rendent compte de l'existence et de l'importance de l'autre. Cette révélation donne lieu à une

image à la fois poétique et épique. L'écran se baisse en laissant éclairée toute la surface des deux chambres. Les deux personnages, tournés l'un vers l'autre, y apparaissent comme transfigurés : l'étudiant avec cape et chapeau à plume évoque un personnage du théâtre classique ; le voisin est un ange ; l'ombre de ses meubles donne l'impression qu'ils sont sur le toit de l'immeuble.

– Juste après cette image, la dernière scène est en ombre chinoise avec la voix amplifiée : l'étudiant y fait le choix de la vie et recommence à lire.

Ce mode de représentation crée un effet de distance poétique dans ces scènes.

Le son

→ On demande à chaque élève de noter un son et une musique qu'il a retenus. Ces traces écrites seront le support de la discussion collective. On commence par se remémorer les sons non musicaux.

On en entend qui contribuent à la représentation de l'espace, comme la goutte d'eau ou les bruits de voiture.

Le son des rognons grésillant dans le beurre, accompagné de leur odeur pourvu qu'on soit dans les premiers rangs, fait ressentir au spectateur l'importance du quotidien et les choses matérielles pour le voisin.

Les sons appartenant à la fiction et les sons extérieurs sont parfois difficiles à dissocier. Par exemple, un « tic-tac » de pendule se fait parfois entendre. On pourrait l'associer à la pendule du voisin (qui marque l'heure réelle), mais le son vient du côté jardin et se fait entendre

quand on est focalisé sur l'étudiant. Il a donc plutôt une fonction symbolique, celle de rappel du temps en marche, sens que prend aussi le son de la goutte d'eau.

Un son appartenant à la fiction est celui du tourne-disque sur lequel l'étudiant passe le disque de la chanson *Les Enfants tristes*. Mais ce même grésillement caractéristique de ces appareils s'entend aussi lorsque passe l'accompagnement au clavecin du chant baroque chanté par l'actrice au cœur de la ville. Sont ainsi associées une fonction réaliste du son, qui nous attache au concret des objets, et la repré-

sensation de la conscience du personnage : les deux chansons semblent relever de souvenirs, ce que suggère ce grésillement issu du passé. Une rumeur indistincte est, par moments, présente : elle peut créer une impression d'intranquillité, de sourde menace.

Les voix entendues à la fin de la pièce contrastent avec la théâtralité de celle des acteurs : voix enregistrées de personnes réelles qui disent des phrases de Georges Perec dans leur environnement quotidien.

→ **On peut ensuite rechercher les différentes musiques qui interviennent.**

Il y a, d'une part, la musique créée par Arandel, à partir d'instruments. Elle a pour fonction de créer des ambiances ou de commenter le jeu. Par exemple, au cours de la première partie, un son de cordes est utilisé de façon très différente pour les deux personnages. Les compositions sont plutôt lyriques pour l'étudiant et humoristiques pour le voisin. L'opposition des registres souligne leur différence, mais l'identité du timbre les rapproche discrètement.

Les compositions d'Arandel donnent une forte intensité à plusieurs épisodes, comme celui du flipper, où la force des voix polyphoniques de la musique redouble le désespoir du personnage, la gestuelle de l'actrice et le jeu des lumières. La musique de ce passage débute comme celle de l'épisode des diapositives (une mélodie très pure), pour se complexifier ensuite. Ainsi, la musique crée une cohérence chez le personnage, son histoire et son état intérieur.

Il y a aussi les deux chansons : *Les Enfants tristes* d'Anne Vanderlove et une chanson de John

Dowland, musicien baroque anglais, traduite en français par Alexandra Rübner. La première est jouée sur le tourne-disque puis chantée *a cappella* par l'actrice dans la séquence du cinéma. La seconde crée une rupture puisque, très lyrique, elle intervient après une scène qui mêle le comique et l'horreur ; de plus, elle relève d'une esthétique radicalement différente de ce qu'on voit : tandis qu'elle chante, des images de fête monstrueuse sont projetées sur l'actrice. Les deux chansons sont des expressions de l'état intérieur du personnage. La première évoque la nostalgie mais aussi le malheur de l'enfance. La seconde est une plainte lyrique.

La frontière entre ce qui relève de la musique ou non est mouvante. Les différentes musiques subissent souvent une légère distorsion ou une sorte de parasitage léger qui empêche le spectateur de s'y laisser aller entièrement. La musique n'a pas ici de fonction esthétique ; elle contribue à signifier le malaise des personnages.

→ **Quel rapport se crée entre la voix et les différents sons ?**

Le son qu'on entend le plus dans le spectacle est la voix limpide de l'actrice qui donne la priorité au texte. Or, il y a une fréquente interaction entre voix et musique ou voix et sons divers. Par exemple, lors de la lecture du *Monde*, la liste des rubriques du journal est dite par l'actrice et, en même temps, par sa voix enregistrée. Sons

et voix peuvent se superposer lors de débuts ou de fins de séquences. La musique a aussi pour fonction de donner, par moments, plus d'intensité au texte. Par contraste, des plages de silence lui donnent une acuité particulière.

→ **Faites une liste de sons (bruits et musique) qui font partie intégrante de la fiction et une liste de sons qui ont pour fonction de créer une ambiance.**

La musique a valeur de symbole, elle est signe d'autre chose. C'est une manière de revisiter la culture pop et aussi de raconter la ville et la façon dont les bruits de la ville entrent dans la chambre. Le son devient un ingrédient musical par la façon dont il est agencé. Le musicien est sur le plateau, mais invisible. La musique est injectée dans le jeu de manière vivante, dans une interaction avec les acteurs.

La musique comme la vidéo sont réalisées en amont. Il y a des moments de rendez-vous avec les acteurs, bien déterminés. Et à l'intérieur des séquences, des variations amenées par le musicien ou le régisseur vidéo, qui peuvent proposer un son, un enchaînement, une image, un grain, une couleur. Les acteurs jouent avec ces variations.

Alexandra Rübner

LES PERSONNAGES, ÊTRES VIVANTS OU PRÉSENCES MORTES ?

La représentation des personnages passe par toute une gamme de procédés : différents types de jeu ; des degrés d'artifice dans la construction des silhouettes avec l'adjonction d'objets au corps des acteurs.

Deux solitudes parallèles



→ On demande aux élèves de dresser un tableau comparatif de l'étudiant et du voisin, lorsqu'on les voit simultanément dans les chambres. Des groupes différents peuvent s'attacher chacun à un point précis, le détailler en se remémorant des exemples précis et en rendre compte à la classe.

Des oppositions	L'étudiant	Le voisin
Physique	Une actrice à l'allure androgyne.	Un homme au ventre rebondi. Demi-masque.
Costume	Chemise blanche et pantalon bleu très clair. Formes intemporelles.	Différentes couleurs (bleu, rouge, beige) plutôt foncées. Lunettes. Chaussures/pantoufles.
Chambre	Dépouillée, lignes simples. État médiocre. Plutôt monochrome (sauf la bassine).	Encombrée. Nombreux objets amoureusement disposés. Couleurs vives, matières variées.
Style de jeu	Épuré, stylisé.	Réaliste, burlesque.
Parole	Clarté. Parle de lui-même à lui-même.	Grommellements. Parle tout seul, mais aussi de ses produits d'entretien aux bibelots autour de lui.
Comportement	Immobilité.	Bouge beaucoup.
Statut social	Étudiant. Inactif.	Représentant en produits ménagers. Très actif.
Rapport aux objets	Il les maîtrise : gestes précis pour mettre les chaussettes à tremper, verser l'eau dans le bol ou plier le drap. Détaché du matériel (l'actrice boit sans toucher le bol...).	Il se bat avec eux : perd ses chaussons, cherche les choses où elles ne sont pas, a du mal à mettre le sachet de thé dans le bol, fait tomber ses dossiers, ne sait pas où s'asseoir, s'emmêle dans les tissus... Englué dans le matériel (cuisson des rognons...).
Vie sociale	Solitaire, refuse les contacts. Reste enfermé plusieurs jours de suite.	Solitaire, mais va travailler ; recrée un petit monde autour de lui. S'adresse aux autres par le biais des publicités.

Mais, en réalité, ils ont beaucoup de points communs car chacun vit dans une solitude très grande, chacun vit dans un endroit étriqué, chacun a une vie faite de « rien du tout » et d'habitudes ravageuses, chacun semble avoir des relations sociales qui finalement ne sont

que superficielles et éphémères, chacun porte une part d'aliénation. La mise en scène souligne ce parallèle en montrant souvent les deux personnages dans des situations proches, ou dans des images comparables, mais toujours avec un décalage de registre.

→ Analysez la photographie ci-dessous, en mettant en évidence les oppositions et les points de convergence des deux personnages.



