UN AMOUR IMPOSSIBLE

DOSSIERS PÉDAGOGIQUES « THÉÂTRE » ET « ARTS DU CIRQUE »

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 241 - Novembre 2016

CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL BESANÇON FRANCHE-COMTÉ
DIRECTION CÉLIE PAUTHE

CANOPÉ ÉDITIONS
AGIR

Directeur de publication
Jean-Marc Merriaux
Directrice de l'édition transmédia et de la pédagogie
Béatrice Boury
Directeur artistique
Samuel Baluret
Comité de pilotage
Bertrand Cocq, directeur du Canopé de Paris
Bruno Dairou, délégué aux Arts et à la Culture de Canopé
Ludovic Fort, IA-PR Lettres, académie de Versailles
Jean-Claude Lallias, professeur agrégé, conseiller Théâtre, délégation aux Arts et à la Culture de Canopé
Patrick Laudet, IGEN Lettres-Théâtre
Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR Lettres-Théâtre honoraire
et des représentants des Canopé académiques
Auteurs de ce dossier
Gilles Scaringi
Laetitia Dumont-Lewi
Directeur de « Pièce (dé)montée »
Jean-Claude Lallias, professeur agrégé, conseiller théâtre, département Arts & Culture
Secrétariat d'édition
Clotilde Cornut, Canopé de l'académie de Besançon
Mise en pages
Denis Jacquin
Conception graphique
DES SIGNES studio Muchir et Desclouds
Photo de couverture
© Julien Magre (*Caroline Histoire numéro deux*).

ISSN : 2102-6556
ISBN : 978-2-240-04352-8
© Réseau Canopé, 2016
(établissement public à caractère administratif)
Téléport 1 @ 4 -BP 80158
86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.
Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».
Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constitueraient donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Remerciements
Les auteurs remercient chaleureusement Célie Pauthe, Guillaume Delaveau, l'équipe du CDN de Besançon-Franche Comté et en particulier Amandine Polet et Jehanne Maitenaz, pour l'aide qu'ils ont apportée à la réalisation de ce dossier.

UN AMOUR IMPOSSIBLE

DOSSIERS PÉDAGOGIQUES « THÉÂTRE » ET « ARTS DU CIRQUE »

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 241 - Novembre 2016

D'après le roman de Christine Angot, adapté par l'auteur
© Flammarion, 2015. Prix Décembre 2015

Mise en scène : Célie Pauthe

Avec : Maria de Medeiros et Bulle Ogier

Collaboration artistique : Denis Loubaton

Assistante à la mise en scène : Marie Fortuit

Scénographie : Guillaume Delaveau

Création lumière : Sébastien Michaud

Création sonore : Aline Loustalot

Création vidéo : François Weber

Costumes : Anaïs Romand

Une création du Centre dramatique national
Besançon Franche-Comté

Dates de tournée

- 7 au 16 décembre 2016 : CDN Besançon Franche-Comté, en complicité avec Les 2 Scènes, scène nationale de Besançon
- 23 février au 26 mars 2017 : Odéon Théâtre de l'Europe - Berthier, Paris
- 6 avril 2017 : Scènes du Golfe, scène conventionnée - Théâtre Anne de Bretagne, Vannes

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

CANOPÉ ÉDITIONS
AGIR

Sommaire

5 Édito

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

6 Découvrir l'univers de l'auteur

8 Découvrir l'univers du spectacle

9 Du roman à la pièce de théâtre

12 Noyau familial et organisation de la société

14 **ANNEXES**

14 Annexe 1. Entretien avec Célie Pauthe, metteure en scène

17 Annexe 2. Entretien avec Guillaume Delaveau, scénographe

19 Annexe 3. Extrait d'*Un amour impossible* pour la scène : Acte I, scène 1

21 Annexe 4. Extrait d'*Un amour impossible* (roman), p. 110-113

23 Annexe 5. Extrait d'*Électre* de Sophocle, deuxième épisode

Édito

Qu'est-ce qu'avoir une mère ? C'est cette question qu'affronte *Un amour impossible.* Le roman de Christine Angot, publié en 2015, parcourt la relation entre mère et fille en commençant bien avant la naissance de celle-ci. À partir de la rencontre entre les parents, Rachel et Pierre, on suit l'enfance heureuse, loin du père, les déchirures qui commencent à l'adolescence, les tensions et les rejets à l'âge adulte, l'apaisement quand la mère est âgée. Le lien de l'amour maternel – de la mère pour la fille et de la fille pour la mère – se construit, se distend, se resserre, est attaqué sans jamais se rompre. Sur lui plane la violence du père, issu de la grande bourgeoisie parisienne, qui a refusé d'épouser Rachel, employée à la Sécurité sociale à Châteauroux et qui, quand il accepte de reconnaître sa fille, se met à abuser d'elle.

Dans la pièce, adaptée par l'auteur, le fil chronologique est rompu pour laisser place à des retours en arrière, îlots de souvenirs où mère et fille, interprétées par Bulle Ogier et Maria de Medeiros, rejouent ensemble le chemin de leur relation. Pour Célie Pauthe qui les met en scène, c'est cette relation qui est le personnage principal de la pièce. Célie Pauthe, après *La Bête dans la jungle* suivie de *La maladie de la mort*, continue à explorer la façon dont deux personnages, plus petit noyau possible d'une communauté, peuvent refléter l'organisation sociale du monde.

Le dossier propose des activités pour découvrir, avant la représentation, l'univers de l'auteur, celui du spectacle, les ressorts du passage du roman au théâtre et les thèmes principaux d'*Un amour impossible.*

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

DÉCOUVRIR L'UNIVERS DE L'AUTEUR

L'AUTEUR

Née Christine Schwartz en 1959, Christine Angot (nom de son père qui l'a reconnue en 1973), a publié son premier roman chez Gallimard en 1990, *Vu du ciel*. Après des débuts littéraires relativement confidentiels, elle publie en 1999 *L'Inceste*, qui obtient un grand succès et donne lieu à des polémiques en raison du sujet abordé. Dès lors, la carrière littéraire de Christine Angot est lancée parmi les auteurs d'autofiction, étiquette qu'elle refuse.

LE TITRE

Demander aux élèves ce qu'évoque pour eux le titre, *Un amour impossible*. À quelles références théâtrales, littéraires ou cinématographiques pourraient-ils l'associer ?

Lire le résumé de l'éditeur placé en quatrième de couverture du roman.

« Pierre et Rachel vivent une liaison courte mais intense à Châteauroux à la fin des années 1950. Pierre, érudit, issu d'une famille bourgeoise, fascine Rachel, employée à la Sécurité sociale. Il refuse de l'épouser, mais ils font un enfant. L'amour maternel devient pour Rachel et Christine le socle d'une vie heureuse. Pierre voit sa fille épisodiquement. Des années plus tard, Rachel apprend qu'il la viole. Le choc est immense. Un sentiment de culpabilité s'immisce progressivement entre la mère et la fille.»

© Flammarion, 2015. Prix Décembre 2015.

