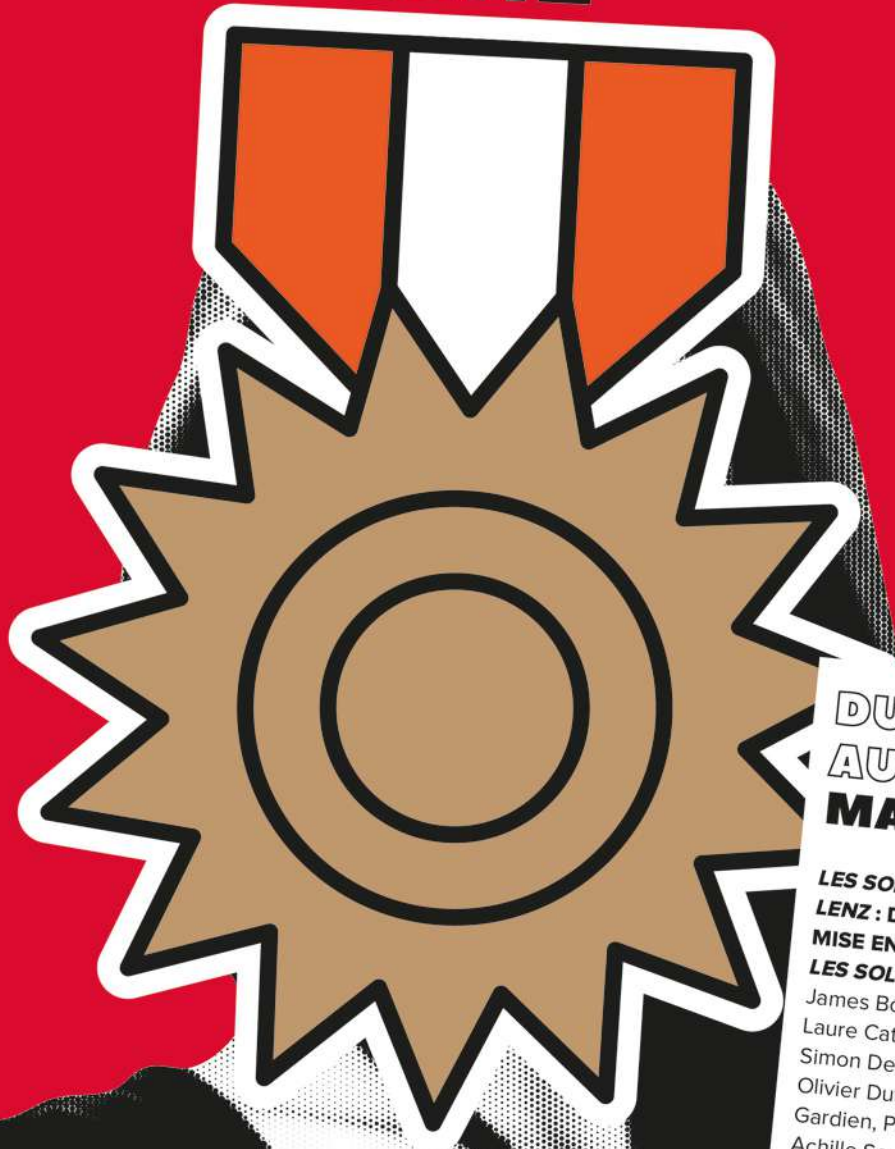


• 17 • 18 •
THÉÂTRE DIJON BOURGOGNE
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL

LES SOLDATS

SUIVI DE **LENZ**



**DU MARDI 27
AU JEUDI 29
MARS. 2018**

LES SOLDATS : D'APRÈS Lenz

LENZ : D'APRÈS Büchner

MISE EN SCÈNE Anne-Laure Liégeois

LES SOLDATS : AVEC Luca Besse,

James Borniche, Elsa Canovas,

Laure Catherin, Camille De Leu,

Simon Delgrange, Anthony Devaux,

Olivier Dutilloy, Victor Fradet, Isabelle

Gardien, Paul Pascot, Alexandre Prusse,

Achille Sauloup, Didier Sauvegrain,

Agnès Sourdillon, Veronika Varga

LENZ : AVEC Olivier Dutilloy,
Agnès Sourdillon

03.80.30.12.12

TDB-CDN.COM

RÉALISATION

Anne-Valérie Damay, Service éducatif de la Maison de la Culture d'Amiens

CONTACTS TDB

Sophie Bogillot, Responsable des relations avec le public (s.bogillot@tdb-cdn.com / 03 80 68 47 39 – 06 29 66 51 11)

Magali Poisson et Alexandra Chopard, Chargées des relations avec le public et de la billetterie
(m.poisson@tdb-cdn.com | a.chopard@tdb-cdn.com / 03 80 30 62 60 – 07 50 14 69 65 | 03 80 68 47 34 – 06 29 66 50 85)

1- LES SOLDATS - PRÉSENTATION

- ◆ **PUBLIC** Lycéens
- ◆ **DURÉE** 3h10 (avec entracte)
- ◆ **CRÉATION** Janvier 2018

C'est à une rencontre avec le monde porté par Jakob Lenz, auteur allemand du XVIII^e siècle longtemps méconnu, que nous convie Anne-Laure Liégeois.

Lenz fut considéré entre 1772 et 1776 comme une personnalité artistique majeure du préromantisme allemand. Mais sa rupture brutale avec Goethe et ses troubles psychiques précipitèrent ensuite son œuvre dans l'oubli.

La soirée s'organisera en deux temps. Le premier volet de ce diptyque conçu par Anne-Laure Liégeois sera la représentation de la pièce que Lenz écrit en 1775, *Les Soldats*. Seize comédiens prendront le plateau pour jouer la déchéance d'une jeune fille livrée à la férocité d'une troupe de militaires et à la violence d'une société. Après l'entracte, les spectateurs pourront rester en compagnie de deux comédiens qui, demeurés seuls en scène, les conduiront vers un texte intime, celui de la nouvelle inachevée de Büchner publiée en 1839, *Lenz*. Il s'agira d'observer, comme au travers de la surface polie d'une goutte gelée, une autre dissolution : celle de Lenz qui, lors de l'hiver 1778, se perdit à la fois dans les paysages grandioses et glacés des Vosges et dans la folie.

Ouverte sur la violence fracassante des corps qui se heurtent, la soirée s'achèvera sur les échos murmurés de l'âme de Lenz.

2-AVANT LE SPECTACLE : POUR ENTRER EN MATIÈRE

Jakob Lenz

Jakob Michael Reinhold Lenz est né le 12 janvier 1751 dans l'actuelle Lettonie, qui faisait alors partie de l'Empire Russe. Il est le deuxième fils après deux filles. Son père, pasteur, est un homme tyrannique et ambitieux. Suivant les projets de ce dernier, il commence, à 17 ans, des études de théologie à Königsberg. Il y assiste assidument aux cours d'Emmanuel Kant.

Il décide pourtant de partir, en 1771, en Alsace, avec deux jeunes aristocrates camarades d'étude, contre la volonté de son père : le poids de cette désobéissance poursuivra Lenz, incapable de se détacher de cette ombre culpabilisante et despotique.

Entre 1772 et 1776, il écrit *Le Précepteur*, des comédies adaptées de Plaute, une adaptation de *Peines d'amour perdues* de Shakespeare, les *Notes sur le Théâtre*, *Le Précepteur*, *Le Nouveau Menoza*, *Les Soldats*, la comédie *Les Amis font le Philosophe*, le drame *L'Anglais*, l'essai *Sur le Mariage des Soldats* et le roman épistolaire *L'Ermite de la Forêt*. C'est durant cette période qu'il rencontre Goethe qui devient un frère choisi, « Bruder Apollo ». Ce dernier le soutient dans sa carrière littéraire. En mars 1776, Lenz quitte Strasbourg pour rejoindre son ami à Weimar, centre de la vie artistique allemande. C'est une consécration.

Mais, en novembre, à la suite de ce que Goethe appelle « une ânerie » – une affaire qui ne fut jamais élucidée, peut-être une provocation politique de Lenz envers la noblesse alors que Goethe assume une responsabilité politique importante dans le conseil ducal – les deux hommes se brouillent. Lenz se fait expulser de Weimar. Sa vie est également assombrie par la nouvelle du

mariage d'Henriette Louise de Waldner de Freudstein dont il était passionnément épris. Ces événements, auxquels s'ajoute la mort de la sœur de Goethe, Cornelia, à laquelle il était très attaché, détruisent l'équilibre psychique fragile de Lenz. Commence alors une véritable descente aux enfers.

Des amis chez qui il séjourne décèlent les premiers signes de maladie mentale – on pense aujourd'hui qu'il s'agissait de schizophrénie. Ils le confient du 20 janvier au 8 février 1778 au pasteur Oberlin au Ban de la Roche, en Alsace. Les accès de démence, les hallucinations et les tentatives de suicide se succèdent malgré la présence du pasteur et de sa femme. La relation de ce séjour terrible formera la trame de la nouvelle de Büchner. Après un temps d'errance chez différentes personnes qui se trouvent démunies face à sa folie, il est emmené par son frère Karl à Riga où réside alors leur père devenu surintendant général de l'Église luthérienne. Lenz tente en vain de s'insérer dans la vie intellectuelle. Il part à Saint-Pétersbourg, puis à Moscou en 1781 et survit difficilement comme précepteur ou traducteur. En 1792, dans la nuit, Lenz est retrouvé mort, misérable et abandonné de tous, dans une rue de Moscou, sûrement d'une crise d'éthylisme. Le lieu de son enterrement demeure inconnu.

Longtemps considéré comme un pâle reflet de Goethe, puis comme un précurseur de Büchner, voire de Brecht, il est depuis peu reconnu pour sa personnalité artistique propre et la richesse de sa création.