Le voisin suggère un univers plein d'images possibles : un double positif ou négatif du personnage ; un homme dans son fonctionnement social et professionnel. Dans le texte, le voisin est un fantôme de l'étudiant, qui va être développé pour devenir un personnage savoureux et intéressant. On va se demander ce qu'est sa vie. C'est aussi un personnage comique, qui n'intervient pas pour consoler le spectateur, ni le sauver de la gravité âpre du texte, ni alléger le texte. Il apporte un contrepoint et une autre forme de langage théâtral : l'étudiant est un homme du discours, le voisin est un homme de l'action, sa vie est tributaire des choses. Il rappelle le contrepoint à *Un homme qui dort : Les Choses*.

Alexandra Rübner

→ **Piste d'écriture.** Le voisin et l'étudiant vivent en parallèle, ne se prêtent pas attention et ne connaissent l'un de l'autre que les bruits qu'ils produisent. Mais vers la fin du spectacle, le voisin prononce ses seules paroles claires (en dehors des slogans publi-

citaires) : « Qui es-tu, que fais-tu, toi qui froisses des journaux, toi qui restes plusieurs jours sans sortir, ou plusieurs jours sorti sans rentrer ? » Écrivez la suite de son discours : il imagine, d'après les indices qu'il peut avoir, la vie de l'étudiant.

Des rencontres urbaines

D'autres personnages, secondaires mais signifiants, émaillent les sorties nocturnes de l'étudiant dans Paris. Ce sont des personnages types de la ville qui constituent comme une suite d'allégories. Pour se les remémorer, on peut commencer par une mise en jeu.

→ On demande à un groupe d'élèves de préparer une représentation par une statue vivante, avec ou sans accessoire, de chaque personnage rencontré. Certains peuvent être proposés plusieurs fois, dans des attitudes différentes. Le reste de la classe doit les reconnaître.

→ On demande ensuite aux élèves de retrouver l'ordre de leur apparition, de signaler les caractéristiques de leur costume et de se rappeler le lien de chacun avec le héros. On peut donner le tableau suivant, vide, à remplir.

Type urbain	Costume et accessoires	Relation avec le héros
Le serveur	Habit traditionnel du garçon de café, plateau.	Prend en charge un passage du texte, répété par le héros.
Le vieillard	Costume classique renvoyant à une époque passée.	Peut rester immobile comme une statue. Répète « Tu t'énerves trop vite », ce qui rappelle que sa jeunesse est antonymique avec une léthargie totale.
L'ouvreuse	Son costume voyant (blanc et rouge, à paillettes), son masque aveugle et sa perruque la font ressembler à un mannequin de vitrine.	Guide le héros vers sa place de cinéma avec une lampe. Répète « musique, enchantement, attente ». Image de l'enlui ressenti dans sa vie sociale, de la lassitude de la vie.
Le personnage à la boule à facettes	Veste et gant à paillettes argent, boule à miroirs tenue à bout de bras : ce personnage évoque l'univers des boîtes de nuit.	Immobile, sans contact avec le héros. Boule hors de portée : désir inaccessible.
Le clochard	Être informe vêtu d'une sorte de sac, qui pousse un cad-die contenant divers sacs et objets (dont un globe terrestre), avec un mât où est accroché du papier brillant et bruyant.	Sollicite le héros, qui le pousse en coulisses. Figure de la déchéance qui guette le héros.
Le monstre	Boule rose et souriante. Personnage de parc d'attraction.	Un jouet monstrueux qui prend vie, salue le public et agresse le héros. Facteur d'angoisse.





→ Quel élément unifie toutes ces apparitions ?

Les demi-masques blancs (sauf pour le monstre) rappellent celui du mannequin. Ils ont, comme lui, les yeux fermés. On peut alors considérer que dans ceux qu'il rencontre, celui-ci ne voit que lui-même. Plusieurs prennent d'ailleurs le relais du texte, ce qui accentue cette impres-

sion qu'ils sont finalement des émanations ou des miroirs du héros. Tous semblent comme lui malheureux, abandonnés, déboussolés ou perdus. Il y a, par ailleurs, une gradation dans le caractère onirique de ces personnages, qui va de pair avec son propre parcours.

Mannequin et masques

→ On peut répartir la classe en groupes qui travailleront soit sur le mannequin, soit sur les masques et échangeront ensuite leurs réflexions. Chaque groupe devra retrouver le plus possible de moments où ces objets sont utilisés et essayer de leur donner sens. Les consignes proposées peuvent guider les recherches.

Le mannequin

Lorsqu'au début de la représentation, le spectateur découvre le décor des chambres, il est frappé d'étonnement par la présence, côte à côte, de l'actrice (qu'on peut, à ce stade, prendre pour un acteur) et de son double immobile. Ils sont assis sur le lit dans la même position, et l'actrice est aussi immobile que le mannequin.

→ Comparez l'actrice et son double (éventuellement à l'aide de la photographie ci-après).

Le visage du mannequin reproduit les traits d'Alexandra Rübner. Il semble toutefois que le visage et surtout les mains ne soient pas à la bonne échelle. Tout dans le mannequin est plus pâle, « peau » blanche, chevelure châtain clair et non brune, pantalon un ton plus clair. Les cheveux sont plus drus et rêches que ceux de

l'actrice. Le corps est assez malléable pour être manipulé et mis dans des postures différentes ; lorsqu'il est mis debout les membres balancent. Il ne s'agit donc pas d'une reproduction minutieuse du corps réel ; le double est clairement donné comme une représentation fabriquée, comme un objet.



© REBECCA GUIBERT

→ Comment l'actrice joue-t-elle avec le mannequin ?

Celui-ci est une façon de mettre en scène par un dédoublement cette caractéristique du texte de Georges Perec qu'est l'adresse à la deuxième personne. L'actrice adresse effectivement le texte au mannequin, par moments.

Il représente aussi son état intérieur. D'abord par sa présence immobile et pesante. Ensuite lorsqu'elle le manipule de façon à ce que ce soit l'objet et non le corps vivant qui exprime les émotions que la voix fait entendre. Ou encore lorsqu'elle projette sur lui les diapositives du passé.

C'est un partenaire de jeu, par exemple dans la séquence de danse en ombre chinoise. Le procédé gomme les différences entre le vrai corps et le mannequin, qui devient acteur à part entière.

Plus tard, habillé d'une cape et d'un chapeau noirs, c'est de façon allégorique que le mannequin matérialise l'intériorité du personnage. Tout au long de la représentation, et en particulier à ce moment, la mort hante le héros.

La présence du mannequin manifeste le trouble du personnage qui ne peut se réconcilier avec lui-même. Lors de la troisième partie du spectacle, de retour dans la chambre, leurs costumes sont différents, contrairement au début. L'objet peut apparaître comme un compagnon de désespoir, dans la scène où l'étudiant portant ses lunettes noires et le mannequin, lui aussi en noir, « partagent » une cigarette. Cependant, dans cette scène, on a l'impression que le bras de l'actrice, qu'elle a revêtu d'un gant noir, est celui du mannequin, comme si c'était elle qui devenait le prolongement de l'objet. À la fin, lors de la dernière scène en ombre chinoise, lorsque l'étudiant fait le choix de vivre, le mannequin a disparu.

Ce jeu évoque le théâtre de Kantor, où le mannequin est un prolongement du corps de l'acteur qui permet de mieux cerner son rôle.

Quelques propos sur Kantor qui peuvent donner à réfléchir sur l'utilisation du mannequin dans *Un homme qui dort*.

Et les mannequins, qui se mêlent aux acteurs vivants. Car, au même titre que le mannequin, et contaminé par sa présence inerte, le comédien n'a donc plus rien de vivant, il est, comme lui, inanimé et figure, comme lui, la chose innommable, la mort qui hante toujours la mémoire.

Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*
Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, p. 764-765

L'objet a la même valeur poétique que l'acteur, non plus accessoire mais partenaire, voire « concurrent » de l'acteur.

Philippe Ivernel et Anne Longuet-Marx (dir.), *Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, juin 2010, n° 10 : Théâtre et danse.
Un croisement moderne et contemporain



© REBECCA GUIBERT

Un contrepoint comique du mannequin est présent dans le jeu du voisin qui s'adresse à ses bibelots lorsqu'il répète ses publicités. Il dispose ces figurines comme un public et s'adresse à elles en les appelant « Messieurs-dames ».

Les masques

→ Quels sont les différents types de masques utilisés dans le spectacle ? Quels effets produisent-ils ?

Le premier que nous voyons est celui du voisin qui participe au costume du personnage. Il sert à identifier le personnage, l'acteur jouant plusieurs rôles durant le spectacle, tout en installant un code avec le public : ce masque crée un personnage burlesque, clownesque.

Par opposition, le masque du mannequin représente la mélancolie, la léthargie, l'absence de vie, d'émotion.