À la lumière de ce résumé, de quel amour peut-il être question ? En quoi peut-il être qualifié d'impossible ?
L'amour entre Pierre et Rachel ? Il y a bel et bien une histoire d'amour entre les deux (et donc un amour « possible »). Il s'agit alors d'une impossibilité sociale, due à l'écart entre la classe modeste à laquelle Rachel appartient et la haute bourgeoisie d'où Pierre est issu. L'impossibilité est liée à cette situation et au refus, de la part de Pierre, de concevoir une vie commune avec une femme qui n'appartient pas à son milieu social.
L'amour entre le père et la fille ? L'impossibilité de l'amour paternel peut être l'une des interprétations du titre : le refus de Pierre de se comporter en père pour Christine, d'abord en ne s'intéressant pas à elle, puis en refusant de la reconnaître et enfin, après l'avoir reconnue, en abusant d'elle sexuellement.
L'amour entre la mère et la fille ? Le roman, après avoir évoqué l'histoire d'amour entre Rachel et Pierre, se concentre sur la relation entre Rachel et sa fille Christine. Un duo fusionnel qu'elles forment toutes les deux, comme à l'abri du monde. Cet amour est-il vraiment impossible ?

GENÈSE DE L'ÉCRITURE

Dans sa *Conférence à New-York*, Christine Angot énonce les raisons pour lesquelles elle s'est résolue à écrire sur sa mère. Elle s'exprime aussi dans la presse à ce sujet. On peut lire, par exemple, l'entretien paru dans *Télérama* le 23/08/2015 : telerama.fr/livre/christine-angot-je-recherche-le-vrai-et-c-est-le-vrai-qui-cree-l-emotion,130283.php

Faire lire l'extrait ci-dessous. Quels sont les éléments fondateurs qui ont poussé Christine Angot à écrire *Un amour impossible* ?

« Entre deux livres, j'ai toujours pensé, à un moment ou à un autre : ma mère, faire un livre où on la verrait. Où on verrait ce que c'est avoir une mère. Dire ce qu'est cet amour. Et ce qu'il devient. Écrire ce que je sais, depuis que je suis à son contact, c'est-à-dire toujours. Je pense à un tel livre depuis trente ans, depuis que j'écris. Pas un livre *sur* ma mère. Ça ce n'était pas possible.
" Vous faites un livre *sur* quoi ? " On entend souvent les gens dire ça. Je ne comprends pas, un livre *sur* quelque chose, ou sur quelqu'un, un livre au-dessus, en surplomb, le discours sur, l'auteur au-dessus de la chose. Non. Essayer d'écrire, pour moi, c'est essayer de me souvenir que j'ai été dedans. Dans les choses. À l'intérieur des moments. Sans surplomb. En train de vivre. Pas d'avoir un discours sur. *Sur* la mère c'est particulièrement impossible. Mais, à travers la connaissance que j'en ai, je voulais écrire ce que c'est avoir une mère. La percevoir en mots. Et percevoir, en mots, l'amour qu'on a pour elle. Pourquoi ? Pourquoi je voulais faire ça ? Parce que c'est l'amour qui est à la base de ceux qui viennent après. »

Christine Angot, « Conférence à New York », *La Nouvelle Revue Française*, n°614, Paris, Gallimard, septembre 2015.

Dans ce même texte, l'auteur évoque de nombreuses références à d'autres œuvres qui traitent du rapport entre mère et enfant, parmi lesquelles :
– Albert Cohen, *Le Livre de ma mère*.
– Madame de Sévigné, *Lettres*.
– Nathalie Sarraute, *Enfance*.
– Marcel Pagnol, *Le Château de ma mère*.

Demander aux élèves de produire de courtes fiches sur ces références. Quelles corrélations peut-on établir entre ces références et l'écriture d'*Un amour impossible* ?

Christine Angot cite aussi la chanson de Dalida, *Histoire d'un amour*. La faire écouter aux élèves : www.youtube.com/watch?v=t80p5eWbViE. **Dire pourquoi elle a pu constituer pour l'auteur un point de départ.** Il s'agit d'une chanson contemporaine de l'époque où Rachel et Pierre se sont rencontrés et ont construit leur relation sentimentale. Le titre et les paroles d'*Histoire d'un amour* relèvent d'une chanson populaire et sentimentale et la jeune fille que fut Rachel a pu s'identifier à l'héroïne de Dalida.

Faire lire à haute voix par les élèves les paroles de la chanson de Dalida et leur demander aussi de chercher d'autres grandes chansons d'amour qu'ils connaissent pour évoquer la relation de Pierre et Rachel.

DÉCOUVRIR L'UNIVERS DU SPECTACLE

LES VISUELS

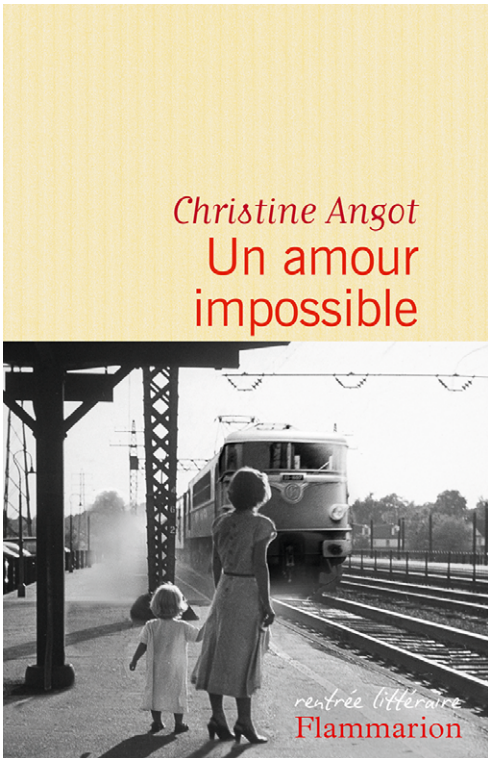
Interroger les élèves sur la photographie choisie pour la plaquette de saison du CDN Besançon Franche-Comté ainsi que celle choisie pour le roman : leur demander de décrire les deux photographies et d'expliquer ce qu'elles leur évoquent. Quels sont les points communs et ce qui les différencie ?

La photo utilisée pour l'affiche et la plaquette de saison montre un adulte et un enfant traversant à pied un espace champêtre baigné d'une lumière douce et matinale. Le titre donné par le photographe évoque un personnage féminin (Caroline). Rapportée au spectacle, l'image peut évoquer la petite enfance de Christine, la relation privilégiée avec la mère. La dimension poétique n'échappe pas au spectateur. Elles semblent toutes les deux livrées à la solitude sociale. Une pluie de lumière au-dessus d'elles, qui semble artificielle, les distingue et les isole en même temps.

En revanche, la photo de couverture du roman est particulièrement réaliste. Il s'agit d'une gare avec l'arrivée d'un train. Le cliché est en noir et blanc et nous renvoie au début des années soixante. Une jeune mère et sa petite fille sont sur le quai et observent l'entrée en gare du train. La photo souligne la dimension historique et sociale de la relation. Elle peut évoquer le départ de Châteauroux pour Reims de Christine et sa mère, mais aussi pour Strasbourg lorsque Christine va rejoindre son père.

1

2



1 : Photographie de l'affiche du spectacle.
© Julien Magre (*Caroline Histoire numéro deux*).