L'histoire

Une très jeune femme, Marie, fille de commerçant, aime un jeune garçon de son âge et de sa classe, Stolzius. Il vend du drap à Armentières, à vingt kilomètres à peine de Lille. Tout semble organisé parfaitement pour que commerce et amour s'unissent dans un simple et prolifique mariage. Mais bientôt Marie chavire, elle abandonne l'amour du jeune et laborieux drapier pour celui d'un capitaine en garnison à Armentières. Il lui promet un monde autre, une autre classe sociale et surtout il l'emmène au théâtre - lieu de la métamorphose, de la connaissance, de l'émancipation, du plaisir, du regard et de l'exhibition. Mais après avoir signé une promesse de mariage à son père le marchand et couché avec Marie dans sa chambre d'enfant, il l'abandonne pour retourner à son oisiveté d'homme riche. Il fuit celle qui lui a cédé, fort de cette sentence toute gravée, comme toutes ces phrases proférées par le chœur des soldats : « une putain sera toujours une putain ». Alors la jeune fille se soumet au désir d'un commandant, puis d'un capitaine, est abandonnée à un domestique militaire qui, dans l'ombre de la caserne, la viole. Offerte aux jeux d'une meute de loups, d'une bande de soldats, Marie est la victime sacrificielle de la frustration sexuelle de tout un groupe d'hommes. Elle achèvera sa brève course sur une route, le long d'une rivière, le corps en lambeaux. Et son père qui l'a vendue pour le prix d'un beau rêve d'ascension sociale, ne reconnaîtra plus le corps de son enfant sous la neige.

Repères historiques

La Réforme protestante amorcée au XVI^e siècle lutte contre la confusion entre le matériel et le spirituel : il s'agit de revenir aux sources du christianisme, à un évangélisme dépouillé de tout faste, de combattre la corruption et particulièrement le commerce des indulgences, de permettre une transmission populaire de *la Bible* en langue vulgaire, de sauver la pratique religieuse de la superstition. Cependant, les fidèles qui trouvaient des réponses à leurs angoisses dans le fait de suivre des voies toutes tracées vers le salut, se retrouvent dans la confusion. Ces bouleversements conduisent à une vision âpre et désenchantée du monde.

Les querelles religieuses et la Guerre de Trente Ans (1618-1648) qui s'ensuivent affaiblissent considérablement l'Empire allemand et créent un émiettement des états européens.

La réorganisation de l'Europe centrale par les traités de Westphalie (1648) perdurera jusqu'à la Révolution Française mais elle va également favoriser une émulation entre les princes qui auront à cœur de soutenir les arts et les lettres pour leur gloire. C'est ainsi que la vie intellectuelle qui s'était figée prend peu à peu un nouvel éclat pour culminer à la fin du XVII^e siècle et, plus encore, au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Le renouveau s'affirme dans *La Théodicée* de Leibniz (1710) selon lequel Dieu, dans sa perfection, n'a pu créer que « le meilleur des mondes possible ». C'est cette vision optimiste, construite sur une pensée de la raison et de la tolérance, qui fonde le mouvement des Lumières

allemand, l'« Erklärung ». Christian Wolff (1679-1754), Moses Mendelssohn (1729-1786) et Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) en sont les représentants.

Le *Sturm und Drang*

Définition

Vers 1770, apparaît une réaction forte à cette Philosophie des Lumières, qui prend sa source en Rhénanie. Cette brève période de la littérature allemande appelée « Sturm und Drang », « tempête et passion », qui s'étendit de 1770 à 1776, n'en constitue pas moins un renouveau de l'inspiration poétique qui marqua l'histoire littéraire. Il s'agit en réalité à la fois d'un prolongement radical et d'une mise à distance de l'Erklärung : rationalité et rejet de l'abstraction froide s'y mêlent. Cette appellation tire son nom d'une pièce de théâtre de Friedrich Maximilian Klingler, *Sturm und Drang*, qui demeure surtout dans les mémoires pour son titre fondateur.

Origines et auteurs

Le groupe se constitue d'abord autour des poètes Johann Gottfried Herder et Friedriche Gottlieb Klopstock puis le mouvement se définit autour du noyau Johann Wolfgang Goethe, Lenz et Heinrich Leopold Wagner.

Goethe publie notamment à cette époque le drame historique *Götz von Berlichingen* (1773) et le roman épistolaire qui bouleversa ses lecteurs *Les souffrances du jeune Werther* (1774). Au centre de l'ouvrage s'impose un personnage qui va à l'encontre des mœurs et brise un interdit : celui du suicide. Une génération entière se reconnaît dans ce jeune homme qui exprime par lettres son amour fou et désespéré comme un appel au songe jusqu'à la mort. La puissance des émotions déferle alors sur l'Europe dans l'« Empfindsamkeit » (que l'on pourrait traduire par « sentimentalité »). Lenz, révolutionnaire engagé, insiste pour sa part davantage dans ses pièces sur le conflit entre l'individu et les règles sociales.

Quant à Wagner, il raconte dans sa tragédie en six actes *Die Kindesmörderin*, (*La Meurtrière d'Enfant*, 1776) le destin de la fille d'un boucher, abusée par un officier dans une maison close, qui tue le fruit de ce viol et finit exécutée. Tempête et passion en effet...

Thèmes

C'est dans une Allemagne fortement influencée par Jean-Jacques Rousseau (Kant lui-même oubliait son immuable promenade quotidienne pour lire *L'Emile* en 1762) et par Shakespeare que naît le mouvement.

La question du pouvoir et de la violence est posée. La critique de l'absolutisme des princes et des gouvernements aristocratiques des villes est appuyée. Les auteurs ont à cœur de défendre les catégories sociales mineures. L'un des thèmes centraux du *Sturm und Drang* est ainsi celui du conflit entre l'individu et la société (au sens large ou dans le cercle plus réduit de la famille). Les personnages sont victimes de dysfonctionnements, d'interdits, de préjugés et de l'arrogance des aristocrates. La question primordiale est celle de la liberté. On refuse les conventions antérieures associées à l'Empire.

La nature est présentée comme un modèle. Les auteurs souhaitent transformer la société selon des principes de spontanéité et de rejet de l'artifice. Les sentiments y éclatent sans masque, dans toute leur intensité.

Dans ses *Notes sur le Théâtre*, Lenz insiste également sur le mélange des genres et l'abandon des règles des unités dramatiques. À cet égard, la construction syncopée des *Soldats* et l'utilisation d'un lexique très élargi, parfois grossier, sont emblématiques.

Les maîtres mots du *Sturm und Drang* sont donc « passion », « nature », « révolte », « rejet des conventions », « critique sociale » et « liberté ».

PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUES

On pourra commencer par demander aux élèves d'effectuer des recherches et des exposés sur Lenz et le mouvement préromantique allemand *Sturm und Drang*, dans le cadre du cours d'Allemand ou d'Histoire par exemple. Mais on peut aussi décider d'entrer directement dans ce texte étonnant afin de garder la plaisir de la rencontre brute.

DÉCOUVERTE ET MISES EN VOIX

Il s'agit d'un travail sur l'adresse au public et les intentions, au travers de deux scènes qui font exister Marie en creux, dans les discours de deux soldats. Ces deux temps précipitent la chute de la jeune fille bientôt abandonnée de tous.

Acte III, scène 7.

On fait dire aux élèves de manière polyphonique cette scène dans laquelle Desportes lit à haute voix la lettre « d'amour » qu'il adresse à Marie dans l'espoir de se débarrasser d'elle.

Un groupe prend en charge le discours intime de Desportes avec lui-même, tandis que l'autre groupe s'occupe du corps de la lettre.

Dans le deuxième groupe, on attribue à chacun une phrase qu'il articule très clairement. On veille à varier l'intention à chaque fois, si possible en contradiction avec les mots, afin de bien faire entendre le sous-texte.

Le premier groupe, lui, peut répéter les mêmes bribes de phrases en boucle, dans un chœur dont les variations d'interprétation montreront comme en écho la cruauté de Desportes.

Acte V, scène 3.

La réplique de Marie à la fin de la scène, depuis « Je ne sais pas comment elle a fait sa connaissance » jusque « L'envie que j'avais d'elle m'a passée » constitue le récit que fait l'officier de son désir pour la jeune fille. Désir encore brûlant mais déçu. Ce texte peut être étudié au préalable afin d'en faire ressortir les nuances. Un élève le lit à voix haute et très intelligible en s'adressant aux autres comme s'il leur racontait une histoire. Les changements de rythme sont essentiels pour montrer le vacillement du personnage, son oscillation entre la passion vive, la colère, le souvenir tendre, le désir violent et l'envie d'oublier.

THÈMES, CORPS ET JEU.

On proposera aux élèves une exploration des thèmes principaux de l'œuvre par des improvisations et des mises en espace du texte.

La famille

C'est le lieu de la contrainte et du conflit le plus resserré.

Des élèves s'installent autour d'une table et jouent un repas de famille. On permet quelques répliques simples ou du grommelot, mais peu de texte, l'essentiel étant de jouer les relations entre les membres de la famille par les regards, les gestes et les silences. Il peut être intéressant d'étudier les scènes de repas de famille dans les films suivants :

- *À nos amours* de Maurice Pialat (1983)
- *Festen* de Lars von Trier (1998), avec précautions.
- *Juste la fin du monde* de Xavier Dolan (2016)

Les élèves font ensuite des propositions de jeu pour le dîner chez les Wesener (**acte I, scène 5**) au cours duquel explose toute la violence entre les parents et les enfants et entre les deux sœurs. En annexe, l'adaptation du texte de Lenz par Anne-Laure Liégeois (**Annexe 1, extrait 1**).

On peut prolonger ce travail sur la relation compliquée entre Marie et Charlotte par la lecture des **scènes 1 de l'acte I** et **3 de l'acte II** qui se terminent dans les cris et les larmes. Les mouvements des disputes sont à interpréter au ralenti avec une décomposition des gestes pour bien insister sur la montée de la tension.

Le lien étouffant et intrusif qui lie les enfants à leurs parents est particulièrement évident dans trois scènes :

La scène 6 de l'acte I entre Marie et Wesener

La scène 2 de l'acte III entre Stolzius et sa mère

La scène 8 de l'acte III entre le comte de la Roche et sa mère

On donne comme consigne aux élèves de faire ressortir la relation malsaine imposée par les parents en accumulant les gestes de tendresse infantilisants, poussés jusqu'à la douleur et l'étouffement.

Ce travail sur le geste peut être mis en relation avec le ballet de Pina Bausch, *Kontakthof* (1978), dont on montrera le passage des caresses évoluant vers les coups et les gifles.

Les soldats

Eux-mêmes victimes d'un système qui les contraint au célibat et à une discipline extrême au régiment, ils font peser sur les plus faibles la cruauté de leur morgue et sur les femmes l'ardeur d'un désir bestial et dévastateur.

Voici deux propositions d'improvisations :

La meute de loups : on cherche à jouer l'animalité des loups, avec le chef et les femelles, en insistant sur les rapports de hiérarchie. Peu à peu, les bêtes prennent des attitudes plus humaines, se redressent et sont douées de parole.