Les masques disposés par terre dans sa chambre par l'étudiant sont la métaphore (présente dans

le texte) des différents rôles que l'on aborde dans son quotidien, dans l'évolution de sa vie, dans ses relations sociales. Pour le héros, c'est son histoire passée et future qui jonche le sol. Le texte les identifie comme des mensonges que la situation présente de l'étudiant met à nu. Alexandra Rübner joue beaucoup avec ces différentes figures soit en les énumérant, soit en les développant (notamment pour évoquer les futurs possibles de l'étudiant).

Ceci, dans la glace fêlée, n'est pas ton nouveau visage, ce sont les masques qui sont tombés, la chaleur de ta chambre les a fait fondre, la torpeur les a décollés. Les masques du droit chemin, des belles certitudes.

Georges Perec, *Un homme qui dort*, Gallimard, coll. « Folio », 1990
© Éditions Denoël, 1967

Il semble que ces objets aient été moulés sur le visage d'Alexandra Rübner, ce qui donne une autre dimension à la représentation. Lorsqu'elle manipule les masques, l'actrice joue et parle face au public ; le jeu avec les objets alors concerne la vie de l'étudiant. Mais par la suite, le texte évoquant toujours les rôles sociaux que l'on prend ou se donne, elle s'adresse clairement et à visage découvert au public. La réflexion sur le masque et sur le jeu social dépasse alors la fiction, elle semble concerner

la personne même de l'actrice et invite le public à y réfléchir pour son propre compte.

Les masques portés par les personnages rencontrés durant les déambulations nocturnes du héros marquent l'universalité de ces personnages qui ne sont finalement qu'un statut social sans visage particulier (voir plus haut), de sorte qu'ils pourraient être vous et moi... Ainsi sommes-nous tous susceptible de rencontrer « notre étudiant »...

DES OBJETS ET DES HOMMES

Réaliser une collection des objets du spectacle

De nombreux objets sont présents et utilisés dans le spectacle. On a vu que la frontière entre les humains et les objets était parfois problématique. Pour se remémorer leur présence et analyser leur fonction, on réalise une « collection » de ces objets, qui pourra servir d'appui pour la réflexion.

→ Chaque élève propose un objet présent dans la représentation. On note la liste au tableau, on la complète éventuellement en commun.

« Une bassine de matière plastique rose »



Parmi tous les objets du spectacle, celui-ci a une présence importante et prend plusieurs valeurs qu'on tente d'interpréter avec la classe. Il est aussi très présent, de façon répétitive, dans le texte de Georges Perec. On analyse ses apparitions comme exemple du statut et du sens des objets dans le spectacle.



→ On demande aux élèves de se remémorer les apparitions de cet objet, ses métamorphoses et la façon dont l'actrice l'utilise, dont il participe à son jeu. On peut demander de remplir au préalable les trois premières colonnes du tableau suivant, puis réfléchir collectivement à l'interprétation.

Espace	Bassine	Jeu	Interprétation
Chambre	Un des objets de la chambre. Sa couleur très vive attire l'œil.	L'actrice y dépose trois chaussettes ; geste stylisé.	Objet quotidien, dénuement matériel.
Ville	Lumière à l'intérieur : la nature utilitaire de l'objet est dépassée.	Tendue des coulisses côté cour par une main invisible, portée sur l'épaule avec précaution dans un geste précis et solennel. Après une lente traversée du plateau, déposée sur le praticable côté jardin. Ce parcours est répété trois fois.	La bassine envahit la conscience du personnage ; elle acquiert une dimension symbolique. Elle représente son malaise, né en partie des conditions matérielles de sa vie, et qu'il transporte partout avec lui, dont il ne peut se défaire. La répétition accentue cette impression.
Ville	<i>Idem.</i>	Deux bassines prises de la même façon et tenues dans chaque main, à bout de bras. Sur la plate-forme du réverbère, marche sur place, chorégraphiée et rythmée par le balancement des bassines. Cercles avec les bras sur la répétition de « Une huître, une vache, un rat ». Puis les deux bassines rejoignent les autres.	Même interprétation. L'impression de fardeau et d'envahissement est accentuée par la réduplication de l'objet. L'objet participe à l'expression de l'angoisse.
Ville	Alignées sur le plan incliné, les cinq bassines éclairées figurent un flipper. Jeu de lumières.	À genoux devant le plan incliné, l'actrice se livre à une partie de flipper désespérée.	Dans toutes ses activités, le personnage est ramené à son malaise, enfermé dans ses obsessions. Le passage du hiératisme à la violence dans le jeu marque une souffrance accrue.
Ville	Deux bassines sont lancées par le monstre rose contre l'actrice.	Disparition de la stylisation du jeu. Course affolée pour échapper au monstre et aux projectiles.	Le monstre, avec sa couleur et sa forme arrondie, peut être vu comme une émanation des bassines, une personnification grotesque et cauchemardesque de l'objet. La progression dans l'agressivité et dans l'absurde se poursuit.
Image de fin	Trois bassines éclairées sur le praticable.		Rôle des objets : un enjeu essentiel du spectacle.

L'exemple de la bassine est significatif d'une réflexion sur l'emprise des objets dans nos vies. De simple objet utilitaire dans un cadre quotidien, celui-ci devient symbole de l'enfermement dans les conditions matérielles de la vie d'où naît, en partie, le malaise de l'étudiant. Il acquiert enfin une dimension fantastique, entre le grotesque et l'angoisse.

→ Prolongement par une mise en jeu : choisissez un objet de votre quotidien de lycéen, dont vous pouvez disposer en plusieurs exemplaires. Par groupes de trois ou quatre, imaginez une séquence de jeu muet au cours de laquelle l'objet sera d'abord utilisé de façon quotidienne, puis prendra une dimension angoissante en se multipliant.

Vous pouvez, en vous inspirant du jeu d'Alexandra Rübner, travailler sur le passage d'un jeu stylisé à l'expression spontanée de l'angoisse.

La présentation des séquences de jeu donne lieu à une analyse de la part des spectateurs : de quoi l'objet devient-il le symbole ? Quels aspects de nos vies sont interrogés ?

L'homme dépassé par les choses

C'est un thème de Georges Perec, dans le roman *Les Choses* par exemple, et c'est le personnage du voisin qui en est le porteur dans le spectacle. En cela, il est à la fois en opposition et en résonance avec l'étudiant, qui est victime de la médiocrité des conditions matérielles où il vit.

→ On projette aux élèves une séquence du film *Mon oncle* de Jacques Tati : celle où le héros découvre la cuisine moderne. On leur demande ensuite de comparer cette séquence avec des passages du spectacle, en particulier la scène comique et angoissante de la « rébellion » des tiroirs qui s'ouvrent tout seuls.

UN PARCOURS INITIATIQUE

L'évolution du personnage de l'étudiant



→ On répartit la classe en deux groupes. Chacun doit préparer une série de tableaux vivants reprenant des images de la représentation, qui rendent compte du parcours initiatique de l'étudiant :

- un état léthargique où tout se fait de manière automatique et laconique ;
- des rencontres qui mettent le personnage en danger ;
- un moment où la révolte, la colère se font plus fortes ;

La mélancolie du personnage se développe dans un cheminement à observer, à travailler. Des étapes et des évolutions sont visibles. On peut reconnaître dans le déroulement du spectacle un parcours initiatique qui est un des aspects propres au conte. Le héros connaît un manque qui le pousse à parcourir le monde dans une quête, au cours de laquelle il fait des rencontres et subit des épreuves qui lui permettent de se confronter à la vie. Revenu chez lui, il trouve la sagesse.

- un flirt avec l'envie de mourir ;
- un réveil où le personnage reprend pied et se repositionne dans un statut de vivant à part entière.

Chaque groupe présente les tableaux à la façon d'une bande dessinée. Les autres élèves « visitent » et peuvent commenter, s'expliquer ce qu'ils voient.

Une étape : la déambulation dans la ville vue comme descente aux enfers

À la fin de la deuxième partie du spectacle, celle où l'étudiant déambule dans la ville, l'actrice chante une chanson de John Dowland, *Lacrymae*, un « tube » baroque. Alexandra Rübner en a traduit les paroles en français.

Coulez mes larmes,
Dans mon exil laissez-moi pleurer.
Là où l'oiseau de nuit chante sa plainte,
Là laissez-moi vivre désert.
[...]
Entendez-moi, ombres des ténèbres,
Renoncez au jour
Heureux ceux qui aux enfers
Du monde ont oublié les peines
Extraits de *Lacrymae* de John Dowland, traduits par Alexandra Rübner

→ **Quels éléments du jeu ou de la scénographie contribuent à créer l'univers dépeint par ces extraits de la chanson ?**

On pourra par exemple repérer :

- les autres personnages rencontrés, qui ont des allures de fantômes. Ils sont de plus en plus improbables, imaginaires, fantastiques. Certains portent des matériaux brillants : paillettes des pulls de l'ouvreuse ; veste, gant et boule de la femme du flipper (?) ; papier brillant sur le caddie ;
- le monstre ailé : l'étudiant devient lui aussi un monstre à l'instar de ceux qu'il rencontre. Impression de métamorphose car accélération du rythme et sauts. Métamorphose à partir du journal (même processus que la bassine, du

quotidien au fantastique) ;

- l'ambiance sombre. La lumière bleue sur le monstre ailé. L'éclairage par les vidéos, d'où des variations de couleurs et d'intensité au cours d'une même scène ;
- la fumée ;
- la tête expressionniste du film ;
- lors du retour dans la chambre, l'allégorie de la mort avec le mannequin costumé ;
- la mort physique à l'œuvre dans la séquence où l'actrice devient une sorte de ver de terre dans la chambre transformée par la projection d'images évoquant des tissus organiques.