2 : Photographie de couverture de l'ouvrage *Un amour impossible*, Flammarion, coll. «Littérature française», 2015 : (détail).
© Nina Leen / Getty Images

GENÈSE DE LA MISE EN SCÈNE

Faire lire l'entretien avec Célie Pauthe (annexe 1). Quels sont les éléments qui motivent son désir de porter le roman à la scène ? Comparer sa démarche à la démarche d'écriture de Christine Angot.
Pour Célie Pauthe, la quête va être la même que celle de Christine Angot, mais passera par le plateau. Célie Pauthe reconnaît, à la lecture du roman, des émotions intimes qui concernent sa relation à sa propre mère. Elle évoque aussi le passage de l'intimité à la collectivité, fondateur d'une démarche théâtrale : rendre collectif un processus artistique personnel.

À partir de l'extrait d'*Électre* de Sophocle (annexe 5), demander aux élèves d'improviser sur la situation de la scène, notamment à propos de la dispute entre Électre et Clytemnestre, en présence du coryphée.
On sensibilise les élèves en les faisant travailler sur différents registres de jeu : comment on passe d'une querelle familiale sur fond tragique à une scène banale qui pourrait appartenir à la comédie. On les fait travailler sur les griefs échangés : ingratitude, honte, colère, justice/injustice, mise en accusation, etc. En atténuant le tragique, les élèves improvisent avec leurs mots sur une situation convenue entre un/une adolescent(e) et ses parents.

DU ROMAN À LA PIÈCE DE THÉÂTRE

RÉCIT ET DIALOGUES

Le roman a une forme narrative, qui comprend des scènes dialoguées, mais aussi l'insertion de lettres du père ou de messages téléphoniques et emails de la mère.

Faire lire à haute voix un extrait du roman (annexe 4). Les faire travailler par la voix et le corps le passage jusqu'à ce qu'ils repèrent par eux-mêmes les marques d'oralité dans le dialogue (syntaxe, ponctuation) pour en tenir compte dans leurs propositions par une simple mise en espace dans la classe.
On s'aperçoit que la scène, extraite du roman, n'a pas besoin d'adaptation pour se transformer en scène théâtrale.

TEMPORALITÉ DU ROMAN, TEMPORALITÉ DE LA PIÈCE

Le roman se déroule sur un temps long : suivant une ligne chronologique, il raconte la rencontre et l'histoire d'amour entre Pierre et Rachel, puis les relations entre Rachel et sa fille Christine depuis la naissance de celle-ci jusqu'à la vieillesse de la mère.

Quels problèmes scéniques pose la représentation théâtrale d'une histoire qui se déroule sur un temps long ?
Outre la question de la durée du spectacle se pose ici celle de l'interprétation d'un même personnage à différents moments de son existence, avec ce que cela implique notamment en termes de modifications d'apparence physique. Un metteur en scène peut choisir de faire interpréter un même personnage par plusieurs comédiens, pour signifier le passage du temps mais peut, tout aussi bien, choisir un même comédien pour interpréter différents âges. En effet, au théâtre, mais aussi parfois au cinéma, les conventions permettent au spectateur d'accepter qu'une même actrice joue un personnage à différents âges.
La particularité du processus de création d'*Un amour impossible* fait que la distribution était arrêtée avant l'écriture de la pièce, et donc avant de savoir que plusieurs âges des personnages devraient être représentés sur scène : deux comédiennes, Bulle Ogier (âgée de 77 ans au moment de la création) et Maria de Medeiros (51 ans au moment de la création). Défi qui a d'ailleurs enthousiasmé Maria de Medeiros (voir annexe 1) : « Mais c'est formidable, tous ces âges on les a en nous, et seul le théâtre peut nous permettre de puiser dans cette richesse-là ! »

Faire improviser les élèves dans de courtes scènes, tout en leur demandant de rester eux-mêmes. On n'exige surtout pas qu'ils interprètent le personnage à un moment de sa vie. Ils doivent improviser avec leurs mots et leur âge. De plus, on peut leur suggérer d'imaginer les différents éléments scéniques et les costumes pour questionner la future représentation théâtrale.
Bien faire remarquer aux élèves la différence qu'il y a, pour eux, à jouer des scènes d'enfance, de maturité et de vieillesse par rapport à la situation des comédiennes d'*Un amour impossible*. Pour celles-ci, qui ont à peu

près l'âge des personnages à la fin de la pièce, il s'agit d'explorer des âges qu'elles ont déjà vécus, et non de se projeter dans un âge qu'elles n'ont pas encore connu.

En complément, demander à un petit groupe d'élèves de faire des recherches, à exposer en classe, sur les deux comédiennes, Maria de Medeiros et Bulle Ogier. Quel a été leur parcours ? Quels auteurs ont-elles joué ? Sous la direction de quels metteurs en scène ? Dans quels films ont-elles joué ?

FICTION ET AUTOFICTION

Faire chercher par les élèves ce qu'on appelle l'autofiction. Quelle est la différence avec l'autobiographie ? On insiste sur le fait que l'autofiction relève bien du roman.
En faisant lire l'extrait du roman (annexe 4), faire remarquer que le personnage de la fille porte le même nom que l'auteur. Quelle transformation apporte le théâtre à la question de l'autofiction, quand l'auteur et l'interprète sont deux personnes différentes ?
Un amour impossible est publié avec la qualification générique « roman », qui renvoie au domaine de la fiction, mais le personnage de la narratrice porte le même nom que l'auteur, et s'appuie sur des éléments biographiques qui sont liés à la vie de l'auteur. Pour un lecteur, la voix de l'auteur – par le biais de l'écriture – et la voix du personnage tendent à se confondre. Cette correspondance pourrait être conservée à la scène si Christine Angot interprétait elle-même le personnage de la fille. Dans la mise en scène de Célie Pauthe, le rôle de Christine sera interprété par Maria de Medeiros et celui de la mère par Bulle Ogier. La transformation fictionnelle est alors plus nette : la voix qui dit « je » est celle des comédiennes que le spectateur voit sur scène. Le nom du personnage renvoie toujours à celui de l'auteur mais l'incarnation par les comédiennes met à distance la correspondance.

LE TRAITEMENT DRAMATURGIQUE DE L'ESPACE

Lire l'extrait du roman (annexe 4) et demander aux élèves de relever les lieux évoqués.

« Pour concevoir l'enceinte qui englobe la fiction, nous réfléchissons plus sur les lieux d'accueil du spectacle que sur les différents lieux de la fiction. »

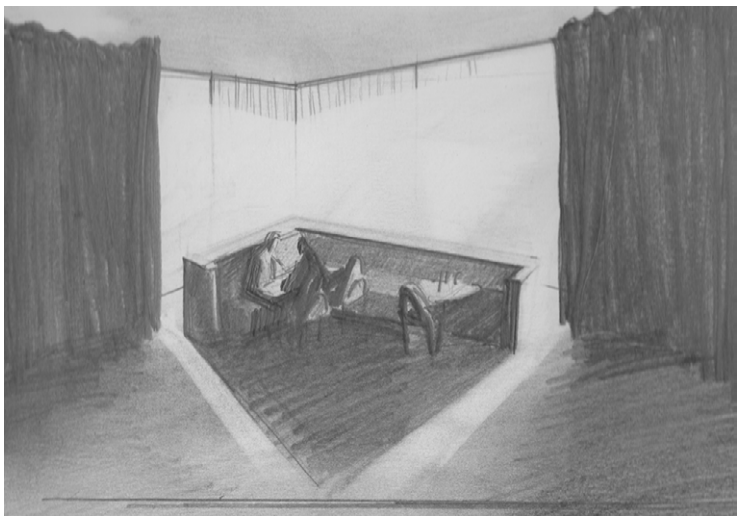
Guillaume Delaveau (entretien, annexe 2).