Le bivouac : une troupe de soldats installe un campement. Une fille (qui peut être interprétée par un garçon) traverse les lieux en tirant une charge lourde. La situation peut évoluer dans de nombreuses directions.

Sur l'une ces trames, il est ensuite possible d'ajouter des répliques de la **scène 2 de l'acte II** (l'humiliation de Stolzius à la taverne par les soldats qui se saoulent).

La confrontation sociale

Un autre type de violence est celle qu'exerce l'aristocratie à l'encontre des simples bourgeois.

Le couple d'opposés. Pour appréhender la relation de pouvoir, les élèves, par deux, et sans paroles, expérimentent une rencontre dans laquelle l'un est dominant et l'autre dominé. Les attitudes corporelles et les regards doivent être très clairs.

L'oppression. On place autant de chaises en désordre dans l'espace que de participants. Tous s'assoient sauf un qui, au ralenti, se dirige vers la chaise vacante. Celle-ci doit être occupée avant qu'il n'y prenne place, ce qui fait qu'une autre se libère vers laquelle il se dirige, etc. Contrairement aux apparences, la lenteur de l'électron libre crée une étrange sensation d'oppression, de panique parfois (quiconque se lève de sa chaise ne peut plus s'y rasseoir et doit impérativement se précipiter vers la seule chaise libre). Les autres participants finissent toujours par s'agiter, se lever à plusieurs, ne plus savoir ou diriger ses pas, se disputer les chaises, ce qui fait qu'à la fin, l'opresseur gagne toujours.

La chaise. Un élève tente de s'asseoir sur une chaise tandis qu'un autre l'en empêche à tout prix. Toutes les solutions se révèlent possibles, de la ruse à la force.

À la lumière de ces exercices, on lit puis on joue deux scènes :

La scène 3 de l'acte I : la discussion entre Desportes et Wesener.

La scène 10 de l'acte III : la visite de la comtesse de la Roche à Marie.

En **annexe 1**, lire l'**extrait 2** : texte adapté par Anne-Laure Liégeois.

De la séduction à la destruction.

L'évolution de l'histoire de Marie et Desportes est contenue en germe dans **la scène 3 de l'acte II**. Tous deux chahutent en se moquant de Stolzius, puis s'amusent aux dépens de Mademoiselle Zifersaat (l'amie de Marie). À la fin, la vieille mère de Wesener traverse la pièce en psalmodiant, telle la voix grinçante du destin, une chanson d'amour malheureux.

Les différents moments de ce chahut amoureux peuvent être présentés sous forme de photos arrêtées. Les élèves prennent la pose et s'immobilisent pour des clichés révélateurs de l'instant.

Les répliques entre Marie et Desportes gagneront aussi à être interprétées de manière chorale. Plusieurs Marie et plusieurs Desportes prennent en charge les répliques qui seront répétées avec des intentions différentes, comme autant de facettes des personnages.

LE MÉLANGE DES GENRES

Dans ses *Notes sur le Théâtre*, Lenz expose son rejet des formes anciennes et prône la force de la tragi-comédie.

Après avoir rappelé les caractéristiques de la tragédie, de la comédie et du drame, on lit les scènes suivantes en classe :

La scène 9 de l'acte IV, dont le comique de situation et de caractère est évident (les soldats ont fait croire à la vieille et laide madame Bischof que l'officier Rammler était fou d'elle). Ce passage permet aussi d'étudier les registres de langue qui, d'ailleurs, s'entremêlent durant toute la pièce (parler coloré des soldats, expressions naïves de Marie, dissertations philosophiques et théologiques d'Eisenhardt, style vigoureux de Wesener).

L'observation lexicale commence par celle des noms propres que l'on transposerait ainsi : Stolzius (Fiérot), Pirzel (Bilboquet), Haudy (Mangefer), Rammler (Fier-à-Bras), Madame Bischof (Evêque), Eisenhardt (Cœur de Fer).

Cette même scène se termine sur Stolzius partant acheter du poison pour un rat dont on imagine qu'il a visage humain. La mort brutale de Desportes peut être mise en parallèle avec le meurtre de Polonius dans la scène 4 de l'acte III d'*Hamlet* de Shakespeare (" How now, a rat? Dead for a ducat, dead! ").

Chez Lenz, la tragédie n'est pas envisagée comme vengeance d'une présence divine. Le piège n'est pas fatal. C'est le personnage qui porte son histoire. « Oui, messieurs, si vous estimez que le héros ne mérite pas que l'on prenne la peine de s'enquérir de son destin, alors son destin ne vous semblera pas mériter que l'on prenne la peine de chercher à connaître le héros. Car seul le héros fournit la clé de son destin. Il en est tout autrement dans la comédie. Mon opinion est que l'idée centrale d'une comédie est toujours une situation, celle d'une tragédie toujours un personnage (...) qui crée les événements qui le concernent. » (*Notes sur le théâtre*).

La scène 4 de l'acte V

La fin de la pièce est-elle donc tragique ? Marie et son père, qui la reconnaît au dernier moment sous ses haillons de mendiant, meurent dans les bras l'un de l'autre : « Ils roulent tous les deux sur le sol, à moitié morts. Une foule de gens se rassemblent autour d'eux et les emportent » (acte V, scène 4). Dans son adaptation, Anne-Laure Liégeois fait d'ailleurs mourir ces deux personnages ensemble mais sans qu'ils se soient reconnus.

La scène 10 de l'acte III

Si l'on s'arrête sur la longue réplique de la comtesse, Marie semble avoir été classiquement punie de l'hybris. « Vous êtes belle, c'est là que le ciel vous a punie. Il s'est trouvé des gens d'une condition supérieure à la vôtre pour vous faire des promesses, vous n'avez point vu de difficulté à vous hausser d'un degré (...) » Tout le malheur de Marie est donc d'avoir voulu sortir de sa caste, ce qui est conçu par l'aristocrate comme une faute insurmontable.

La scène 5 de l'acte V

Cette scène 5, qui est une discussion entre le colonel et la comtesse, constitue une conclusion qui renvoie bien à la dimension sociale de l'histoire et à la responsabilité portée par le groupe face à l'individu. Marie a été la victime de cette tragédie particulière « Je vois dans chaque soldat une espèce de monstre auquel il faut de temps à autre sacrifier volontairement une malheureuse femme, afin que les autres, épouses et filles, puissent être épargnées » dit la comtesse. Cependant les propos grotesques de la comtesse qui propose d'offrir des prostituées aux soldats pour sauver la société nous entraîne soudain dans un autre registre. Quoiqu'il en soit, la question reste grave et elle est posée par Lenz : c'est ce Minotaure au corps social qu'il faut calmer et la douleur de l'auteur est de constater ces « désordres » inacceptables. Là est la tragédie. L'auteur formule pour clore sa pièce le vœu d'une existence harmonieuse de l'individu dans un monde en paix.

ABANDON DES UNITÉS, RYTHME ET ADAPTATION

« S'il-vous-plaît, messieurs, de vous enfermer dans les conditions limitées d'une seule maison et d'une seule journée, alors, au nom du ciel, gardez vos pièces relatant des histoires de famille et vos miniatures, et laissez-nous notre vaste univers ! » (*Notes sur le théâtre*).

On demande aux élèves de relever les didascalies de lieu (villes, maisons, pièces, extérieur) et l'on constate les changements complets d'une scène à l'autre.

On recherche également les indications de temps (qui indiquent qu'un rude hiver – symbolique autant que réel – s'installe).

On observe enfin la longueur des différentes scènes et l'on constate que **les deux dernières scènes de l'acte IV et les deux premières de l'acte V** sont très brèves et se succèdent donc très rapidement. Chacune d'elles est consacrée à un unique personnage : Madame Wesener, Stolzius, Wesener puis Marie. La pièce est conçue comme une juxtaposition de tableaux reliés par la montée d'une intensité qui culmine dans ces quatre scènes, lorsque la perte des personnages est inéluctable.

On doit lire ici les intentions de mise en scène d'Anne-Laure Liégeois (**Textes en Annexe**, « **Traduire et Adapter** », « **Mettre en Scène** ») qui insistent sur cette construction en mosaïque qui appelle un montage au rythme cinématographique.

En annexe, le texte original de Lenz et le même passage adapté par Anne-Laure Liégeois. On peut demander aux élèves de commenter les transformations à la lumière des remarques précédentes. On s'interrogera aussi sur la notion d'« adaptation ».

Ce travail sur le rythme de construction de la pièce peut être approfondi par une recherche sur le rythme interne du personnage. Chaque élève choisit l'un des personnages et l'associe à une musique. Il propose alors une traversée de son personnage sur la musique. La partie du corps qui mène cette marche, la souplesse ou la raideur du mouvement, la rapidité ou la lenteur, la taille des pas, la forme du déplacement (saut, boucle, ligne droite...), la régularité ou les ruptures, la respiration, conduisent à une certaine vision du personnage. On ajoute ensuite un geste représentatif du personnage et l'on recommence la marche en y ajoutant ce geste répété. L'exercice permet de construire une chorégraphie de groupe ou individuelle.

ESPACE ET MISE EN ABYME

Dans le prolongement des études qui viennent d'être faites, les élèves ont à réfléchir à des espaces scéniques : Où jouer cette pièce ? Dans une salle de théâtre ? De quel type ? Un lieu autre ? En extérieur ? Les propositions doivent être justifiées.

On attire ensuite l'attention des élèves sur les passages de la pièce traitant du théâtre.

Acte I, scènes 3 et 5.

Desportes séduit Marie en lui proposant de sortir de son monde pour se rendre au théâtre avec lui. Face au refus de son père, la jeune fille commet sa première transgression et assiste, en cachette, avec un homme, à la représentation de *La Chercheuse d'Esprit*, opéra-comique de Charles-Simon Favart. Or cette pièce, qui connut à l'époque un succès phénoménal, raconte l'histoire très misogyne d'une jeune fille qui trouve de l'esprit lorsqu'un homme la met dans son lit. Le caractère comique de cette mise en abyme n'en est pas moins grinçant puisque cette situation trouvera sa conclusion dans la chanson chantée par la vieille mère de Wesener « La jeune fille est un dé » (**acte II scène 3**) qui annonce la fin tragique de Marie.

Acte I, scène 4.