→ **Prolongement par l'écriture. Quelques années plus tard, le héros écrit une lettre à un ami pour lui raconter ses errances dans Paris et les rencontres qu'il y a faites. Efforcez-vous de restituer la vision fantastique transmise par le spectacle.**

La fin : une résolution

→ **On demande aux élèves de comparer la première et la dernière image du spectacle.**

Toutes deux sont des images vidéo.

La première est le spot publicitaire pour le produit d'entretien Nettoyange (« laissez faire l'ange »). Il a une allure désuète, des couleurs artificielles. Le support de projection (le rideau de plastique) nuit à la qualité de l'image. Le jeu de l'acteur en fait clairement une parodie. D'ailleurs, on le voit tout de suite après, ses ailes sous le bras et sa valise à la main, longer le rideau où est projetée l'image, l'air insatisfait. Cette première image du spectacle met en avant le monde des objets, mais de façon critique.

En opposition, la dernière image est composée d'une mosaïque de vidéos centrées sur des

humains. Il pourrait s'agir de tous les habitants de l'immeuble dont on ne connaît jusqu'alors que deux logements. Ces vidéos nous renvoient au réel, s'opposant, d'une part, au côté artificiel du spot publicitaire et, d'autre part, à la théâtralité de la représentation. Les voix ont été captées en direct, donnant une impression de documentaire, et non de fiction. Contrairement au rideau qui fermait l'espace, le support de projection est ici constitué des deux chambres : l'espace intime et l'espace collectif se fondent. Ainsi, la fin semble faire le choix des êtres humains contre les objets, du réel contre l'artificiel, de l'ouverture aux autres contre la solitude.

→ On demande ensuite de comparer la première et la dernière apparition de l'étudiant.

Dans la première, à la levée de l'écran, il est double et apathique : l'actrice est aussi immobile et presque aussi inexpressive que le mannequin. Tous deux sont assis dans la même position.

Dans la dernière, il lit, ce qui signale un retour à la vie normale d'un étudiant. Le procédé de l'ombre chinoise laisse cependant le personnage dans une certaine indétermination ; on ne voit pas d'expression qui pourrait indiquer à coup sûr s'il est sorti ou non de sa mélancolie.

→ À partir de quel moment, dans le spectacle, une solution au désespoir de l'étudiant (et du voisin) est-elle entrevue ?

Après les scènes où les deux personnages sont au paroxysme de leurs malaises respectifs, de leurs angoisses (plongée dans la mort / attaque par les objets), chacun prend conscience de la présence de l'autre derrière la cloison. Un jeu d'écoute et de regard l'indique. Les acteurs se regardent à travers la cloison évidée. L'étudiant décide de rentrer en contact en frappant à la cloison.

Ces coups rythmés deviennent une musique sur laquelle l'écran se baisse, et une image symbolique et poétique des deux personnages apparaît en ombre chinoise. Ils se font face. Placés en hauteur, ils ont des postures théâtrales.

L'étudiant a revêtu la cape et le chapeau portés par le mannequin en allégorie de la mort ; cela peut être le signe qu'il a traversé cette expérience et l'a dépassée. Sa silhouette rappelle un peu des rôles épiques du théâtre classique. Le voisin a revêtu ses ailes ; sa silhouette est assez comique avec un contraste entre les grandes ailes et le ventre proéminent et le faux nez. Les meubles en ombre chinoise donnent l'impression qu'ils sont sur les toits.

Cette double image suggère que les personnages parviennent à dépasser leurs angoisses, à les tenir à distance en adoptant une attitude qui a quelque chose d'héroïque...



© REBECCA GUIBERT

→ Pour terminer, on propose aux élèves une discussion sur l'interprétation qu'on peut donner à ces images finales et aux enjeux du spectacle en général.

À la fin de l'œuvre de Perec, l'expérience ne se solde pas par une solution ; elle est essentiellement sans solution, sans rédemption. Mais le spectacle ne se termine pas sur ça : sans infléchir le texte de Perec, une aube se lève. La dernière phrase suppose une lucidité sur soi-même, sur son attitude de poète maudit. Le texte décrédibilise l'attitude de poète maudit (on a vu des allusions à Rimbaud). La fin suppose que développer le côté « poète maudit » ne marche pas.

À la fin, la lumière attendue arrive par les vignettes vidéo qui représentent de façon stylisée la vie quotidienne des autres habitants de l'immeuble. La résolution, c'est l'ouverture à l'autre. L'idée est que c'est dans la solitude extrême qu'on rejoint les autres, dans cette expérience qu'on se joint aux autres. Mais l'expérience ne peut pas générer un retour à l'avant. Le personnage se dit : je suis dans la vérité par rapport à moi-même. Je peux savoir si je veux vivre ou pas. La lumière quasi mystique est l'affirmation de la vie, du choix de la vie. L'étudiant choisit de dire oui (Camus).

Annexes

BIBLIOGRAPHIE / SITOGRAPHIE

Livres

- BURTON, Robert, *Anatomie de la mélancolie* (1621), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.
- KAFKA, Franz, *Réflexions sur le péché, la souffrance, l'espérance et le vrai chemin*, Paris, Rivages poche, coll. « Petite bibliothèque », 2001.
- LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas* (1901), Paris, Flammarion, coll. « GF », 2001.
- MELVILLE, Herman, *Bartleby le scribe*, in *Contes de la véranda* (1856), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.
- PEREC, Georges, *La Vie mode d'emploi. Romans*, Paris, Hachette, 1978.
- PEREC, Georges, *Un homme qui dort*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990.
- PEREC, Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, Librairie du xx^e siècle, 1996.

Sites

Présentation du spectacle sur le site du Trident, scène nationale de Cherbourg-Octeville. Dossier pédagogique accessible en bas de cette page du site :

http://www.trident-scenenationale.com/spectacle/Theatre/Un_homme_qui_dort/468

Sur le site de l'Ina, entretien de Georges Perec avec Pierre Desgraupes à l'occasion de la parution d'*Un homme qui dort* :

<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I08261871/georges-perec-a-propos-de-un-homme-qui-dort.fr.html>

BIOGRAPHIES

Alexandra Rübner



Comédienne, chanteuse et metteuse en scène, Alexandra Rübner est née à Varsovie en 1977.

Elle fonde en 2010 la compagnie du théâtre de la Demeure, basée à Arques-la-Bataille (Haute-Normandie). Après un parcours initié au cœur de l'univers baroque, avec notamment les mises en scène des *Contes du temps passé* d'après Charles Perrault en 2009 et *Athalie* de Jean Racine avec la musique de Jean-Baptiste Moreau en 2011, elle se donne aujourd'hui pour ambition d'ouvrir sa recherche vers une esthétique et des écritures contemporaines. Elle prépare un triptyque, *Melancholia*, annoncé par *Le Buveur d'éther* d'après Jean Lorrain dont on a pu voir l'esquisse à Cherbourg en 2008. Le volet majeur de ce projet est *Un homme qui dort* de Georges Perec, créé au Trident en mai 2012.

Georges Perec

Georges Perec (1936-1982) est fils d'émigrés juifs et polonais. Il perd très tôt ses parents : son père meurt au front en juin 1940 et sa mère disparaît à Auschwitz en 1943. Trois de ses grands-parents meurent également en déportation. Cette perte marquera son œuvre de façon à la fois discrète et décisive. Après la guerre, il est élevé par sa tante paternelle. Il abandonne assez vite des études d'histoire et occupe, de 1961 à 1978, un poste de documentaliste au CNRS. Son œuvre s'articule autour de quatre pôles, qu'il désigne comme « quatre grands modes d'interrogation » : sociologique, auto-

biographique, ludique (Georges Perec rejoint l'OuLiPo en 1967) et romanesque. Certaines œuvres ressortissent particulièrement d'un de ces pôles, mais beaucoup les associent. On pourra se demander avec les élèves duquel ou desquels relève *Un homme qui dort*.

Georges Perec a écrit pour le théâtre : *L'Augmentation*, *La Poche Parmentier* (*Théâtre I*, Hachette, POL, 1981). Certaines de ses œuvres non-théâtrales ont été portées à la scène. On connaît le succès du spectacle de Sami Frey à partir de *Je me souviens*.