Demander aux élèves, répartis par groupes, de proposer un projet de scénographie pour la première scène du spectacle (annexe 3). Chaque groupe pense son projet en fonction d'un lieu précis de l'établissement où le réaliser (salle de cours, salle de spectacle si le lycée en a une, gymnase, cour…).
En fonction des lieux, les élèves devront réfléchir au placement des spectateurs, à la gestion des sources de lumière, au sens que peuvent prendre les éléments présents dans les salles. S'il est possible de se procurer des plans de ces salles incluant leurs dimensions exactes, s'en servir pour donner des indications précises sur l'emplacement des éléments scéniques.

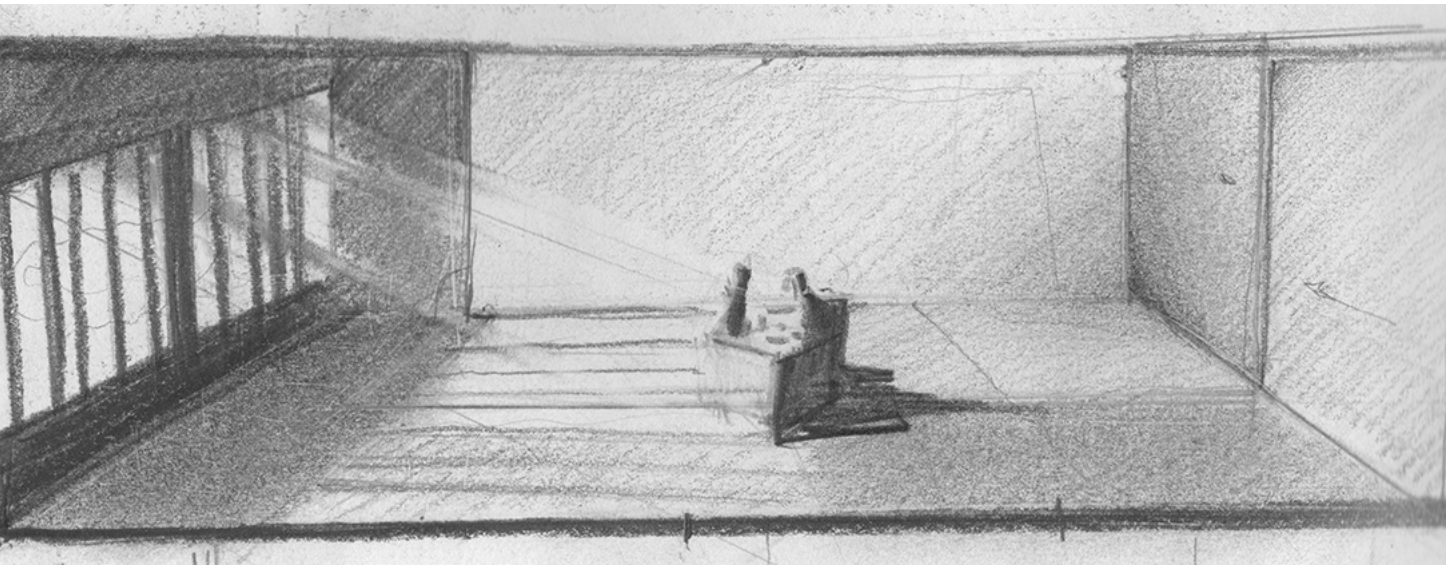
Demander aux élèves de décrire et commenter les croquis 3 et 4. Permettent-ils de définir un lieu reconnaissable par rapport à l'histoire ? Quelle évolution est visible entre les croquis 1, 2 et 3, réalisés à différents moments du processus de création (présentés ici par ordre chronologique de conception) ? Peut-on reconnaître des éléments dessinés dans la photographie du décor en construction ?

Photographie du décor en construction.
© Jehanne Maitenaz

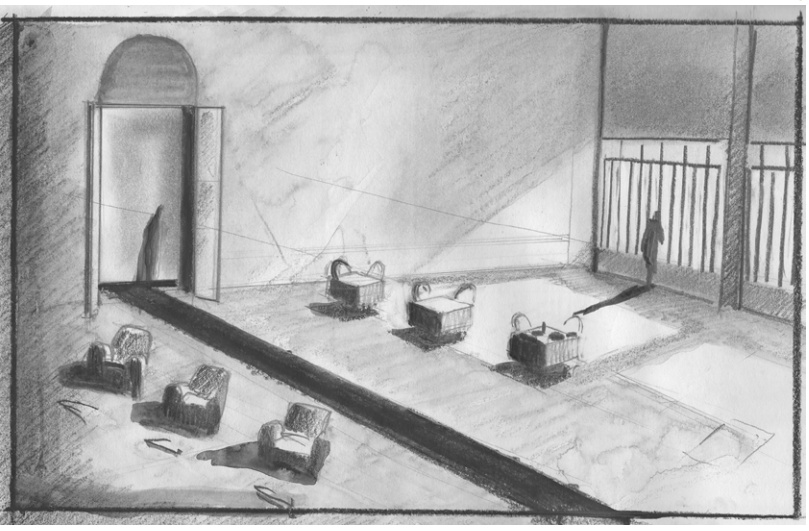
1



2



3



4

1, 2, 3 et 4 : Croquis de scénographie.
© Guillaume Delaveau

NOYAU FAMILIAL ET ORGANISATION DE LA SOCIÉTÉ

LA SITUATION SOCIALE DES PERSONNAGES

Faire lire l'extrait du roman (annexe 4). Que comprend-on de la situation sociale de Rachel ?
Rachel, employée à la Sécurité sociale, vit seule avec sa fille Christine, à Châteauroux. On comprend que le père de Christine ne l'a pas reconnue, elle porte donc le nom de sa mère (Schwartz, un nom d'origine ashkenaze : juif d'Europe occidentale). C'est ce qu'on appellerait aujourd'hui une famille monoparentale, avec toutes les questions économiques que cela pose. Dans cette scène, Rachel envisage un changement de situation : non pas de situation économique, puisque le nouveau poste qu'elle vise ne serait pas avantageux de ce point de vue-là, mais une forme de rapprochement avec le père de Christine. Un rapprochement géographique tout d'abord : en déménageant de Châteauroux à Reims, mère et fille seraient plus proches de Pierre, qui vit à Strasbourg. Un changement social et symbolique important pour Christine : en étant reconnue légalement par son père, elle changerait de nom et appartiendrait ainsi juridiquement à la famille Angot, de la grande bourgeoisie parisienne. La mère se préoccupe d'une forme de normalité sociale pour sa fille (porter le nom de son père « comme tous les autres enfants »), mais aussi de son avenir, notamment en envisageant pour elle des études universitaires.

Demander aux élèves de faire des recherches à exposer en classe sur la modification de la législation sur la filiation dont il est question dans le texte (1972) : qu'est-ce qu'un enfant naturel ? Quel est le statut des enfants nés de parents non mariés avant la loi de 1972 ? Que change la loi de 1972 pour ces enfants ? Quelle est la situation juridique aujourd'hui ? Cette séance peut se faire au CDI avec l'aide des professeurs-documentalistes.