Un affrontement de points de vue a lieu entre le pasteur Eisenhardt et le commandant Haudy. L'aumônier met ses interlocuteurs en garde contre les mauvais effets du théâtre sur les gens et, plus particulièrement sur les jeunes filles, qui se laissent ensuite séduire parce qu'elles veulent du rêve. De son côté, le militaire soutient que les soldats ont besoin de divertissements et que seules les jeunes filles malhonnêtes se laissent pervertir. « Une putain sera toujours une putain, quelles

que soient les mains dans lesquelles elle tombe. » Ce à quoi Eisenhardt réplique qu'« une putain ne sera jamais une putain si on n'en fait pas une putain ».

Marie est donc aussi la victime d'un bonheur idéal qu'elle a poursuivi, d'une envie de vivre passionnément sa vie comme s'il s'agissait d'une extraordinaire pièce de théâtre. La comtesse de la Roche elle-même y fut certainement sensible un jour : « Quel attrait confère la vie si notre imagination ne lui en confère point ? Manger, boire, avoir des occupations sans perspectives, dépourvues du plaisir qu'on se crée pour soi-même, n'est-ce pas mourir avant l'heure ? » (acte IV, scène 3).

Mais si chacun tient son rôle dans une société constituée de castes rigides, quelle place reste-t-il pour le bonheur et la liberté ?

Afin d'approfondir cette question du théâtre dans le théâtre, on peut demander aux élèves en guise de synthèse finale plusieurs exercices :

- décrire l'affiche du spectacle sous ce point de vue
- concevoir une autre affiche
- faire, sous forme de fiche technique ou d'une maquette, une proposition de scénographie.

LA MUSIQUE

Des références à préparer : *Gretchen am Spinnrade* de Schubert

La musique de *Peer Gynt* composée par Grieg pour la pièce d'Ibsen (reprise en sifflement avant les crimes dans le film *M le Maudit* de Fritz Lang).

L'œuvre du musicien Bernard Cavanna.

3-APRÈS LE SPECTACLE : POUR ALLER PLUS LOIN

Remémorations

La discussion en classe peut être amorcée par une confrontation des souvenirs : décrire le plateau, les éléments de décor, les objets, les lumières, les musiques, les jeux particuliers des comédiens.

Les élèves répondent ensuite à ces questions : ce qui m'a étonné(e), ce que je n'ai pas compris, ce qui m'a dérangé, ce que j'ai adoré, ce qui m'a ému(e).

La réalisation d'une « bande-annonce » de la représentation est un exercice toujours réjouissant, qui nourrit la réflexion : par groupes, les élèves présentent un « recueil » sous forme d'images arrêtées des moments forts du spectacle.

On peut aussi entrer dans le détail en faisant parler un élément qui a particulièrement attiré l'attention : « Je suis la couleur... » ; « Je suis l'objet... » ; « Je suis le mot... » ; « Je suis le son... ». L'élève prend la parole comme s'il était cet élément dont il adopte le point de vue et dont il souligne l'importance.

La scénographie : la mise en abyme.

Recenser tous les éléments qui renvoient à l'univers du théâtre :

- dans le texte
- dans le décor
- dans le jeu des personnages.

Les fonctions du théâtre dans cette histoire :

- servir la perversité (Desportes séduit Marie en lui proposant une sortie dans un nouveau monde, celui du théâtre).

- offrir du rêve (c'est ce que demandent les soldats et, d'une autre manière, la comtesse). Cette question était posée dans les deux mises en scène d'Anne-Laure Liégeois *Les Époux* (le couple Ceausescu utilise le théâtre pour prendre le pouvoir) et *Don Quichotte* (qui meurt de ne pouvoir réconcilier le réel et l'imaginaire) dont on pourra regarder des extraits en vidéo.
- montrer le théâtre en train de se faire (exposé sur la distanciation brechtienne).

Étudier le rapport scène-salle.

- Quelle est ici la place du spectateur ?
- Qu'apporte le fait de laisser constamment les comédiens à vue, face au public ?
- Quel est le rôle de la fanfare ?

Les comédiens et les personnages

L'un des personnages écrit à la metteuse en scène pour lui livrer son ressenti sur le spectacle. Il s'adresse ensuite plus particulièrement au comédien / à la comédienne qui lui a donné vie pour l'interroger sur la manière dont il / elle l'a représenté.

Quels personnages vont ont surpris ? Les imaginiez-vous autrement ? Pourquoi ?

La violence

- Sous quelles formes s'exprime-t-elle ?
- Comment est-t-elle représentée ?
- Montrer le travail chorégraphique.

Les références

Mettre en lumière l'importance de ces artistes comme sources d'inspiration :

- des peintres : Balthus, Otto Dix.
- des cinéastes : Fritz Lang, Catherine Breillat.
- des auteurs : Sade, Laclos (*Les Liaisons dangereuses*), Brecht (*L'Opéra de Quat' Sous*), Flaubert (*Madame Bovary*).



Balthus, *Thérèse*, 1938



Fritz Lang, *M le Maudit*, 1931.

4- ANNEXE 1

Notes d'Anne-Laure Liégeois.

Traduire et Adapter

« Lors de la traduction et de l'adaptation du texte, j'ai pris toutes les libertés : réadaptation de scènes, création de scènes silencieuses, interprétation inévitable du sens et éclaircissement de celui-ci selon certaines directions, transformation de certains personnages, mort de certains et naissance d'autres, réécriture des didascalies.

Il n'a pas été question de trahir le texte ni dans son exceptionnelle forme, ni dans son fond (qui par la fable sait générer une véritable critique sociale), mais de donner tout le relief possible à la langue crue, nerveuse, concise de Lenz, à cette langue qui a la volonté de parler à tous, d'aider la représentation en explicitant le bouleversement révolutionnaire opéré par l'auteur des fameuses unités, d'offrir une épaisseur à certaines situations en respectant l'univers politique et poétique de Lenz.

Le texte que j'ai aujourd'hui entre les mains est parfois fait de pages blanches, c'est-à-dire des scènes vides de mots, mais déjà je dessine le rythme et les images de ces vides.

Traduire Lenz c'était un peu comme écrire un scénario. »



Mettre en scène

« Ici pas d'unité de temps. Le texte, fait de vide de temps et conséquemment de vide d'actions verbalisées, laisse imaginer une représentation où le silence, le mouvement et l'immobilité, auront une place dramaturgique. Il deviendra possible, pour construire des passerelles entre les actions, entre les temps, de recréer des moments de vie sourde, faits de regards et de danse. Un espace libre pour le jeu silencieux et l'image. Le travail avec un chorégraphe est envisagé.

Ici pas d'unité de lieu. Les lieux se bousculent : les scènes souvent très ramassées, comme compressées, ressemblent plus à des instantanés autonomes, des polaroids. Les lieux se chevauchent : sur un seul temps et en plusieurs lieux, plusieurs actions. L'espace sera vide et divisé en plusieurs espaces vides eux aussi, dans lesquels se dérouleront les différentes actions parfois simultanément. On réfléchira aussi à une représentation verticale de certaines actions. Les hauts murs offrent toujours la chance de pouvoir en tomber. Il y aura une chambre, une rivière, un réfectoire de garnison (tout partira peut-être de là), un salon, une prison, une rue, un théâtre...

Lenz profite de son texte pour discourir sur le théâtre : retranchés dans leur caserne, les soldats s'échauffent et se battent pour le théâtre ; Marie découvre au théâtre le plaisir, il devient le lieu de son émancipation sexuelle. Lenz laissera entendre que, comme la maison close, il est un bien d'utilité public. Marie est transformée en prostituée par les soldats. En elle se mêlent le sexe et l'argent. Marie devient d'utilité publique, Marie est comme le théâtre, Marie devient un personnage de théâtre. La chance offerte est trop belle : pouvoir transformer un personnage en personnage de théâtre et sur la scène ! Rêve de représentation de théâtre dans le théâtre. Rêve qui se réalisera scénographiquement par la présence d'une scène sur la scène.

Dans *Les Soldats* deux mondes se font face, le monde des hommes et celui des femmes. Femme enfant, fille et maîtresse. Homme soldat, amant et parent. La fille aux mains du père, la fille aux mains de l'amant. Le monde des civils (dont le point d'attraction est la femme) et celui des militaires (composé exclusivement d'hommes). Les costumes diront sans doute ce frottement. Un monde d'hommes, d'habits de combat contemporain mais sans indication véritablement de temps, ni de pays, des costumes de guerre. Un monde archaïque de femme, de robes du XVIII^e siècle, longues, couvrantes en public, ouvertes et à l'érotisme sadien dans l'intimité. Violence des corps emmaillotés. »



EXTRAITS

Extrait 1 Adaptation d'Anne-Laure Liégeois

**Partie 1 // séquence 5 // Lille // Monsieur et Madame Wesener, Marie, Charlotte
Espace 1a (salle à manger) // nuit (chien et loup)**

La table du dîner, Wesener, sa femme et sa fille aînée sont assis. Ils attendent. Marie entre rayonnante, un éclair.

Elle se précipite au cou de son père.

Marie : Papa ! Ah Papa !

Wesener (*inquiet*) : Qu'est ce qui t'est arrivé, Marie...?

Marie : Je ne suis pas capable de vous le cacher... j'ai été au théâtre. C'était... magnifique !
Wesener repousse la chaise de la table, visage fermé, poings serrés.

Marie : Si vous aviez vu ce que j'ai vu, vous ne seriez pas fâché. (*Elle s'assoit à sa place et commence à manger*).

Ah toutes ces belles choses ensemble ! Le décor, la lumière, la musique... Je ne vais pas pouvoir dormir de la nuit, tellement j'ai pris de plaisir. Ah ! Comme je suis reconnaissante à monsieur le Baron...!

Wesener : Quoi ? Le baron ? Il t'a emmenée au théâtre ?

Marie acquiesce doucement.

Wesener (*Il renverse la table, les chaises*) : Va-t'en, traînée ! Tu veux être la maîtresse du baron, hein ? C'est ça ?

Marie : J'étais chez la Weyher, on était près de la porte, et il est passé, et il nous a adressé la parole et...

Wesener : C'est ça, vas-y mens, mens à en faire saigner les oreilles du diable ! Fous le camp, putain.

Charlotte (à sa mère) : J'aurais pu le prédire à papa que les choses se passeraient comme ça. Ils sont toujours en train de ricaner le baron et elle.

Marie : Toi, ferme-la !

Charlotte : Elle se comporte comme une pute et voudrait encore commander !