UN GROUPEMENT DE TEXTES SUR LA MÉLANCOLIE

L'Étranger de Camus

Plusieurs passages montrent le personnage en proie à des « symptômes » similaires à ceux de l'étudiant de Georges Perec.

Bartleby le scribe d'Herman Melville

Cette nouvelle d'Herman Melville est mentionnée par Georges Perec dans un entretien de 1965 comme une nourriture littéraire pendant l'écriture d'*Un homme qui dort*, au même titre que Franz Kafka. Herman Melville raconte l'histoire d'un homme qui, comme l'étudiant de Georges Perec, se « déprend de tout ».

Je me souviens qu'il ne parlait jamais, sinon pour répondre ; que, bien qu'il eût parfois beaucoup de temps à lui, je ne l'avais jamais vu lire – non, pas même un journal ; que, durant de longues périodes, il restait debout derrière le paravent à contempler à travers sa pâle fenêtre le mur de brique aveugle ; que, j'en étais tout à fait sûr, il ne fréquentait jamais ni restaurant ni table d'hôte ; que – son visage livide le révélait clairement – il ne buvait jamais de bière comme Dindon, ni même de thé ou de café comme les autres hommes ; qu'à ma connaissance, il n'allait jamais nulle part en particulier ; qu'il ne sortait jamais pour se promener, à moins que ce fût présentement le cas ; qu'il avait refusé de me dire qui il était, d'où il venait et s'il avait aucun parent en ce monde ; que malgré sa pâleur et sa maigreur extrêmes, il ne se plaignait jamais d'être malade. Par-dessus tout, je me rappelais cette expression inconsciente de blafarde... comment dirais-je ?... mettons de blafarde hauteur ou plutôt d'austère réserve qu'il prenait parfois, expressions qui m'avaient positivement intimidé au point que j'en étais venu à me plier docilement à ses excentricités, à ne plus oser lui demander la moindre vêtelle, alors même que son immobilité prolongée me donnait à croire qu'il était là, debout derrière le paravent, perdu dans l'une de ses rêveries face au mur.

Herman Melville, *Bartleby le scribe* (1856), trad. Pierre Leyris, © Éditions Gallimard, 1996.

Touriste de bananes de Georges Simenon

Dans cette œuvre, peu connue du public, Georges Simenon propose de vivre l'expérience idéalisée par tous : vivre dans une île paradisiaque sans rien faire, sans souci ; vivre à son rythme sans se demander de quoi sera fait le lendemain. Or, très vite, les nouveaux « pionniers » de cette utopie, plongent dans la déprime et dans l'atonie alors que les autochtones les observent (mi-amusés, mi-inquiets) tout en connaissant parfaitement les étapes et le dénouement de cette expérience.

Que pouvait-il faire ? Entre lui et l'action, entre lui et l'avenir, en somme, il y avait ce mur d'eau mouvante qu'était la pluie tropicale. Tant qu'elle tomberait, il serait prisonnier au Relais des Méridiens. Or, chaque heure d'attente lui enlevait un peu de son enthousiasme, voire de sa conscience.

Il aurait voulu fermer les yeux, se boucher les oreilles. S'isoler, dans cette maison en planches où la plupart des portes ne fermaient pas et où les fenêtres n'étaient que des moustiquaires, était impossible.

Étendu sur son lit de fer, dans une pièce blanchie à la chaux [...] ; il entendait Hina se lever, traîner ses pieds nus sur le plancher ; il l'entendait encore quand elle allait au fond du couloir, [...]. Il entendait aussi ce qui se disait en bas.

Il n'avait rien à répondre. Il était toujours englué dans son cauchemar comme une mouche sur du papier collant. Et maintenant il se rendait compte qu'il s'était menti, le matin encore, [...] en se disant qu'il reviendrait. [...]

Il ne voulait plus se trouver seul, le soir, dans sa hutte où des bêtes gravitaient de toutes parts avec l'angoisse de l'obscurité, de la solitude, du vide...

Il avait lutté longtemps. Il avait épuisé toute son énergie. [...] Il avait compris que [...] la fameuse vie naturelle dont on lui avait parlé n'existait pas, que sa solitude n'était qu'une solitude de clochard, qu'il y avait, ici, comme partout, des règles à suivre, [...].

Il ne savait pas comment s'y prendre et, quand la porte fut refermée, il commença par s'étendre sur le lit, de tout son long, à plat ventre, avec l'idée qu'il allait pleurer.

Mais il ne pleura pas. Les limbes continuaient. Il se sentait vide dans un univers vide, vide et fatigué, fatigué comme on ne l'est pas humainement, fatigué comme...

Il ne trouvait pas le mot. Ou plutôt il ne voulait pas le penser, mais il le pensait quand même, puisqu'il pensait qu'il ne pouvait pas le penser !

Le mot, c'était mort ! Il était fatigué comme un mort !

Georges Simenon, *Touriste de bananes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1938.

Anatomie de la mélancolie de Robert Burton

Cette œuvre doit être le support d'un autre volet de la trilogie *Melancholia* que la compagnie projette. C'est un livre de médecine et de philosophie, où la mélancolie est présentée selon la théorie de Galien comme l'une des quatre humeurs, la bile noire. C'est une maladie physiologique, qui présente des symptômes communs avec ceux que décrit Georges Perec, mais interprétés autrement.

La solitude volontaire est souvent compagne de mélancolie : telle une sirène, un aiguillon ou un sphinx, elle vous entraîne doucement vers ce gouffre sans retour. Le Pois la désigne comme une cause première. Au commencement, il est fort agréable aux tempéraments mélancoliques de rester au lit des jours entiers et de garder la chambre, de se promener solitaires dans un bosquet désert entre un bois et une pièce d'eau ou au bord d'un ruisseau, ou encore de méditer sur le sujet charmant et plaisant qui saura le mieux les toucher ; *amabilis insania* (aimable folie) et *mentis gratissimus error* (erreur des plus délectables) dit Horace : quel délice incomparable que de mélancoliser, de construire des châteaux en Espagne, de se sourire à soi-même en jouant une infinité de rôles que l'on croit fermement incarner ou que l'on voit jouer et interpréter ! *Blandae quidem ab initio* (Au début, quel véritable délice), dit Lemmens, que de concevoir ou de méditer sur ces agréables sujets qui

appartiennent parfois au présent, au passé ou à l'avenir, selon la formule de Rhazès. Ces jeux leur apportent tant de délices qu'ils peuvent passer des nuits et des jours entiers sans sommeil et rester même des années plongés dans leurs contemplations solitaires et leurs méditations fantaisistes qui sont pareilles à des rêves dont on les tire à grand peine ou qu'ils se refusent à interrompre. Ces chimères sont d'un tel agrément qu'elles les empêchent d'accomplir leurs tâches quotidiennes et leurs indispensables travaux ; ils ne peuvent y fixer leur attention et sont presque incapables de se livrer à l'étude ou à une occupation. C'est avec tant de subtilité, d'intensité, d'insistance et de constance que ces pensées fantaisistes et ensorcelantes les assaillent, qu'elles se glissent et s'insinuent en eux pour les posséder, les dominer, les distraire et les retenir qu'il leur est impossible, je le répète, de vaquer à des tâches indispensables et de s'en détacher ou de s'en extraire. Ils sont emportés au gré de leurs réflexions mélancoliques, comme dans la légende, l'homme qu'un Puck entraîne en pleine nuit dans la lande, et poursuivent leur course effrénée dans ce labyrinthe de pensées mélancoliques agitées et inquiètes. Ne pouvant les réprimer de leur propre chef, ni s'en débarrasser aisément, ils se règlent et se dérèglent comme des horloges et continuent à se complaire dans leurs humeurs, jusqu'à ce qu'un objet néfaste provoque un brusque changement de scène. À présent qu'ils se sont accoutumés à ces méditations stériles et à ces lieux déserts, ils ne supportent plus la compagnie et n'ont plus que des pensées amères et sombres. En l'espace d'un instant, les voilà surpris par la peur, la tristesse, la méfiance, *subrusticus pudor* (la mauvaise honte), dit Cicéron, les contrariétés, les soucis et le dégoût de la vie. Ils ne peuvent penser à autre chose car ils sont dans une perpétuelle méfiance : à peine ont-ils ouvert les yeux que la Mélancolie, ce fléau infernal, les saisit et jette la terreur dans leur âme en présentant à leur esprit quelque objet funeste qu'à présent ni le travail ni les arguments logiques ne peuvent détacher d'eux, *haeret lateri* (le trait fatal) reste planté dans leur flanc, ils ne peuvent ni s'en défaire, ni y résister.

Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie* (1621), choix et traduction nouvelle établis sous la direction de Gisèle Venet, © Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2005.