ABORDER LA QUESTION DE L'INCESTE

Lire la première scène de la pièce (annexe 3). Quelle est la nature de la relation entre Christine et son père ?
C'est un point sensible à aborder avec précaution auprès d'un public jeune. La reconnaissance de Christine par son père, évoquée dans l'extrait du roman en annexe, marque aussi le début des abus sexuels qu'il commet sur elle à chaque séjour qu'elle fera chez lui. La révélation des viols incestueux se fait différemment dans le roman et dans la pièce. Dans le roman, la narratrice est la fille, mais elle adopte, jusqu'à l'annonce de l'inceste, le seul point de vue de la mère. La révélation soudaine de l'inceste apparaît de manière brutale tel un choc au milieu du roman. Dans la pièce, la relation incestueuse est annoncée dès la première scène. Les spectateurs savent donc dès le début du spectacle que la relation entre mère et fille est marquée par la violence du père. La dramatisation de l'épisode est donc différente.
L'interdit de l'inceste peut être abordé en classe comme un motif qui a nourri de nombreuses œuvres littéraires : *Œdipe roi* de Sophocle, l'histoire de Myrrha dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, *Peau d'âne* de Charles Perrault (conte dont Christine Angot a d'ailleurs publié une réécriture à partir de sa propre histoire[1]). Pour l'aborder comme motif tragique au théâtre, la question de la connaissance et de l'aveuglement des personnages peut permettre de relier *Un amour impossible* à *Œdipe roi*.

Demander aux élèves, en classe entière, de raconter collectivement l'histoire de *Peau d'Âne*. Un élève prononce une première phrase, son voisin la suivante, etc. De cette façon, même des élèves qui n'auraient jamais entendu cette histoire peuvent prendre part au récit en inventant des phrases de transition.
Après ce premier récit collectif, demander aux élèves d'écrire une version de l'histoire de *Peau d'Âne* qui se passerait dans le monde d'aujourd'hui, donc dans un monde non féerique.

HISTOIRE INTIME ET HISTOIRE COLLECTIVE

En partant de l'entretien avec Célie Pauthe (annexe 1), repérer quels sont les éléments qui, pour la metteure en scène, permettent de dépasser l'histoire intime pour convoquer des thématiques sociales susceptibles de toucher tous les spectateurs.
Célie Pauthe évoque l'universalité de la question du rapport à la mère, l'interprétation politique des relations intimes et familiales dans la société d'aujourd'hui et l'histoire de la condition féminine.
Pour lier ces idées abstraites à la matérialité du travail théâtral, on peut faire en classe entière des exercices donnant une dimension chorale au texte.

[1] Christine Angot, *Peau d'Âne*, Stock, coll. « La Bleue », 2003.

En choisissant la scène 1 de l'acte I (annexe 3), distribuer toutes les répliques aux élèves placés en cercle dans la classe. Il est important que l'exercice se fasse là. Chaque élève est ainsi porteur d'une parole du texte et, à tour de rôle, prononce la phrase qui lui a été attribuée. La diversité des voix et leur volume vont permettre d'entendre les mots d'une manière particulière en fonction de chacun. On peut varier l'exercice en imposant aussi des états.

REBONDS ET RÉSONANCES

Dans la liste des références suivantes, on demande aux élèves de préparer un exposé dans lequel ils pourraient, à partir d'extraits seulement, mettre en relation une œuvre classique et une œuvre contemporaine. Ils pourraient lire ensuite à haute voix les passages qui les ont intéressés ou partager leur lecture avec d'autres élèves de la classe.

Les relations mère-enfant au théâtre
– Eschyle, *Les Choéphores*.
– Sophocle, *Électre*.
– Euripide, *Électre*.
– Euripide, *Médée*.
– Shakespeare, *Hamlet* : personnage de Gertrude.
– Anton Tchekhov, *La Mouette* : personnage d'Arkadina.
– Bertolt Brecht, *Mère Courage*.
– Philippe Caubère, *La Danse du diable* : personnage de Claudine.
– Denise Bonal, *J'ai joué à la marelle, figure-toi*.
– Daniel Besnéhard, *Arromanches*.
– Daniel Keene, *Quelque part au milieu de la nuit*.

Les relations mère-enfant en littérature
– Annie Ernaux, *Une femme*.
– Madame de Sévigné, *Lettres*.
– Nathalie Sarraute, *Enfance*.
– Albert Cohen, *Le Livre de ma mère*.
– Romain Gary, *La Promesse de l'aube*.
– Marcel Pagnol, *Le Château de ma mère*.
– Richard Ford, *Ma mère*.
– Georges Bataille, *Ma mère*.
– Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*.
– Roland Barthes, *Journal de deuil* et *La Chambre claire*.
– Hervé Bazin, *Vipère au poing*.
– Christine Angot, *Les Petits*.
– Alison Bechdel, *C'est toi ma maman ? Un drame comique* (bande dessinée).

Les relations mère-enfant au cinéma
– Ingmar Bergman, *Sonate d'automne*.
– Pedro Almodovar, *Tout sur ma mère*.

Annexes

ANNEXE 1. ENTRETIEN AVEC CÉLIE PAUTHE, METTEURE EN SCÈNE

Quand et comment avez-vous eu l'idée de porter à la scène *Un amour impossible* ?
Début septembre 2015, quelques semaines après la publication du livre, je l'ai découvert en librairie et je l'ai lu d'une traite, en une nuit. Deux ou trois jours plus tard, d'une manière impulsive et intuitive, comme mue par une nécessité, j'ai écrit à Christine Angot pour lui demander les droits de porter son roman à la scène. Cela a donné lieu à plusieurs rencontres, assez longues, pendant plusieurs mois, où nous avons d'abord fait connaissance, puis commencé à nous accorder sur un projet théâtral.
Plutôt que d'adapter le roman, mon premier désir était de prélever les trente dernières pages, qui sont, d'une certaine manière, déjà du théâtre. Un long dialogue séquencé en trois jours, trois rendez-vous, un long face à face entre une mère et une fille, qui pourrait faire penser à *Sonate d'automne* de Bergman. Christine était d'accord sur le principe que ces trente dernières pages constituent le cœur du projet, mais elle craignait qu'en y entrant directement, on ait du mal à apprécier et mesurer le caractère presque inespéré de ces retrouvailles. Nous avons donc évoqué ensemble plusieurs pistes possibles pour rendre compte de l'évolution de leur relation au cours du temps, qui dans le roman commence à la toute petite enfance. Fallait-il en passer par de la narration, un monologue de la fille qui se serait ouvert sur une rencontre ? Longtemps nous avons tourné autour de cette idée, et puis Christine m'a fait une proposition surprenante : écrire des scènes dialoguées qui mettent en scène leur relation aux différents âges : enfance, adolescence et âge adulte.
Cette idée m'a séduite par le défi théâtral qu'elle contient : seul le théâtre est un médium qui permet de telles incursions dans le temps. Quand Christine m'a fait cette proposition, je lui ai demandé que la pièce permette un effet de flash-back, s'ouvre sur une séquence de leur vie proche des âges qu'ont Bulle Ogier et Maria de Medeiros aujourd'hui, de manière à ce que les spectateurs puissent vivre le glissement vers l'enfance, assistent en direct à ces retours en arrière.