Marie : Ferme-la, je te dis ! Avec ton petit Heidevogel...! Je ne me laisse pas toucher moi...

Wesener : Silence ! Dans ta chambre. Tout de suite. Sans manger. Trainée. Et toi ne la ramène pas. (à Charlotte) Tu crois que personne ne sait pourquoi le Heidevogel vient si souvent à la maison ?

Charlotte : C'est à cause d'elle. Cette pute nuit à la réputation de toutes les filles.

Wesener : Mais tu vas la fermer ! (abattu sur sa chaise) Jamais Marie ne te dénoncerait, elle. Tu es jalouse de ta propre sœur ! Puisque tu n'es pas aussi belle qu'elle, tu devrais au moins être aussi bonne. Tu devrais avoir honte.

(à sa femme) Débarrasse, je n'ai plus faim. (Il se jette dans un fauteuil et reste prostré, puis semble réfléchir)

Extrait 2 Adaptation d'Anne-Laure Liégeois

Partie 3 // séquence 10 // Lille // La Comtesse, Marie, (Charlotte)

Espace 1a (salon) // intérieur jour (après-midi d'hiver)

Marie : Vous nous pardonnerez chère Madame, ici tout est dans le plus grand désordre.

Comtesse : Ma chère enfant, ne vous inquiétez pas. Inutile de faire des manières avec moi. (Elle lui prend la main et l'entraîne sur le canapé). Considérez-moi comme votre meilleure amie. (Elle l'embrasse). Je vous assure que je prends part, le plus sincèrement du monde, à tout ce qui peut vous arriver.

Marie (au bord des larmes) : Je ne sais pas en quoi je mérite cette faveur particulière dont vous m'honorez.

Comtesse : Ne parlez pas de faveur, je vous en prie.

D'une façon ou d'une autre Charlotte devra sortir, laissant une absence de témoins.

... Je suis heureuse que nous soyons seules. J'ai beaucoup de choses à vous dire qui me tiennent à cœur et bien des questions à vous poser.

Marie attentive le visage plein de joie contenue.

Comtesse : Je vous aime, mon ange, et je ne peux m'empêcher de vous le montrer (Marie lui baise la main longuement). Toute votre personne dégage quelque chose de si sincère, si attachant, que votre malheur m'en devient plus douloureux encore.

Savez-vous, ma chère jeune amie, que l'on parle beaucoup de vous en ville ?

Marie : ... Je sais qu'il y a partout des mauvaises langues.

Comtesse : Ce ne sont pas seulement les mauvaises langues qui parlent de vous, les bonnes langues aussi ! Vous êtes malheureuse, mais vous pouvez vous consoler en pensant que vous n'êtes pas la cause de votre malheur...

(temps où Marie s'effondre) Votre seule erreur est venue de ce que vous ne connaissez pas le monde, de ce que vous ne connaissez pas ce qui différencie les classes de la société. De ce que vous avez lu *Pamela*, le livre le plus dangereux que puisse lire une personne de votre condition.

Marie (commençant à pleurer) : Je ne connais pas ce livre.

Comtesse : Alors vous avez trop prêté l'oreille aux discours des jeunes gens.

Marie : J'ai trop fait confiance à l'un d'eux.

Comtesse : Soit. Mais dites-moi, ma chère amie, je vous prie, comment en êtes-vous venue à l'idée de chercher un mari d'une condition supérieure à la vôtre ? Vous avez sans doute cru que votre physique pouvait vous conduire bien plus loin que vos petites camarades ? Mais cela aurait dû vous rendre plus prudente encore ! La beauté n'est jamais le moyen de faire un bon mariage et nulle n'a plus de raison de trembler que celle qui a un beau visage. Mille dangers cachés dans les roses, mille traîtres impitoyables sous des masques d'adorateurs, pas un ami.

Marie : Ma mère me dit pourtant que je ne suis ni belle ni laide.

Comtesse : Pas de fausse modestie. Vous êtes belle. Et le ciel vous en a punie. Vous avez croisé sur

vos chemin des gens d'un milieu plus élevé que le vôtre, qui vous ont fait des promesses. Vous n'avez vu aucune difficulté à changer de classe. Vous avez cru que vous pouviez vous élever. Vous avez méprisé vos petites camarades, vous avez pensé qu'il n'était pas nécessaire d'acquérir ces qualités précieuses de culture qui rendent aimable, vous avez fui le travail, vous avez dédaigné les jeunes gens de votre condition, vous avez été haïe par tous ceux de votre monde. Pauvre fille, comme vous auriez pu rendre heureux un respectable bourgeois, si vous aviez été un peu plus humble ! Comme vous auriez été admirée, louée et imitée par vos semblables. Mais vous vouliez être jalouée précisément par ces mêmes semblables. Pauvre enfant à quoi pensez-vous donc ? Et contre quel honteux bonheur vouliez-vous échanger tous vos attraits ? Vous vouliez devenir la femme d'un homme qui, à cause de vous, serait honni et méprisé par toute sa famille... C'est cela ? Qu'allez-vous imaginer ? Qu'allaient imaginer vos parents ?

Pauvre enfant trompée, malmenée par la vanité (*elle la prend contre sa poitrine*). Je voudrais donner mon sang pour que cela ne soit pas arrivé.

Marie (*elle pleure*) : Mais il m'aimait.

Comtesse : L'amour d'un officier, Marie. L'amour d'un homme qui est habitué à toutes les débauches. D'un homme qui cesse d'être un bon soldat dès l'instant où il devient un amant fidèle. Un qui fait au roi le serment de ne jamais tomber amoureux et qui en reçoit en échange un salaire. Et vous, vous avez cru être la seule personne au monde capable de garder un tel homme fidèle ? Malgré la colère de ses parents, malgré l'orgueil de sa famille, malgré son serment, malgré sa nature profonde. Face au monde entier. Et maintenant que vous constatez votre échec, vous pensez pouvoir exécuter votre plan auprès d'autres jeunes hommes ? Mais vous ne voyez pas, que ce que vous pensez être de l'amour chez ceux-là, n'est rien d'autre que de la compassion ou de la pitié pour votre histoire ? Ou même quelque chose de pire. (*Marie tombe contre le sol*). Arrête-toi, mon enfant ! Il est encore temps d'éviter l'abîme. Et je veux mourir, si je ne parviens pas à t'en arracher.

...

La Comtesse à genoux pose sa tête sur le dos de Marie. Les deux femmes sont l'une contre l'autre au sol. La Comtesse au bout d'un temps se redresse.

Abandonnez toutes vos attaques contre mon fils. Il est promis. Mademoiselle Anklam a son cœur et sa main. Venez vivre chez moi. Votre honneur a subi un grand dommage, et c'est la seule façon de le retrouver. Devenez ma suivante. Préparez-vous à ne pas voir d'homme durant plusieurs mois. Vous m'aidez dans l'éducation de ma fille. Venez, allons voir votre mère et prions-la de vous autoriser à partir avec moi.

Marie : Mais il est trop tard.

La Comtesse : Il n'est jamais trop tard pour devenir raisonnable. Je vous donne mille thalers par mois, je sais que vos parents ont des dettes.

Marie : Permettez-moi de réfléchir. Encore.

La Comtesse : Très bien mon ange, faites au mieux. Vous aurez assez de distractions chez moi. Je vous ferai apprendre le dessin, la danse, le chant, la musique, l'écriture...

Marie (*se cache le visage dans le bas de la robe de la Comtesse*) : Ah madame.

La Comtesse la soulève du sol. Elles sont maintenant dans les bras l'une de l'autre sur le sofa.

La Comtesse : Je dois partir. Votre mère me trouverait dans une étrange confusion.

Elle sort rapidement et jette un dernier regard vers Marie étendue, épuisée, comme morte sur le sofa. Adieu, mon enfant.

Extrait 3

Scène 4 de l'acte V (Les Soldats, Lenz, traduction de J-P. Lefebvre)

Les bords de la Lys.

Wesener se promène, plongé dans ses pensées. C'est le crépuscule. Une femme emmitouflée le tire par la manche.

Wesener : Laissez-moi ... je ne suis pas amateur de ce genre de choses.

La femme, *d'une voix à peine perceptible* : Pour l'amour de Dieu, une petite aumône, Monsieur !

Wesener : Les travaux forcés pour des gens comme vous ! Avec la bande de dévergondées qu'il y a par ici, si l'on donnait des aumônes à toutes, on aurait de quoi faire.

La femme : Monsieur, ça fait trois jours que je n'ai pas eu un morceau de pain à me mettre sous la dent. Faites-moi cette grâce, et conduisez-moi dans un café où je pourrai boire une gorgée de vin.

Wesener : Espèce de dévergondée ! N'avez-vous pas honte de faire ces propositions à un honnête homme ? Allez, courez après vos soldats ! (*La femme s'éloigne sans répondre.*) Il me semble qu'elle a poussé un profond soupir. J'ai le cœur si lourd... (*Il sort sa bourse.*) Qui sait où ma fille est en train de quémander des aumônes ? (*Il court après la femme et lui tend en tremblant une pièce de monnaie.*) Voilà un florin... mais veillez à vous amender.

La femme se met à pleurer : Ô dieu... (*Elle prend l'argent et s'affaisse, sur le point de s'évanouir.*) À quoi cela peut-il m'être utile ?

Wesener se détourne et s'essuie les yeux ; hors de lui : D'où êtes-vous ?

La femme : Je ne peux pas le dire... Mais je suis la fille d'un honnête homme.

Wesener : Votre père était-il marchand de mode ? (*La femme se tait.*) Votre père était-il un honnête homme ? Levez-vous, je vais vous conduire chez moi. (*Il essaie de la mettre debout.*) Votre père n'habiterait-il pas à Lille ? (*À ce dernier mot, elle se jette à son Cou. Il hurle :*) Ah, ma fille !

Marie : Mon père !

Ils roulent tous les deux sur le sol, à moitié morts. Une foule de gens se rassemblent autour d'eux et les emportent.

Extrait 4 : la scène précédente adaptée par Anne-Laure Liégeois.

Séquence suivante

Marie et son père sur la route.

Wesener croise Marie étendue dans le fossé ou bien tapie dans un recoin, ou bien...

Wesener ne reconnaît pas sa fille qui le supplie de l'aider.

Wesener croit que c'est une prostituée qui l'aborde.

Marie (tirant Weseber par la manche) : Monsieur

Wesener : Laissez-moi

Marie : Monsieur...?