« TOUS LES DROITS D'AUTEUR DE CE TEXTE SONT RÉSERVÉS. SAUF AUTORISATION, TOUTE UTILISATION DE CELUI-CI AUTRE QUE LA CONSULTATION INDIVIDUELLE ET PRIVÉE EST INTERDITE » WWW.GALLIMARD.FR

Monsieur de Phocas de Jean Lorrain

Le roman consiste principalement dans le journal intime du duc de Fréneuse, alias Monsieur de Phocas, dandy décadent et angoissé, consumé par la recherche impossible d'un idéal qu'il identifie comme « une certaine transparence glauque ». Il parle de cette quête comme d'un mal, d'une maladie, qui lui rend insupportable la médiocrité du monde. La mélancolie y apparaît comme une névrose.

[...] la présence des autres m'est devenue plus intolérable encore, leur conversation sur-tout ! Oh, comme elle m'angoisse et comme elle m'exaspère, et leur attitude, et leur façon d'être et tout, et tout !... Les gens de mon monde, mes tristes pareils comme tout ce qui vient d'eux m'irrite et m'attriste et m'opprime ; leur vide et bruyant bavardage, leur perpétuelle et monstrueuse vanité, leur effarant et plus monstrueux égoïsme, leurs propos de club !

Oh ! le ressassage des opinions toutes faites et des jugements appris, le vomissement automatique des articles lus, le matin, dans les feuilles et qu'on reconnaît au passage, leur désespérant désert d'idées, et là-dessus l'éternel plat du jour des clichés trop connus sur les écuries de courses et les alcôves de filles... et les loges des petites femmes ! Les petites femmes... autre loque de langage, la sale usure de ce terme avachi !...

Ô mes contemporains, mes chers contemporains, ... leur idiot contentement d'eux-mêmes, leur suffisance épanouie et grasse, le stupide étalage de leurs bonnes fortunes, les vingt-cinq et cinquante louis sonnants de leurs prouesses tarifées et toujours aux mêmes chiffres, leurs gloussements de poules et leurs grognements de porcs, quand ils prononcent le nom de certaines femmes, l'obésité de leurs cerveaux, l'obscénité de leurs yeux et la veulerie de leur rire !

Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, 1901.

NOTE D'INTENTION

La scène est une chambre de bonne parisienne meublée, aujourd'hui. « Le soleil tape sur les tôles du toit ». Dans la chambre, stagne sur une banquette, à côté d'une « bassine en matière plastique rose », où flottent « trois paires de chaussettes » et d'un « bol de Nescafé à moitié vide », un étudiant en licence de sociologie. On ne sait pas son nom : il est pour toujours cette voix hypnotique et anonyme qui s'énonce, et qui se parle à soi-même à la deuxième personne, il est toujours « tu ». Un jour, tout simplement, il ne se lève pas : « le jour de ton examen arrive et tu ne te lèves pas. Ce n'est pas un geste prémédité, ce n'est pas un geste, d'ailleurs, mais une absence de geste ». Dans cette torpeur de l'âme, il va faire l'expérience radicale de l'absence au monde et à soi, de la totale désaffection, de l'égalité de toutes choses, de la mort intérieure par indifférence absolue. « C'est un jour comme celui-ci, un peu plus tard, un peu plus tôt, que tu découvres sans surprise que quelque chose ne va pas, que, pour parler sans précautions, tu ne sais pas vivre, que tu ne sauras jamais. »

Accumulations d'absences, notations purement factuelles, descriptions des déambulations dans la ville d'un absurde piéton, énumérations systématiques qui n'ont d'autre but que de dire l'inanité de tout, mots croisés du vide : c'est l'enregistrement clinique d'une disparition que Perec met en œuvre, la disparition du moi, la descente au tombeau. On sait l'inclination du style perécien au jeu littéraire, à la contrainte formelle : ici ils sont mis au service d'une prise de conscience tragique. Mais le tragique a lieu sans états d'âme, sans commentaire, sans tragédie. Car ce n'est que de l'accumulation des faits, de l'enregistrement d'une introspection « à froid », de la description implacable des choses, de l'empilement des pas, de l'attention méticuleuse, obsessionnelle, à la plus contingente banalité, au détail le plus insignifiant, que naît la radicalité sans secours de l'expérience de l'Homme qui dort. C'est aussi en cela que ce texte cristallise, me semble-t-il, le sentiment d'un tragique moderne, le visage moderne de la mélancolie. Mélancolie dont le noir soleil prend ici la forme d'une cartographie de la dépression.

Vers la mise en scène d'*Un Homme qui dort* : espèces d'espaces...

D'abord il y a la chambre. « Ta chambre est le centre du monde ». Dans la chambre il y a un homme couché. Sur une banquette, « trop étroite ». Le réalisme, et même l'hyper-réalisme est ici un élément dramaturgique indispensable. Il faut la « bassine en matière plastique rose », il faut « l'étagère en contreplaqué blanc », il faut « le linoléum », il faut « le bol de Nescafé à moitié vide », il faut le « paquet de sucre tirant sur sa fin ». C'est l'image première. Il faut aussi la chaleur accablante de l'été parisien, dans une mansarde sous les combles. Puis, au fil de l'errance de l'Homme qui dort, errance souvent nocturne, la chambre va devenir l'espace poétique où s'inscrit cette dérive méthodique : la chambre devient la ville : « ville putride, ville ignoble, hideuse. Ville triste, lumières tristes dans les rues tristes, clowns tristes dans les music-hall tristes, queues tristes devant les cinémas tristes, meubles tristes dans les magasins tristes ». La chambre devient la ville, parce que l'Homme qui dort y transporte sa chambre intérieure, le noyau dur de sa solitude, et parce qu'en retour la ville est une cité cauchemar, comme contaminée par le prisme oppressant de la chambre.

Dans un second temps, il y a les à-côtés de la chambre : « la goutte d'eau qui perle au robinet du palier ». Là encore, le son créera l'espace : la goutte d'eau à l'extérieur de la chambre, dont la chute obsédante marque un temps qui ne passe plus. Puis à côté de la chambre, il y a la chambre du Voisin. Le Voisin est pour moi un personnage à part entière, joué par un comédien. Bien que dans le livre de Perec, on ne le voie jamais. On le devine seulement : « ses raclements de gorge, les tiroirs qu'il ouvre et qu'il ferme, ses quintes de toux, le sifflement de sa bouilloire ». On spéculer sur ce que peut être la vie du Voisin : « Tu crois qu'il est marchand ambulant, vendeur de cravates présentées dans un parapluie, ou plutôt démonstrateur de quelque produit miracle [...] ou mieux encore petit mercier dont l'étal, constitué par une valise ouverte, offre aux badauds des Grands Boulevards des peignes, des limes, des lunettes de soleil, des étuis protecteurs, des porte-clés ». Je crois donc qu'il faut que l'espace du Voisin, et le Voisin lui-même s'incarnent. Ce personnage revêt néanmoins un statut particulier : j'imagine volontiers, tout comme l'étudiant,

que le Voisin est bien un représentant de commerce à la petite semaine, qui trimballe dans son éternelle valise, lui servant d'étalage, un impossible bric-à-brac de menus objets quotidiens. C'est un rôle muet, dont les apparitions récurrentes fonctionnent comme des ponctuations dans le soliloque de l'Homme qui dort. Ces apparitions, construites sur une mécanique du rituel, se caractérisent par le déballage systématique, le tri, la comptabilisation, le remballage – activités très peréciennes – de ces menus objets, qui envahissent de manière à la fois inquiétante et comique, son espace. De sorte que l'on peut lire en quelques sortes le rôle du Voisin, comme celui d'un clown mélancolique, empêtré dans la prolifération des Choses, et tentant avec une patience poignante, d'y instaurer un ordre. Comme chez Kafka, chez Perec, le tragique et le comique utilisent les mêmes ressorts, et cohabitent dans une étroite frontière. Plus qu'un personnage, le Voisin est une présence, un symbole : c'est l'homme des Choses, l'homme du Réel, entrevu à la fois dans sa fascinante, ludique bigarrure, et dans sa pathétique absurdité.