Quelle a été votre place dans le processus d'écriture, en tant que future metteure en scène de la pièce ?
Nous avons eu au moins deux ou trois allers-retours en cours d'écriture. Christine m'a aussi laissé le choix entre plusieurs montages possibles. J'ai pu rêver au fur et à mesure qu'elle enclenchait le processus. On s'est vues de manière très régulière, à chaque étape charnière de son travail d'adaptatrice et d'auteur de théâtre. Si c'est le roman qui a été déclencheur pour moi, je considère aujourd'hui le nouveau texte sur lequel nous travaillons non comme une adaptation mais comme une pièce de théâtre qui existe par elle-même. Avec ses règles propres, sa structure, son rythme, ses secrets, ses ellipses, qu'il va nous falloir approcher, apprivoiser comme toute pièce de théâtre. C'est à nous désormais d'en rêver une incarnation et une mise en scène, à travers notamment les différents médias qu'elle convoque : dialogues, films, coups de téléphone, mail… Et les différents lieux aussi : de l'appartement de la zup à Châteauroux dans les années soixante, à celui de Reims dans les années soixante-dix, puis à l'appartement de la fille dans les années 2000, puis à ce restaurant parisien où se déroulent les ultimes rendez-vous…

Comment est-ce que vous abordez les âges différents que traversent les personnages dans la pièce, du point de vue de la direction des actrices ?
Le choix de Christine sur ce point a fait basculer le projet, en apportant une foi absolue dans les potentialités du théâtre. C'est un vrai défi qui nous sort du réalisme, qui oblige à penser l'ensemble du projet du point de vue de la mémoire, à comprendre pourquoi ces femmes vont faire ce voyage. Concrètement, on part de l'idée d'une journée continue, c'est-à-dire que vraisemblablement elles ne sortiront pas de scène, de même qu'elles ne changeront quasiment pas de costume. On travaille en temps réel, comme si on était avec elles au présent d'une sorte de jeu, un jeu dont elles partagent les règles et qui consiste à enquêter pour reconstituer certaines pièces de leur propre roman familial. Le long face-à-face au restaurant se situe dans un passé plus proche que celui plus lointain où Christine est en CM1, où elle fait ses devoirs en récitant une poésie de Paul Fort, mais c'est aussi un temps qu'on ré-explore au présent. S'il y a un temps absolument présent, c'est celui de la toute fin, lorsque la mère écrit à la fille, à l'âge qu'elle a dans le roman, quatre-vingt-trois ans :

« Trêve de nostalgie, c'est aujourd'hui et maintenant. » Il s'agit du temps qu'il leur reste à vivre et à partager dans l'au-delà de la représentation.
Quand le projet a bougé et est parti vers cette jeunesse, Maria de Meideros et Bulle Ogier l'ont accueilli avec énormément de joie. Même si ça nous fait peur, s'il y a une part d'inconnu, j'ai été très marquée par la réaction spontanée de Maria au téléphone, me disant « Mais c'est formidable, tous ces âges on les a en nous, et seul le théâtre peut nous permettre de puiser dans cette richesse-là ! » L'épreuve de la scène, c'est justement de jouer de cet accordéon des mémoires affectives, déposées dans le corps. C'est dans ce partage-là qu'on va rentrer ensemble au plateau. Je voudrais que le travail théâtral rende compte du fait que le personnage principal de toute cette histoire, c'est la relation entre ces deux femmes, comment elle a évolué, s'est cherchée, s'est perdue, s'est transformée, s'est nouée et s'est dénouée. C'est elle, la relation, le sujet principal. C'est l'enjeu de notre travail.

Le chemin d'une relation dans le temps, c'est déjà ce que vous aviez exploré en montant *La Bête dans la jungle*…
Oui, peut-être que la place d'*Un amour impossible* dans mon travail, c'est la ligne des pièces à deux personnages, l'exploration de cette plus petite des communautés humaines à l'épreuve du temps…

Et dans ces relations à deux, il y a dans vos dernières créations des variations sur des formes, sinon d'impossibilité, du moins de difficultés de l'amour : le difficile partage de l'amour à trois dans *Aglavaine et Sélysette*, l'impossibilité à aimer chez John de *La Bête dans la jungle* et l'homme de *La maladie de la mort*, les empêchements à l'amour de Titus et Bérénice dans la pièce de Racine que vous avez travaillée avec des étudiants l'an dernier. Quelle est votre interprétation du titre *Un amour impossible* ?
Cette question n'est pas simple. C'est comme un titre gigogne. Le premier amour impossible auquel on pense est celui entre le père et la mère, impossible parce que bafoué d'emblée par le refus du père d'envisager une véritable union avec quelqu'un d'une condition sociale inférieure à la sienne. Un amour condamné, vicié à la racine, un amour qui porte atteinte à la personne privée en l'assignant à sa condition sociale. Un amour qui écrase et humilie au lieu de donner confiance. Mais qui pourtant perdure au cours des années. Et c'est là que commence la tragédie de l'histoire de ce trio familial.
Car de cet amour-là, en naîtra un autre : celui entre la mère et l'enfant, fruit de cette relation. Cet amour-là qui est bien le déclencheur du désir d'écriture du roman, est-il réellement impossible ? Mon premier mouvement de lectrice était de répondre, non, il n'est pas impossible, puisque justement, le roman raconte combien il va parvenir à se frayer un chemin malgré la violence inouïe qu'il a subi. Mais ce qu'il me semble comprendre, en avançant peu à peu dans l'œuvre, dans le travail avec les actrices, et donc dans la réelle complexité humaine des enjeux et des personnages, c'est que oui, c'est bien d'un amour impossible dont il est question. L'aveuglement et l'impuissance à parler dont la mère fait preuve pendant et après la découverte de l'inceste, sont en un sens irréparables. C'est d'un amour profondément blessé dont il s'agit. Comment pourrait-il en être autrement ? On ne va pas se raconter d'histoires, et les zones d'ombre qui émaillent ce dialogue final demeureront. Mais l'extraordinaire consiste malgré tout dans le fait que la rencontre ait lieu et que la parole soit possible, qu'on puisse se dire justement qu'on s'aime… d'un amour impossible. Et c'est bien tout l'enjeu de cette tragédie contemporaine qu'est *Un amour impossible*.

Est-ce en cela que réside pour vous la force politique du livre ? En quoi diriez-vous qu'il nous concerne tous ?
La force absolue du roman, c'est qu'à travers cette histoire singulière, familiale, privée, c'est l'ensemble de la société qui entre en jeu. Le roman convoque bien sûr un sujet absolument universel, qui concerne même des gens qui n'auraient jamais connu leur mère : l'amour maternel. Comment cet amour, dans son manque ou son trop plein, est le premier qui nous guide dans l'existence, qui nous ouvre au monde et qui ensuite peut déterminer tous les autres, selon la façon dont on arrive ou non à s'en émanciper. Essayer de définir ce qu'est l'amour maternel, c'est la première pierre du roman, et qui peut dire qu'il y échappe ? La complexité, les étapes par lesquelles passe cet amour, comment il se transforme au fil du temps, comment parfois il se perd, bien sûr quoi que ce soit qu'on ait vécu, je pense que cette question concerne tout le monde.
Toute l'écriture de Christine Angot est tendue vers un passage du « je » au « nous ». Déjà dans *Quitter la ville*, on peut lire : « Je ne raconte pas MON histoire. Je ne raconte pas une HISTOIRE. Je ne débrouille pas MON affaire. Je ne lave pas MON linge sale. Mais le drap social. » Et en effet, la force absolue du roman, c'est qu'à travers cette histoire singulière, cette petite cellule familiale, et privée, c'est l'ensemble de la société qui entre en jeu.