Wesener : Non. Laissez-moi, je ne suis pas amateur de ce genre de choses. Laissez-moi ! Allez... occupez-vous de vos soldats !

Marie : Pour l'amour de Dieu, monsieur... s'il-vous-plaît...

Wesener : Je vous ai dit non, et puis je n'ai pas un sou...

Marie : Monsieur ça fait plusieurs jours que je n'ai rien mangé...

Wesener : Si on donnait à tout le monde...

Marie : Monsieur...

Wesener : Mais tu vas arrêter oui...? Tu n'as pas honte de faire des propositions à un homme comme moi ? Tu crois que c'est mon genre d'aller voir des putains...?

Je cherche ma fille. Qui sait où elle est en train de tendre la main...

Le père part.

La fille reste étendue sur le chemin, la neige la recouvre.

Tous les personnages sont sur le plateau. Ils jouent ce que leur intimité dit de cette histoire.

Chez Aloïs Zimmermann on entend la guerre. Ici on pourrait entendre une femme.

Une variante de cette scène faisait intervenir l'aumonier Eisenhardt qui récitait le « Pater Noster » en latin. Il intervenait après chaque réplique de Wesener pour dire un morceau de la prière. Wesener partait juste après « sed libera nos a malo ».

1-LENZ - PRÉSENTATION

Après la représentation des *Soldats* de Lenz, on pourra assister à la représentation de *Lenz* de Büchner. Une pause pour que sortent, se délassent, les spectateurs, pour qu'ils choisissent de partir, décident de rester. Un temps suffisamment long pour clore une soirée. Et puis comme un cadeau, un objet plus intime offert dans la nuit sur le grand plateau désert.



Le 20 janvier, Lenz partit dans la montagne. Sommets et hauts plateaux sous la neige, pentes de pierres grises tombant vers les vallées, étendues vertes, rochers et sapins.

Il faisait un froid humide, l'eau ruisselait des rochers, sautait sur le chemin. Les branches des sapins pendaient lourdement dans l'air saturé d'eau. Des nuages gris passaient dans le ciel, mais tout était si opaque, et puis le brouillard montait, accrochant aux buissons sa lourde humidité, si paresseux, si gauche.

Il poursuivait sa route avec indifférence, peu lui importait le chemin, tantôt montant, tantôt descendant. Il n'éprouvait pas de fatigue, mais seulement il lui était désagréable parfois de ne pas pouvoir marcher sur la tête.

2- AVANT LE SPECTACLE : POUR ENTRER EN MATIÈRE

Présentation par Anne-Laure Liégeois

Reprenant les notes médicales du pasteur Oberlin qui décrit son « martyr », Büchner a donné à la postérité le portrait inachevé de Lenz qui, le 20 janvier 1778, partit à travers la montagne, fonça droit devant lui à travers une nature hallucinatoire, plongea dans les torrents glacés, se roula dans la cendre, sauta plusieurs fois dans le vide, fuyant un monde qui ne laissait de choix qu'entre la misère et la folie, échappant à l'Histoire, la nuit, la peur. Et mourut (mais Büchner ne le dit pas)

ivre sous la neige. Büchner a interprété la folie de Lenz, écrit un texte comme un cri dans un monde indifférent « où chaque mot semble venu de l'intérieur du délire ». Lisant, depuis le travail sur *Macbeth*, tout ce qui pouvait s'intéresser au vaste sujet de la maladie mentale, *Lenz* est le plus beau texte qu'il m'ait été offert de rencontrer, magnifique tant par l'expression de l'union de l'âme et de la nature qui le parcourt, que par l'humaine empathie pour la pathologie qui s'y exprime et l'éveil de l'esprit à la révolte qu'il provoque. Bouleversée par un texte et son personnage, il me fallait connaître l'auteur Lenz, celui qui prend directement parfois la parole dans le texte de Büchner. « Que l'on essaie de se plonger une fois dans la vie du moindre des êtres et qu'on le restitue dans ses tressaillements, ses manifestations voilées, dans toute la subtilité de sa mimique à peine voilée. » À présent que le travail sur *Les Soldats* est commencé, ces mots tournent en boucle, je me les répète avec en tête plusieurs des figures du texte.

Finalement je ne sais que citer Jean-Christophe Bailly, en préface de la magnifique traduction d'Henri-Alexis Baatsch avec laquelle nous travaillerons, pour dire l'absolue nécessité de donner à entendre une fois encore le texte de Büchner : « Au sein d'un monde fanatiquement consacré à ce qui lui est utile, l'homme qui pense se voue à l'exil. Partant des choses et des gens proches ou lointains qui l'entourent, partant du monde, il y revient mais le choc de ce retour est parfois si brutal que quelque chose se brise. Le monde s'absente, ou la pensée, ou les deux, et l'on marche alors dans des rues qui sont vides ».

Dans le décor déserté des *Soldats*, après la fête de la représentation, un des comédiens, Olivier Dutilloy, ou plutôt un des personnages, Eisenhardt, reviendra dire, là où le texte de Lenz se sera épanoui, la douloureuse folie de l'auteur. Il sera accompagné sur scène par Agnès Sourdillon. Oberlin, Büchner et Lenz seront sur le grand plateau, dans la peau d'un homme, dans la poussière, l'eau et le sang des *Soldats*. Sur les empreintes encore fraîches du corps de Marie, suppliciée de la société et du monde des hommes et dans l'écho de son texte, se dira la violence et la difficulté à vivre de celui qui leur donna corps.

Biographie de Georg Büchner

Georg Büchner est né le 17 octobre 1813 dans le grand-duché de Hesse, l'un des États de la Confédération Germanique. Son père est médecin-chirurgien. Lorsque Georg a trois ans, sa famille déménage à Darmstadt. En 1825, il entre au lycée où s'éveille déjà très fortement sa conscience politique.

La Révolution de juillet 1830 en France provoque des troubles dans plusieurs villes d'Allemagne. La réflexion de Büchner sur le monde qui l'entoure s'approfondit.

En novembre, il s'inscrit à la Faculté de Médecine de Strasbourg. Il loge chez un pasteur dont la fille, Minna, deviendra sa fiancée. Il entre à cette époque dans des associations étudiantes au sein desquelles il présente des exposés sur la situation politique de son pays. Il fréquente alors des organisations clandestines marquées par les idées les plus radicales de la Révolution Française. L'objet est de déstabiliser le pouvoir par des actions souterraines violentes.

En 1834, il rencontre le pasteur Weidig qui le conduit vers un engagement moins brutal. Il abandonne la lutte directe pour s'adresser aux consciences.

De janvier à février 1835, il écrit *La Mort de Danton* alors qu'il s'est réfugié chez ses parents pour se cacher. Le 9 mars, il doit s'enfuir à Strasbourg et changer de nom car un mandat d'arrêt est lancé contre lui.

En octobre, il termine la nouvelle *Lenz*, qui sera publiée après sa mort, en 1839.

Durant l'hiver 1835, il abandonne la médecine pour se consacrer à la biologie et il se lance dans des études de philosophie. Il publie son *Mémoire sur le système nerveux du barbeau* (un poisson).

En 1836, il compose *Léonce et Léna*.

En septembre, il est reçu Docteur à l'Université de Zürich pour son mémoire, après une leçon probatoire portant « Sur les nerfs du crâne ». Il s'installe dans cette ville. Durant l'hiver, il commence l'écriture de *Woyzeck*, une deuxième version de *Léonce et Léna* et un drame (disparu) *L'Arétin*.

Le 2 février, il contracte le typhus à la suite de l'infection d'une blessure après la dissection d'un poisson. Il meurt le 19 février 1836, à vingt-trois ans.

Pistes d'exploitation pédagogique

Le texte de Büchner est cité dans la traduction de Jean-Pierre Lefebvre aux Editions Points.

L'interprétation de la folie de Lenz par Büchner : un manifeste littéraire en faveur de la dissection de l'âme.

Büchner est né vingt ans après la mort de Lenz. Il ne l'a donc jamais connu. C'est en biologiste et poète qu'il se lance dans l'exploration de cette personnalité hors du commun. Il s'agit de « transporter dans la littérature une qualité propre à la science empirique alors en train de s'affirmer : la fracture, la fragmentation, l'observation » (*Écrire avec les nerfs : médecine et anatomie chez Georg Büchner* de Laurence Dahan-Gaida).

Le fait est que si Büchner suit le compte rendu du pasteur Oberlin qui hébergea pendant ce mois de l'année 1778 un Lenz en proie à la démence, il ne s'attarde pas sur la description des faits que retranscrit Oberlin : il développe ce qui n'est pas écrit par le pasteur, c'est-à-dire tout ce qui s'est passé dans la solitude absolue. Il devient le passeur des tourments intimes de Lenz.

Il est intéressant de comparer un extrait du journal d'Oberlin avec la vision qu'en offre Büchner et l'on verra aussitôt toute la sensibilité frémissante de l'auteur (**Extraits 1 et 2 en Annexe 2**). On peut alors demander aux élèves de relever dans le deuxième texte tout ce qui relève de l'imagination de Büchner.

En effet, ce qui intéresse Büchner c'est la vérité dans toute sa nudité, pour être au plus près de l'humanité. En cela, il pose ses pas dans les traces de Lenz dont il rapporte ainsi les paroles : « On voudrait des personnages idéalistes, mais tout ce que j'ai pu en voir, ce sont des pantins vernis. Cet idéalisme est le mépris le plus abject qui soit de la nature humaine. Qu'on essaie donc, qu'on s'enfonce dans la vie du plus humble des êtres et qu'on la restitue dans ses tressaillements, ses demi-mots, et tout le jeu subtil et imperceptible de sa mimique ; c'était ce qu'il avait tenté de faire dans *Le Précepteur* et *Les Soldats* » (p.33). Cette vérité, il la traduit par tous les « Il lui semblait », « Il avait l'impression que » qui sont des ouvertures au scalpel pour être au plus près de son personnage.

La force de la nature.

Les élèves effectuent des lectures à haute voix du début de la nouvelle (**Extrait 3 en Annexe 2**). La nature y est présentée comme incroyablement dense, porteuse d'une énergie phénoménale en laquelle Lenz se fond. La phrase, extrêmement longue, se déploie avec ferveur et la lecture devra rendre ce souffle formidable par un travail marqué sur le rythme et la respiration.

Mais rapidement, le monde se dérobe pour abandonner Lenz, dématérialisé, dans un isolement retranscrit par les propositions courtes et la parataxe (**Extrait 4 en Annexe 2**).