Enfin, il y a le monde. Le monde, c'est-à-dire toutes les autres chambres. Il y a l'advenue du monde autour de la chambre. Comment s'opère-t-elle dans l'espace de notre théâtre ? Le monologue, le parcours de l'Homme qui dort, s'achève sur une suspension : « Tu as peur, tu attends. Tu attends, place Clichy, que la pluie cesse de tomber ». Cette suspension, cette non-résolution volontaire, appellent pour moi une ouverture : voici comment je l'imagine. Lorsque l'Homme qui dort énonce ses dernières phrases, il suspend son jeu dans une image arrêtée. La lumière se rétrécit autour de lui, jusqu'à former une petite vignette perdue dans la vastitude sombre de l'espace scénique. Cette vignette est alors reprise par une image vidéo, elle-même de la taille d'une vignette, qui vient se projeter en un petit rectangle vidéo sur le mur du lointain. À ce moment-là, l'image réelle, formée par le comédien vivant qui se tient désormais immobile, disparaît. Le comédien sort. La lumière qui l'éclairait s'éteint. Seul existe désormais, dans le lointain, le petit rectangle vidéo fixant l'image réelle qui vient de s'arrêter. Dès lors, arrive progressivement la musique. C'est une musique fondée sur la répétition en série d'un motif, et l'adjonction à chaque reprise d'un élément nouveau venant enrichir le thème. C'est un *ostinato* long obéissant à une rhétorique de l'augmentation – figure chère à Georges Perec – qui devient progressivement une matière sonore puissante et continuellement en mouvement. En correspondance avec cette musique, et tout aussi progressivement, naissent sur le mur du lointain une série de petits rectangles vidéo : chaque vignette représente un ou plusieurs personnages dans une chambre. Chaque personnage, ou groupe de personnages, est occupé, dans ces chambres, à une activité précise, ou à une absence d'activité précise. Chacun raconte, en minuscule, son histoire singulière. De sorte que l'on a bientôt l'impression que le mur du lointain représente la coupe transversale d'un immeuble urbain, où l'on peut voir se dérouler un fragment de l'existence de ses habitants : *La Vie mode d'emploi*, en somme. Dans cette perspective, toute l'histoire de l'Homme qui dort, à laquelle nous venons d'assister depuis le début de la représentation, se lit tout à coup comme une histoire parmi une infinité d'autres, qui se vivent simultanément, et dont il ignore tout. Oui, l'histoire de l'Homme qui dort se lit alors, comme celle d'une connaissance de la mort au cœur même, palpitant, de la vie. Cette lecture qui s'instaure peu à peu, à mesure que monte cette crue de la musique et des images, nous remplit encore, j'aime à l'imaginer, de cette joie qui grandit confusément. Cette étrange joie qui naît du sentiment que l'expérience de la mort intérieure est une étape nécessaire dans l'affirmation du vivant, et qu'il est assurément nécessaire de connaître le tombeau de la chambre étroite, « ce galetas en soupente », pour construire, immense, infini, l'arbre de vie.

Alexandra Rübner, février 2011

ENTRETIEN AVEC ALEXANDRA RÜBNER

Les spectateurs sont surpris, au début, de voir le mannequin assis sur le lit à côté de l'actrice en chair et en os. Cette « solution » pour représenter l'adresse à la deuxième personne du texte était-elle une évidence ?

Alexandra Rübner – Pour moi c'était une évidence, en pensant à une référence comme le théâtre de Kantor, très présent dans mon imaginaire, et qui je trouve a un lien très fort avec ce texte : c'est la présence de la mort. C'est aussi un certain mystère. Il y a quelque chose d'à la fois évident et mystérieux dans cette figure qui est là comme une donnée complètement absurde dans le réalisme du décor. C'est une façon de déréaliser le réalisme du décor qui m'a paru une réponse pertinente.

Ce mannequin occasionne tout un jeu, devient marionnette.

A. R. – On est en deçà de la marionnette, de même qu'on est en deçà du jeu masqué. Tout simplement parce que ça aurait embrayé sur autre chose, si on était vraiment dans un discours marionnettique. Ça n'était pas le but d'aller vers d'autres formes. Mais il y a quelque chose quand même d'une présence de marionnette.

Vous êtes le prolongement l'un de l'autre, comme dans la scène où vous fumez tous les deux.

A. R. – Le miroir l'un de l'autre, et le prolongement l'un de l'autre. C'est une image complexe. Le personnage et son double fument ensemble mais il y a aussi comme une troisième figure qui se superpose et que j'appelle le malheur. C'est au moment où il est question de ça, du malheur. Le mannequin porte un tricorne qui masque le visage blanc et donne l'impression d'une tête de forme triangulaire, sur laquelle viennent se poser les lunettes et qui, du moins c'est ce que ça m'évoque, donne comme une sorte d'image d'insecte, une figure, une incarnation du malheur. Je pense aussi au poème de Prévert, *Le désespoir est assis sur un banc*, qui est cité d'ailleurs dans le texte : « désespoir assis comme toi sur des bancs ». Je n'aime pas beaucoup Prévert, mais ce poème a une force expressive et une présence inquiétante qui m'a souvent hantée depuis l'enfance. Quand j'ai réalisé cette figure noire, j'ai pensé à ce désespoir assis sur un banc, fumant des petits ninas. Il est assis là dans cette chambre, comme une espèce de gros insecte odieux et en même temps qui ne fait pas plus que son boulot de mort, ou d'insecte, ou de présence inquiétante. Il a presque quelque chose qu'on finit par aimer, c'est très étrange, la manière dont il s'est imposé. Donc oui, les deux fument ensemble, et entre les deux, il y a cette figure du malheur, réalisée par ce visage noir, par cette présence noire.

L'étudiant à ce moment se transforme lui-même en insecte.

A. R. – Pour moi, c'est très clairement une allusion à Kafka. Dans *Un homme qui dort*, selon moi, l'univers kafkaïen est très évidemment très présent et c'est avec cette stagnation dans la chambre, à ce moment où il dit « Tu restes trois, quatre, cinq jours dans ta chambre », que l'analogie avec Kafka pouvait s'opérer. Donc quand il est question de ces formes qu'il voit au plafond et qu'il dessine comme un univers fabuleux, un animal fabuleux, je me suis dit que ça pouvait être l'occasion d'un jeu où cet animal fabuleux, c'est moi qui le deviens.

C'est une sorte de plongée organique dans la mort, avec les projections, dans cette scène, qui font penser à des tissus vus au microscope, l'étudiant à ce moment devenant lui-même une sorte de ver.

A. R. – Oui, un insecte, un animal. L'image est polysémique. Je me suis, moi, raconté l'histoire de la métamorphose. Mais l'image peut résonner chez les spectateurs, ça crée un imaginaire qui fait se superposer des images, où chacun va trouver quelque chose qui lui est intime. Cette image se constitue en plusieurs étapes, il y a d'abord la figure noire, puis les lunettes, la passation des lunettes de moi au personnage, la cigarette qui vient finir en quelque sorte et animer la figure, et enfin, ça se défait. Le mannequin disparaît. Le personnage vivant s'approprie le costume du mannequin pour le sublimer dans une figure qui est théâtrale. C'est le théâtre de son propre malheur, c'est cette espèce de mythologie dont il est question avec les Karamazov, les Robinson, les Meursault, à laquelle il choisit de renoncer. Mais l'expérience qu'il a tentée, finalement, c'est une expérience littéraire, c'est une expérience théâtrale, d'où cette idée d'un drapé, d'un mythe dans lequel il se drape et dont il se défait. Effectivement, la figure du malheur, de l'expérience obscure est sublimée. De même, le personnage du voisin trouve aussi sa propre sublimation. Il y a dans l'image finale des deux personnages réunis quelque chose d'à la fois comique et attendrissant, qui peut dire : je vous montre le visage de l'épopée et, en même temps, j'en souris.

Le spectacle apparaît comme un parcours initiatique, plus encore que le roman de Perec, dans cette traversée des ténèbres dans l'espace du devant de la scène. Cela apparaît, par exemple, dans les rencontres que fait le héros, avec des personnages qui sont de plus en plus improbables.

A. R. – Oui, des gens m'ont dit que c'est, au contraire, quelque chose d'étal qui n'évolue pas. Moi je pense qu'il y a un parcours, qu'il y a un sens. Ça évolue dans un sens double. D'abord, il y a vraiment une installation, une découverte, dans la chambre. Puis une plongée dans les ténèbres, qui, elle-même, se déroule en deux étapes puisqu'il y a une scène de jour, une errance où la vidéo marque nettement des images de jour, et une scène de nuit, au cœur de la nuit on arrive jusqu'à la grande fête foraine avec le personnage terrible du monstre rose. Il s'attaque à l'étudiant, mais par amour, il lui dit : « Sois heureux, viens parmi nous ». C'est une sorte de climax. Après, il y a une syncope dans l'image vidéo, et cette course qui est comme la cristallisation de cet acmé. Ensuite, le cap bascule et on a cette chanson qui est une plainte lyrique, comme on voit dans l'opéra ou dans la comédie musicale.

On a l'impression de toute une gamme de nuances dans la représentation des personnages, entre le vivant et l'inanimé.

A. R. – Ce sont à la fois des archétypes et des présences mortes. Le personnage de l'ouvreuse par exemple a quelque chose de très désincarné et ressemble aux mannequins des vitrines. Tous les personnages rencontrés dans la ville portent le masque de l'homme qui dort. C'est le même masque avec les paupières fermées, mais découpé.

Avec le dispositif des chambres, on voit l'étudiant et le voisin en même temps et on les compare. Ce qui frappe, c'est la différence des styles de jeu. Est-ce que votre jeu très épuré, très stylisé, s'imposait d'emblée ?