Il y a, dans les trente dernières pages, une sorte de renversement radical de focale, qui nous fait basculer d'une histoire privée dans une dimension politique et sociale : l'histoire de notre société entière, construite, aujourd'hui encore, sur des principes de domination, de pouvoir, d'intimidation de classes, de races sur d'autres. Ces principes-là s'insinuent dans les conduites les plus intimes, infiltrent la sphère privée, la sphère amoureuse, la sphère éducative, etc. Ce que la fille démonte, en prenant la main de sa mère, c'est ce principe d'intimidation sociale dont sa mère a souffert infiniment. Comment exister face à un homme qui à la fois lui dit son amour et lui dit « Si tu avais été riche, j'aurais peut-être hésité à t'épouser ». Même si toutes ne l'ont pas vécu sur un mode aussi tragique, le roman raconte aussi l'histoire d'une génération de femmes, adultes dans les années soixante-dix, qui ont dû faire face à la libération économique et sexuelle à laquelle elles étaient nombreuses, je pense, à être très peu préparées.

Entretien réalisé par Laetitia Dumont-Lewi, à Paris, le 1er octobre 2016.

ANNEXE 2. ENTRETIEN AVEC GUILLAUME DELAVEAU, SCÉNOGRAPHE

Quand Célie Pauthe a-t-elle commencé à vous parler de son projet de monter *Un amour impossible* ?
Assez tôt, à l'automne dernier, elle n'avait pas encore les droits et son désir d'adapter le roman concernait essentiellement la dernière partie du roman. Au moment où elle m'a contacté, elle ne savait pas encore comment serait traduite la première phase du roman.

Aviez-vous lu le roman ?
Non, je ne connaissais pas du tout ce roman. J'avais lu L'*Inceste* il y a bien longtemps, mais je n'étais pas du tout un lecteur de Christine Angot. Après, j'ai lu quelques-uns des précédents, et je dois dire qu'*Un amour impossible* m'a bien attrapé.

Quand vous avez parlé de scénographie au départ avec Célie, c'était à partir du roman ?
Nous avons travaillé très longtemps à partir de la lecture du roman. La matrice du spectacle était la scène finale du roman, au restaurant, et nous avons discuté avec Célie des séquences qui pourraient précéder cette scène. La première partie devait se présenter au départ comme un monologue du personnage de la fille. J'ai commencé à imaginer un dispositif qui puisse accueillir cette première partie narrative, et ensuite, au printemps, l'idée de l'adaptation par Christine Angot a évolué et il est resté très peu de moments de récit. La distribution était déjà faite, et ça a beaucoup orienté le projet. L'expérience de ce spectacle repose sur l'âge des comédiennes pour tout rejouer, puisque toutes les scènes se passent au présent et ne sont plus un récit au passé. À partir de cette petite révolution, Célie m'a dit : « C'est un rituel où elles vont rejouer et revivre les scènes de la jeunesse, de l'enfance, être retraversées par leur existence pour arriver ensuite à ces trois jours de rencontre au restaurant. » Il fallait donc trouver un dispositif qui puisse accueillir ce rituel de jeu.

Matériellement, comment est-ce que ce rituel où les deux femmes rejouent le passé oriente votre travail de scénographe ?
C'est le troisième spectacle que je fais avec Célie, sur des dramaturgies à chaque fois singulières, mais il y a une constance dans les discussions et dans la recherche : à chaque fois, on a affaire à une fiction, œuvre d'un auteur, qui doit entrer dans un lieu réel. C'est encore plus le cas sur ce projet, puisque l'état fictionnel est comme dédoublé. À partir de là, l'endroit réel, c'est le plateau de théâtre, qui doit se transformer pour accueillir la fiction. On ne cherche pas un lieu, c'est plutôt l'espace qui nous accueille, en fonction des lieux de tournée déjà annoncés, qui va déterminer une scénographie, des proportions, une architecture…

En quoi est-ce que ce principe de modification de la conception de l'espace scénique en fonction des lieux d'accueil du spectacle est différent par rapport aux tournées d'autres spectacles ?
La scénographie doit toujours être adaptée aux différents lieux, mais cette fois-ci le plateau n'est pas un territoire où tout est possible, un endroit abstrait fait de noir dans lequel on va concevoir un espace pour le texte. Nous travaillons en fonction des proportions du lieu, de son histoire. Et en plus des changements dans la nature de l'adaptation, les lieux de représentation envisagés aussi ont changé. Quand Célie m'a parlé du projet, il était question que ça se fasse dans la petite salle des ateliers Berthier. Nous étions donc partis sur la réalité d'un petit endroit, et de là c'est passé à la grande salle de Berthier, qui a des proportions gigantesques : 13m d'ouverture, 31m de profondeur. Pour concevoir l'enceinte qui englobe la fiction, nous réfléchissons plus sur les lieux d'accueil du spectacle que sur les différents lieux de la fiction.

Et pour le reste, est-ce que vous avez quand même fait un travail sur la diversité géographique de la fiction – Châteauroux, Reims, Strasbourg, Paris –, sur les différents appartements où se déroulent les dialogues, et sur l'évolution de la fonction sociale des lieux dans la pièce ?
Les deux femmes se réunissent dans cette enceinte, qui est celle d'un théâtre. Et dans ce territoire, elles vont rejouer des moments de leur vie. Ces séquences ont besoin de mobilier, d'accessoires, en fonction de ce que le texte propose, comme des fragments. C'est essentiellement par le mobilier que nous allons signifier des endroits et une époque. Entre Châteauroux et Reims, leur intérieur grandit, la mère a une meilleure situation professionnelle, on en tient compte, mais c'est suggéré. Tout se fait dans une économie de signes : les éléments sont plus fonctionnels que décoratifs, il y a juste ce qu'il faut pour qu'elles puissent développer leurs souvenirs. Par exemple, il y a dans la deuxième partie un lit d'enfant, qui n'était pas là dans la première partie, parce qu'il y a une scène où c'est intéressant qu'elles soient dans une chambre, mais ça ne veut pas

dire qu'à Châteauroux elle n'avait pas de lit. Tout cela est conçu comme des îlots dans un territoire, dans ce lieu de théâtre qui nous accueille, légèrement transformé.

Du coup, qu'en est-il du lieu de la discussion, au restaurant, qui a été la scène matricielle du spectacle ?
Au moment du restaurant, les actrices ont l'âge du rôle, on est quasiment dans le présent. Donc après un trajet dans le passé qu'elles ont rejoué, on les retrouve à leur âge, et il y a une transformation de la perception de l'espace. Les scènes ne sont plus isolées en îlots au cœur de l'enceinte, c'est toute l'enceinte qui devient la scène du restaurant. Il y a comme un effet de réel qui arriverait dans l'espace.