Il peut être intéressant de lire ces deux extraits à la suite, sur ces pulsations différentes qui montrent combien le paysage est bien un reflet de l'état de l'âme du personnage, mais aussi à quel point Büchner est ici un peintre à la fois précis et « panique ».

Les élèves peuvent tenter de représenter ces descriptions de manière sensuelle et sensitive, par le recours au découpage, au collage, à l'assemblage de matériaux. Ils peuvent aussi apporter des photographies et des reproductions d'œuvres (par exemple *Le Voyageur contemplant la Mer de Nuages* de Caspar David Friedrich,



Le Voyageur contemplant une Mer de Nuages. C-D. Friedrich. 1818



Jakob Michael Reinhold Lenz

1818, même si l'interprétation en est différente).

Il ressort de ces lectures que le relevé de termes comme « obscurité », « vide », « rêve crépusculaire », « silence », « apparitions », « froideur » et « brume » montre l'évaporation progressive de Lenz, qui crée même parfois une ambiance proche du fantastique.

3-APRÈS LE SPECTACLE : **POUR ALLER PLUS LOIN**

Quels échos des *Soldats* sont perceptibles dans cette deuxième partie ? Etudier les subtiles nuances de lumière.

L'ambiance sonore : comment est-elle créée ? Qu'apporte la composition de François Leymarie ? De quelle façon la nature est-elle rendue présente ?

4- ANNEXE 2

Les deux récits du moment où Lenz se jette dans la fontaine

Extrait 1 : les notes du pasteur Oberlin

Le maître d'école était là avec sa femme, tout pâle sous le coup de la peur, m'ont dit que Monsieur Lenz n'avait pas dormi de la nuit, qu'il avait marché sans arrêt, dans le champ derrière la maison, puis qu'il était rentré, et finalement redescendu au bachal, s'y était jeté et s'était mis à patauger comme un canard ; eux, le maître d'école et sa femme, avaient craint qu'il veuille se noyer, ils lui avaient crié dessus, lui était ressorti de l'eau, en leur disant qu'il était habitué à prendre des bains d'eau froide et était retourné dans sa chambre ; -« Dieu soit loué, ai-je dit, ça n'est pas plus grave que ça. Mr K. aussi aime les bains froids, et Mr L. est un ami de Mr K. » (p.56)

Extrait 2 : Lenz de Büchner

On lui donna une chambre dans l'école. Il monta, il faisait froid là-haut, la pièce était grande, vide, le lit dans le fond, tout en hauteur ; il mit la lampe sur la table et marcha de long en large ; il se remémorait sa journée, comment il était venu là, où il était, la grande pièce dans le presbytère avec ses lumières et ses chers visages, tout lui semblait être une ombre, un rêve, et il eut un sentiment de vide, le même que dans la montagne, mais il n'avait plus rien pour le combler, la lumière s'était éteinte, les ténèbres engloutissaient tout ; il fut pris d'une angoisse indicible, il bondit, traversa la pièce, dévala l'escalier, sortit devant la maison ; mais en vain, tout était plongé dans le noir, rien, lui-même se semblait un rêve, quelques pensées éparses passaient soudain, fugaces, il les retenait, il lui semblait qu'il devait dire et redire « Notre Père », il était perdu, un obscur instinct le poussait à sauver sa personne, il butait sur les pierres, s'écorchait avec ses ongles, la douleur peu à peu le rendit à la conscience, il se jeta dans la fontaine, mais l'eau n'était pas profonde, il resta dans le bassin à barboter. Des gens arrivèrent alors, on l'avait entendu, on l'appelait. Oberlin accourut ; Lenz avait repris ses esprits, il était pleinement conscient de sa situation. (p.25)

Deux visions de la nature

Extrait 3 : la fusion panique (Lenz p.22)

Il pensait qu'il devait tout pouvoir franchir en quelques enjambées. Parfois seulement, quand la bourrasque lançait la nuée dans les vallées, et que les brumes remontaient le long de la forêt, et que les voix se réveillaient sur les rochers, toutes pareilles aux échos d'un tonnerre évanoui dans le lointain, puis s'approchant de nouveau dans un grondement formidable, avec les accents d'une sorte de chant d'allégresse sauvage qu'elles auraient voulu dédier à la terre, et quand les nuages revenaient au galop comme un troupeau hennissant de cavales farouches, et que le soleil s'y frayait un passage et s'avançait, glaive étincelant tiré sur les neiges, ouvrant par-dessus les sommets et jusqu'au fond des vallées une voie aveuglante et claire à la lumière, ou quand la bourrasque chassait la nuée vers le bas, et y crevait un pan de lac d'azur, puis que le bruit du vent mourait au loin et que montait du plus profond des gorges, et des cimes des sapins, comme un bourdonnement de berceuse et de cloches, quand une rougeur légère grimpait discrètement dans le bleu intense, et que de petits nuages passaient sur des ailes d'argent, et quand tous les sommets lumineux et étincelants dominaient vastement le pays de leurs contours précis et immuables : alors c'est une déchirure qui lui traversait la poitrine, il s'immobilisait, suffoquant et le corps ployé vers l'avant, la bouche et les yeux grands ouverts, pensant qu'il allait aspirer en lui la bourrasque, tout étreindre en lui-même, puis s'étendait, et son corps recouvrait la terre, s'enfouissait dans l'univers, et c'était une jouissance qui lui faisait mal (...)

Extrait 4 : l'isolement (Lenz p.23)

Ça s'était calmé, vers le soir ; les nuages s'étaient figés, immobiles ; dans le ciel, aussi loin qu'on voyait, ce n'étaient que sommets d'où partaient de vastes pentes, et tout était si tranquille, gris, crépusculaire ; il se sentit effroyablement solitaire, il était seul, tout seul, il voulait se parler à lui-même, mais il n'en était pas capable, il osait à peine respirer, la flexion de son pied déclenchait sous lui comme un grondement de tonnerre ; il dut s'asseoir ; une angoisse indicible le prit dans ce néant, il était dans le vide, il se redressa d'un jet et dévala dans la pente, d'un trait. L'obscurité était tombée. La terre et le ciel ne faisaient plus qu'un. Il avait l'impression que quelque chose le suivait, et qu'inexorablement quelque chose d'effroyable était sur le point de l'attraper, quelque chose d'insupportable pour un être humain, comme s'il avait eu aux trousses la folie chevauchant ses cavales.



Portrait de Georg Büchner

ENTRETIEN AVEC ANNE-LAURE LIÉGEOIS

À la lecture, Marie apparaît comme un personnage ambigu : est-elle pour vous une victime sacrifiée à la violence intime des hommes et à la violence sociale des castes ou une manipulatrice ?

Les personnages me semblent tracés de façon assez claire. *Les Soldats* correspond à un type de théâtre fait de figures dont l'existence tient à l'action, c'est-à-dire à leur relation les unes avec les autres. C'est un théâtre de situation. Ils sont par ce qu'ils font. Par exemple, la figure de Charlotte existe quand elle est au contact de sa sœur Marie. On la définira grâce à ses rapports de sœur avec une sœur. Pour définir les personnages il y a assez peu de mots - et aussi d'ailleurs peu de sens caché à l'intérieur des mots, même si, comme dans toute parole, plusieurs degrés de lecture coexistent. Le père est une figure de Père, la mère est une figure de Mère. Parfois une figure se subdivise : Madame Wesener, la Comtesse et Madame Stolzius sont trois variations de mères. Ce sont des déclinaisons présentées à chaque fois par leur côté sombre. Aucun personnage n'est rayonnant mis à part le personnage de Marie qui est vraiment, pour moi, fait de lumière. Et c'est cette lumière qui, petit à petit,

va s'éteindre. Elle n'est ni victime ni manipulatrice. Elle est simplement une jeune femme prisonnière à l'intérieur d'un cercle familial : elle doit vivre avec le poids de la relation violente imposée par son père, avec le silence d'une mère qui ne lui parle pas et avec la colère d'une sœur qui subit elle-même violemment la relation avec ses parents. Et puis, elle est prisonnière d'un deuxième cercle : un cercle social. Elle est une fille de petits-bourgeois. Les soldats, sont tous des barons, ce sont des aristocrates. L'impossibilité absolue de changer de classe est au centre du propos de la pièce. Enfin, Marie est prise dans un troisième cercle qui est sûrement le premier : celui de son sexe. C'est une jeune fille avec des pulsions, comme toutes les jeunes filles, comme tous les jeunes hommes, comme toutes les femmes, comme tous les hommes. On l'oblige, parce qu'elle est une fille, à réprimer ses pulsions. Elle est la proie des hommes qui, parce qu'elle est jeune, belle et pleine de désirs, la traîneront dans la boue, l'entraîneront vers la mort. Elle est donc victime de ces mondes violents, celui de la famille, de la classe et du sexe, mais elle n'est pas née victime. Les faits, le monde en ont fait une victime. Et elle n'est pas manipulatrice. Elle essaie juste de sortir de sa situation avec un enthousiasme naïf qui l'étourdit. Et il lui est d'autant plus difficile de s'échapper qu'elle doit affronter son père, qui découvrant brusquement qu'il la perd puisqu'elle est amoureuse d'un jeune homme, va profiter de cette disparition douloureuse, pour manipuler un potentiel mariage qui la projettera vers une nouvelle classe sociale. C'est le père qui dit qu'on ne sait pas quel destin peut être celui d'une fille. Beaucoup sont manipulateurs dans la pièce : les parents, les soldats (qui manipulent les situations aussi pour s'humilier les uns les autres), les « riches ». C'est le grand cercle de l'humiliation avec, en son centre, un personnage qui va se perdre et mourir sur la route.

Quand vous dites que c'est Marie qui porte la lumière, est-ce que cela signifie que, pour vous, les soldats sont les porteurs de l'ombre ? Lenz a écrit un traité *Über die Soldaten* (Sur les Soldats) : pourquoi toute cette réflexion sur l'état militaire ?