A. R. – Oui, ça s'imposait, parce que je trouve que le danger aurait été de verser dans un réalisme total. Ce qui m'intéresse, c'est ce qui se passe par exemple dans la peinture de Hopper ; c'est que ce quotidien qui nous environne, on le voit comme on ne l'a jamais vu, c'est-à-dire comme un objet d'étrangeté totale, comme un *artefact* absolu. Et je trouve que ce qui permet ce regard-là, c'est justement la distance et l'artificialité de la manière dont on se meut et dont on s'exprime dans ce genre d'espace. Pour moi, cela rejoint le projet perecquien d'écriture. Perec traite du monde moderne et de son quotidien le plus trivial (la bassine en est l'exemple), mais il le fait avec une telle construction formelle (même si peut-être *Un homme qui dort* n'en est pas l'exemple le plus radical, mais quand même) que du coup, jouer ça sans distance, sans questionnement sur un dire, sur un geste et une parole me semblait impossible.

Le texte est porté par une parole très claire dans l'articulation et le placement de la voix.

A. R. – C'est une priorité, d'abord parce que ce texte est difficile, et qu'un autre écueil eût été de sombrer dans quelque chose de sombre : parce qu'on parle d'une expérience obscure, d'être soi-même obscur. Je trouve que ce qui est très fort comme paradoxe, dans cette œuvre, c'est qu'il est souvent question quand on parle du personnage, d'une lumière qui émane de lui. Et d'ailleurs Grégoire Simpson, dans *La Vie mode d'emploi*¹, on parle de lui avec un « étrange rayonnement » comme une espèce de sourire étrusque qui flotterait au-dessus de tout ça, et qui n'est pas une béatitude, pas une extase, qui est simplement un état détaché. Je trouve que ne pas juger cet état, ne pas lui appliquer un adjectif, ça passe par justement un jeu très clair, quelque chose qui ouvre et qui n'est pas ton sur ton avec l'expérience vécue. C'est très étrange, mais quand je commence dans cette chambre, il me vient toujours un sourire aux lèvres. Il est évidemment discret, mais il me vient toujours quelque chose... comme si je redécouvrais le monde. Évidemment, ça passe par du négatif. Mais c'est : tiens ! Qu'est-ce qu'un lavabo ? Qu'est-ce que ce bol que j'utilise tous les jours ? Comme si on n'avait jamais rien vécu. C'est étonnant pour moi combien cette expérience de lumière ou de redécouverte se trame, se tisse avec l'expérience obscure.

1

Grégoire Simpson est le héros, dans *La Vie mode d'emploi*, d'une histoire en tout point semblable à celle de l'étudiant, au chapitre 52 qui est une réécriture d'*Un homme qui dort*.

On voit ça par le jeu du regard que vous portez sur les choses, donnant l'impression de les découvrir au moment où vous parlez. Il y a, par ailleurs, des moments où il semble que l'actrice prenne le pas sur le personnage. On se dit c'est Alexandra Rübner qui nous parle, les yeux dans les yeux, qui nous parle de nous.

A. R. – C'est important aussi. Une des forces de ce texte, une des raisons pour lesquelles j'ai eu envie de le porter, c'est qu'il abolit la notion de personnage et qu'il permet une parole très directe, très présente, de vous à moi, aujourd'hui et maintenant. Il y a un autre moment où j'aurais voulu aller dans ce sens, c'est sur le texte de la fin. J'avais prévu de dire face au public, dans un espace abstrait qui n'aurait plus été celui de la chambre ni de la rue, ce texte qui pour moi est porteur d'une grande lumière. Nous avons craint une lourdeur de présence, d'incarnation, excessive.

La stylisation de vos gestes évoque par moments le jeu baroque de spectacles où vous avez joué auparavant.

A. R. – J'ai voulu appliquer de petites séquences gestuelles qui viennent en quelque sorte chorégraphier certains passages, mais de façon très minimale, par exemple le passage des grimaces, la veste, la cigarette. Je trouve que c'est intéressant, de la même manière que le dire est stylisé, d'apporter un corps gestuel. Ça a cette double vocation d'apporter du visuel, un visuel élégant, mais aussi d'éclairer le sens, tout simplement. Et d'être toujours dans cette distance, non réaliste, non naturaliste que ce texte nécessite à mon avis. Mais il est vrai qu'on est porteur de ce qu'on a vécu, de ce qu'on a apprivoisé. Et mon idée est de faire des choses différentes, ici c'est un autre monde, mais dans cet autre monde, dans la théâtralité que je propose, il y a des rémanences de la théâtralité empreinte de rhétorique et d'art de la représentation qui viennent du XVII^e, de cet art de l'acteur qui dérive directement de l'art de l'orateur et qui, donc, implique une espèce de posture, de figure qui est tout sauf l'homme du quotidien.

Il y a dans le spectacle énormément de moyens d'expression différents.

A. R. – Il y en avait d'autres qu'on a coupés : on a, par exemple, travaillé une chorégraphie à trois au moment de l'homme à la boule à facettes. On prévoyait une danse à laquelle l'étudiant participe durant une errance nocturne sans y prendre goût ni plaisir. Je me suis dit que c'était trop : on basculait dans une forme d'incarnation trop proche du réel.

Vous utilisez des images de *Damnation* de Bela Tarr. Est-ce une source d'inspiration ?

A. R. – Le cinéma de Bela Tarr est un univers extraordinaire, tellement libre et tellement fort, tellement indépendant de toute forme de propos convenu. C'est de la même stature que Tarkovski. *Damnation* est une histoire très proche de celle d'*Un homme qui dort*, à un point qui m'a troublée. Je connaissais d'autres films de Bela Tarr, et j'ai découvert *Damnation* en travaillant sur Perce, et c'est vrai qu'il y a une proximité de narration et de questionnement saisissante.

Toutes ces références littéraires, artistiques, théâtrales du spectacle peuvent-elles être vues comme une réponse à toutes les références, citations, matériaux divers utilisés par Perce ?

A. R. – Effectivement. Notamment le théâtre purement gestuel et comique qui apparaît dans le jeu des tiroirs et qui est un poncif, qu'on voit chez Laurel et Hardy, ou éventuellement chez Tati. Ces univers de jeu et d'expression très différents sont revisités et rééclairés à la lumière du spectacle. Par exemple, cette scène des tiroirs qui pourrait être une scène de gag, un gag en avalanche, dans le contexte prend une valeur d'angoisse terrible. Les ressorts du pur comique, qu'on voit chez Chaplin, chez ces grands comiques extraordinaires, sont réinjectés dans un univers qui les colore complètement *a contrario*. Donc, plusieurs modes d'expressions, oui, mais revisités. C'est comme le masque, on n'est pas complètement dans un jeu masqué au plein sens du terme, mais il y a quand même une référence.

À propos de cette métaphore des masques, vous tirez du texte de Perce des choses vivantes, comme si vous le mettiez en trois dimensions.

A. R. – C'est un principe de mise en scène. Mettre en scène, c'est créer des images. Prendre au pied de la lettre des métaphores, des images, et les incarner. Quand Perce dit : « Ce sont les masques qui sont tombés », on fait tomber les masques. Il s'agit de tirer les images vers un concret scénique. Le danger serait l'illustration, mais là, les images sont tellement puissantes et mystérieuses elles-mêmes qu'on arrive à des images poétiques. C'est comme les bassines, qui cristallisent des champs

d'images polysémiques. Dernière vision sur le plateau, les bassines allumées sont des méduses, des lanternes... ce sont des présences, des fantômes aussi...

L'image finale de l'étudiant le montre avec un livre.

A. R. – C'est comme un resserrement vers la matrice originelle, le livre, qui peut être aussi, c'est ce que je me raconte, l'ouverture vers la vocation d'écrivain. Si une lumière s'ouvre, c'est aussi celle du pouvoir dire. Quand Perec parle du vide, celui-ci est là au cœur du texte et le fait de pouvoir dire le vide, c'est aller mieux, c'est grandir, c'est vivre.

Les auteurs remercient chaleureusement Alexandra Rübner et l'équipe des relations publiques du Trident, Nadège Henry et Cécile Colin. 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 auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est interdite.

CRDP de l'académie de Caen : edition@crdp.ac-caen.fr

Trident, scène nationale de Cherbourg-Octeville : cc@trident-sn.com

Contact CRDP de l'académie de Paris : crdp.communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé,
conseiller théâtre, département Arts et
Culture, CNDP

Patrick LAUDET, IGEN lettres-théâtre
Cécile MAURIN, chargée de mission lettres,
CNDP

Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR lettres-
théâtre

Auteurs de ce dossier

Isabelle EVENARD
Sophie VITTECOQ

Directeur de la publication

Patrice RODER, directeur du CRDP
de l'académie de Caen

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé,
conseiller théâtre, département Arts et
Culture, CNDP

Suivi éditorial

Céline FRESQUET-BRIÈRE, responsable
d'édition du CRDP de l'académie de Caen

Maquette et mise en pages

Claire LECOURT, CRDP de l'académie de Caen
D'après une création d'Éric GUERRIER

© Tous droits réservés
ISSN : 210-6556

ISBN : 978-2-86618-595-4