Les soldats portent la violence de leur sexe, du groupe - presque une meute - et de leur activité : faire la guerre, tuer, mourir et de leur activité présente : c'est-à-dire ne rien faire, s'ennuyer dans une garnison. Presque le *Désert des Tartares* de Buzzati ! Lenz arrache ses pièces à sa chair, ce sont des pièces de sang. Il se raconte intensément. Il est un humilié : fils de pasteur - donc pas un riche, il se retrouve « lancé » à la cour de Weimar, au milieu de riches intellectuels. Aux côtés de Goethe, qui se débarrassera de cet ami fantasque et donc encombrant et nuisible à sa carrière politique. Il arrive aussi dans un nouveau pays, il vient de Lettonie, entraîné par des camarades soldats. Il est un étranger. Il vivra des histoires d'amour par procuration, notamment avec Frédérique Brion, avec qui Goethe a vécu une idylle. Lui s'invente un amour. Son rapport à la sexualité est fort et il en parle. On est au siècle de Sade. Le corps se révèle et Lenz est à l'intérieur de ce mouvement. L'ombre de ces douleurs s'étend sur ses textes. Donc oui, *les Soldats* portent l'ombre. Mais les adultes, c'est-à-dire les parents aussi, et ceux qui représentent les riches aussi. Pour ce qui est traité sur l'état militaire, que je n'ai pas pu trouver car beaucoup d'œuvres de Lenz ne sont pas trouvables, sans doute que l'intérêt de Lenz vient du fait qu'il est proche du monde de l'armée. Il est arrivé en Allemagne avec des camarades soldats, et il s'intéresse à leur condition d'existence, sans doute parce que ces hommes, par la violence de leur charge et leur enfermement dans des casernes sans présence féminine, est un monde clos qui peut vivre des passions qui le touchent. Un monde dont la violence se tourne vers les femmes. Ce qui me touche particulièrement dans la pièce, c'est le fait que l'homme Lenz choisit une femme pour parler de l'humiliation. Et puis derrière notre Marie se tiennent la Marie de *Woyzeck*, et toutes les Marie qui dans la littérature porteront les coups de la violence des hommes faite aux femmes.

À la même époque, Olympe de Gouges s'insurge contre le manque de solidarité entre les femmes qui se divisent au lieu de s'unir pour changer le monde. Le rapport entre les femmes n'est-il pas aussi violent dans *Les Soldats* ?

Mais le combat d'Olympe de Gouges est surtout un combat pour la reconnaissance d'une égalité des femmes, elle se bat pour que l'on parle des droits humains. Elle n'a pas encore gagné son combat ! Les femmes de la pièce sont aussi violentes et accablent, elles aussi, Marie, la sœur, les mères, et particulièrement la mère très sadienne du jeune Philippe de La Roche. Elle interdit à son fils de construire une histoire avec une femme qui n'est pas de sa classe et enferme chez elle cette jeune fille. Mon intérêt pour Sade et particulièrement pour le livre *Justine ou les Infortunes*

de la vertu, m'ont fait franchir en imagination ce qui pouvait se passer de cruel et de terrible derrière les murs de la Comtesse quand Marie y est enfermée.

Comment avez-vous travaillé pour la représentation scénique de cette brutalité ?

Sylvain Groud, qui est chorégraphe, apporte son regard. Il a d'abord mis en place des exercices physiques avec les comédiens qui ne se connaissent pas puisqu'il s'agit pour la plupart de jeunes gens sortant d'écoles de théâtre de régions différentes. L'objectif était qu'ils « s'apprécient » mutuellement au sens premier c'est-à-dire qu'ils se touchent et se rencontrent. Cela m'a permis de les observer et de faire le choix de distribution des rôles. Maintenant, Sylvain est là pour le dessin du geste. Dans les scènes très dures, comme les viols, je préfère qu'on passe par l'organisation précise des mouvements. C'est formidable de pouvoir travailler avec plusieurs collaborateurs. Il y a aussi la présence de Bernard Cavanna qui a composé plusieurs morceaux, notamment un morceau de fanfare qu'interprètent la plupart de la distribution. Et on peut dire que lui aussi participe à la représentation d'une image de la brutalité !

Le théâtre peut être l'outil de la perversité (dans votre spectacle *Les Époux*) ou l'instrument du rêve (comme dans votre *Don Quichotte*). Quelle place tient-il ici ?

Marie est séduite par Desportes, qui lui propose une sortie au théâtre. C'est au théâtre qu'il l'embrasse la première fois. Blankenfeld, son séducteur suivant, l'emmènera lui aussi au théâtre. Le théâtre devient le lieu de la subversion, de l'émancipation, de la libération et aussi de la corruption ! La scénographie représente un théâtre. Le théâtre est le lieu du voir, du regarder, de l'observer, le lieu où l'on regarde sans interrompre le cours des événements. Les comédiens sont placés dans un dispositif d'où ils regardent et n'interviennent pas. Ou bien s'ils interviennent ils changent le cours de l'histoire. Ils franchissent un petit espace et se retrouvent sur le plateau, le plancher, le ring. Ils sont à la fois spectateurs de ce qui advient et acteurs potentiels. Lenz a écrit des *Notes sur le théâtre*. Il y parle du théâtre miroir du monde et dont la valeur de ce qui est produit naît de l'interprétation du monde par le regard et la sensibilité du poète. Nous dirons au début du spectacle, comme en prologue, un extrait de ce discours de Lenz sur le théâtre. Ce miroir que nous proposons du monde, ce reflet interprété, naîtra sous les yeux des spectateurs. Le théâtre semble se fabriquer sur l'instant. Le plateau est relativement vide et les comédiens n'ont que peu d'appuis en terme d'objets et d'accessoires. Par exemple, si l'on passe d'une scène d'intérieur à une scène d'extérieur, ils sont un peu démunis par l'absence de choses concrètes. Il faut alors accepter de laisser le théâtre se fabriquer lui-même. Dire aussi que la pièce est écrite sur un principe de simultanéité. Trois scènes se passent quasiment en même temps. On n'oubliera jamais qu'on est au théâtre. Qu'avec le théâtre on peut être, par artifice, ici et là.

La simultanéité est un aspect étonnant de l'écriture de Lenz. On assiste, à la fin du spectacle, à une accélération du rythme qui est encore accentuée par votre adaptation très cinématographique. Avez-vous travaillé sur l'état de coïncidence ?

Il n'y a pas de coïncidences de texte mais de corps. Par exemple, on peut voir, d'un côté de la scène, la solitude de Solange sur son lit et, en même temps, de l'autre côté, le désespoir de Stolzius prêt à se suicider. Ce sont deux jeunes gens dans un même moment de douleur qui les réunit sur le plateau.

La fin est sombre : Wesener et Marie meurent. Dans votre version, ils ne se reconnaissent pas et sont ensevelis sous la neige. La deuxième partie du spectacle, le *Lenz* de Büchner, est-elle conçue comme une réponse à ce constat désespéré ?

Quand on adapte, on est plein d'images. Lenz est mort à Moscou d'un coma éthylique et on n'a jamais retrouvé son corps. À partir de là, mon esprit a été entraîné vers Moscou, dans le froid. Adapter a été aussi totalement réinterpréter. Et je l'ai fait avec l'image de Lenz. Une affection particulière pour cet humilié. Et c'est en son honneur que nous donnons à entendre une partie du récit de sa vie - quelques jours dans les montagnes pour perdre Dieu totalement ! - un texte à entendre et regarder dans les décombres de son texte *Les Soldats*. Nous retrouverons la résonance et le sens même des *Soldats*, comme récit de violence et réflexion sur un certain théâtre, dans le *Lenz* de Büchner. *Lenz* sera l'évocation du cauchemar des *Soldats*, la neige trouvera sa résolution.

Qui est Anne-Laure Liégeois ?

Metteur en scène de théâtre, Anne-Laure Liégeois signe aussi la scénographie et les costumes de la plupart de ses spectacles. Elle s'intéresse particulièrement dans ses créations au thème du pouvoir et du jeu des corps. Elle tisse dans chaque spectacle un lien privilégié avec la peinture et le cinéma.

En 1992, elle traduit *Le Festin de Thyeste* de Sénèque en conclusion de ses études de Lettres Anciennes et l'adapte pour la scène. Puis elle crée *Le Fils* de Christian Rullier, forme spectaculaire avec 50 comédiens se jouant dans des lieux industriels désaffectés. C'est son premier spectacle déambulatoire. *Embouteillage* (2000), spectacle de route pour 27 auteurs, 50 acteurs et 35 voitures, ou *Ça* (2005), vaste dispositif pour plaine et clairière conçu sur le principe de *La Ronde* de Schnitzler, illustreront son goût pour ce type d'expériences théâtrales.

En 2003, elle est nommée à la direction du Centre Dramatique National d'Auvergne qu'elle quitte en 2011 à la fin de ses trois mandats. Elle reprend alors son activité en dirigeant la Compagnie Le Festin. Ses mises en scène font autant appel à des textes contemporains (Patrick Kermann, Pierre Notte, Rémi De Vos, Noëlle Revaz, Roland Dubillard, Georges Perec...) qu'à ceux d'auteurs du Répertoire : Molière (*Don Juan*), Euripide (*Electre*), Marivaux (*La Dispute*), Sénèque (*Médée*), Christopher Marlowe (*Edouard II*), John Webster (*La Duchesse de Malfi*)... Son travail d'écriture pour la scène l'associe régulièrement à des équipes d'auteurs qu'elle inclut dans des formes composites (*Ça*, *Embouteillage*, *Karaoké*, *Les Rencontres de Hérisson* 2007-2011).

Entre 2010 et 2013, elle crée à La Comédie-Française, *Burn Baby Burn* de Carine Lacroix, *Le bruit des os qui craquent* de Suzanne Lebeau, *Une Puce, épargnez-la* de Naomi Wallace (entrée au Répertoire), *La Place Royale* de Corneille.

Elle a traduit pour les jouer Sénèque, Euripide, Marlowe, Webster, Lenz.

Elle a mis en scène, avec le Centre Lyrique Clermont-Auvergne, *Le Téléphone* de Menotti, *Le secret de Suzanne* de Wolf-Ferrari, *Rita* de Donizetti et *Un mari à la porte* d'Offenbach. Avec Musiques Nouvelles et le Manège Mons *La Toute Petite Tétralogie*, livret de Michel Jamsin et commande à quatre compositeurs : Jean-Paul Dessy, Stéphane Collin, Raoul Lay et Pascal Charpentier. Elle a souvent fait participer dans ses mises en scène des chanteurs et des musiciens.

En 2014, elle a créé *Macbeth* de Shakespeare.

Elle vient actuellement de monter avec la Compagnie Pagnozoo un spectacle de cirque équestre *J'accrocherai sur mon front un as de cœur*.

Sa dernière création est *Les Soldats* de Lenz suivi de la nouvelle de Büchner *Lenz*.

ANNEXE 3 : Document scénographique