La première est dans deux mois, pensez-vous que le projet de scénographie va encore évoluer ?
Bonne question, je ne sais pas ! Pour moi, c'est vraiment un projet inédit, dans le sens où on commence à rêver un spectacle et à son dispositif scénique par la lecture du roman, et après ce roman se transforme en adaptation ; on passe de l'idée d'un petit espace à l'une des plus grandes salles de théâtre d'Europe ; et une fois qu'on a évolué dans la conception, qu'on a reçu l'adaptation finale qui réinterroge encore les choix scénographiques, on arrive à des changements dus aussi à des réalités budgétaires et à des contraintes de temps, parce qu'il y a un temps de fabrication qui est du coup réduit. Je pense qu'aujourd'hui, il y a quand même des choses solides qui risquent peu de bouger, nous avons résolu beaucoup de problèmes et l'œuvre commence à s'articuler dans cet espace. Ce qui peut évoluer pendant les répétitions, c'est la nature de ces îlots, de ces fragments de vie au centre du plateau. L'accessoirisation n'est pas finie, il y a des choses que j'aime laisser en suspens et attendre que le jeu se développe pour choisir le bon objet, les bonnes proportions. Ce sont les trois étapes : écriture, tournage et montage. Par exemple, il n'y a pas de cloisons, mais à un moment la fille rentre de l'école, avec une véritable entrée dans la scène. Pour signifier cette entrée, puisque tout l'appartement est fantôme, nous avons choisi un de ces vestiaires fixés au mur qu'on trouvait souvent à cette époque. Ça sert à avoir une accroche d'entrée dans l'espace nu. Mais peut-être que si vous m'appelez dans deux mois je vous dirai que le vestiaire n'avait plus son utilité et qu'il a disparu. Dans le travail de Célie, surtout, il y a une telle précision que quand quelque chose n'a pas sa réelle justification, elle n'a pas lieu d'être. Tout doit avoir son histoire, son déroulé et sa nécessité pour la fiction.

Entretien téléphonique réalisé par Laetitia Dumont-Lewi le 30 septembre 2016.

ANNEXE 3. EXTRAIT D'*UN AMOUR IMPOSSIBLE* POUR LA SCÈNE : ACTE I, SCÈNE 1. MORT DU PÈRE

RACHEL : Ça va ?

CHRISTINE : Non, pas très bien.

RACHEL : Qui t'a prévenue ?

CHRISTINE : Mon demi-frère a appelé chez mon éditeur, et j'étais là. Il avait appelé plusieurs fois, on lui avait dit à quel moment j'allais passer. Il m'a dit : « Bonjour. C'est Fabrice. Notre père est mort ». Voilà. Et il m'a donné la date de l'enterrement.

RACHEL : C'est quand ?

CHRISTINE : Vendredi. Je m'y attendais pas maman tu vois, mais ça me fait quelque chose d'apprendre sa mort. Et toi ? Ça te fait quelque chose ?

RACHEL : Non.

CHRISTINE : Ça te fait rien ?

RACHEL : Non.

CHRISTINE : Rien du tout ?

RACHEL : Non Christine, ça me fait rien.

CHRISTINE : T'es pas triste ?

RACHEL : Non. J'ai pas de chagrin.

CHRISTINE : Du tout !?

RACHEL : Non.

CHRISTINE : Je comprends pas. J'en ai moi malgré tout. T'as pas de chagrin ? T'es pas triste du tout ? Tu ressens rien ?

RACHEL : Non Christine.

CHRISTINE : T'es contente ?

RACHEL : Je suis ni contente ni pas contente.

CHRISTINE : J'ai du mal à te comprendre. Moi, je sais plus très bien où j'en suis. Cette mort je l'attendais. Et même j'en rêvais. Maintenant elle est là. Je pensais que je serais contente, en fait je le suis pas. Enfin, je sais pas. Je me sens perdue. J'ai quand même pleuré. Toi non ? Tu l'as aimé quand même ! C'est quelqu'un que tu as aimé !

RACHEL : Oui. Justement. J'ai tellement pleuré pour lui. Je crois que pour lui j'ai plus de larmes. J'avais déjà beaucoup pleuré avant.

CHRISTINE : J'aimerais bien aller à l'enterrement. Mais pas tout seule. Et je vois pas avec qui je peux y aller. Personne m'a proposé de m'accompagner de toute façon. C'est trop dur toute seule. Je pourrai pas être toute seule au milieu de ces gens. Avant, j'en rêvais de cet enterrement. J'imaginais sa famille en train de pleurer, dans une église, et moi au fond, en train de les narguer, et de les suivre au cimetière, j'aurais peut-être dit quelque chose. Combien de fois j'ai imaginé que je déboulais au cimetière, ou du fond de l'église, en plein silence, que je me mettais à hurler qu'ils tous étaient en train de pleurer un salopard, qui avait violé sa fille, est-ce que tous ces gens en noir savaient de qui ils portaient le deuil en fait, j'aurais dit ça, ou quelque chose comme ça, combien de fois je me suis imaginé cette scène… Je l'attendais ce moment. Et puis finalement tu vois c'est plus compliqué. Je comprends pas que tu ressentes rien. Tu ressens rien !?… T'as aucun sentiment ? Du tout ? Du tout du tout ? Positif, négatif, rien…

RACHEL : Non.

Christine : Donc je suis vraiment toute seule quoi. Une fois de plus. Je traverse un truc dur là. Tu vois. Toute seule, comme d'habitude. Bon écoute, je te remercie pas hein.

Christine fait un pas en avant pour quitter Rachel. Mais Rachel la retient par le bras.

Rachel : Écoute moi bien Christine, je vais te dire quelque chose : Si, même mort, ton père doit encore nous séparer, je ne suis pas d'accord.

Christine : C'est n'importe quoi mais c'est n'importe quoi, tu penses vraiment qu'à toi. Il y avait personne pour me protéger quand j'ai rencontré mon père. Maintenant il y a personne pour m'aider à vivre sa mort. Écoute. Nos relations sont foutues. Ok !? Au revoir. Là je rentre.

Version du texte de septembre 2016.

ANNEXE 4. EXTRAIT D'*UN AMOUR IMPOSSIBLE* (ROMAN), P. 110-113

– Bon, Christine, il faut que je te parle. Viens là. Assieds-toi. Bon. Voilà. On a une possibilité de quitter Châteauroux. Il y a un poste à la Sécurité Sociale de Reims, qui est paru dans les avis de mutation. Et j'ai posé ma candidature. Bon, c'est à la Caisse primaire. C'est moins intéressant que ce que je fais à Gireugne. Et si je suis prise, au début, j'aurai une baisse de salaire. Mais ça nous permettrait de quitter Châteauroux. Ensuite on verrait comment ça peut évoluer. De toute façon, ça va pas se faire tout de suite. Il y a toute une procédure, assez longue. Je ne saurai pas si mon dossier a été sélectionné avant la fin de l'été. Des gens de toute la France vont se présenter. Il y aura un concours. Si je suis prise, on verra bien. Je peux toujours refuser. Et si on part, j'aurai six mois pour retrouver mon poste à Châteauroux si ça va pas. Comme avait fait Nicole. Reims, c'est l'Est. C'est la Champagne, la région du champagne.

– C'est-à-dire l'Est, c'est à côté de l'Allemagne ?

– Non c'est plus près de Paris. C'est une ville universitaire. Pour toi plus tard ce serait bien. Physiquement, c'est les gens de l'Est. C'est pas du tout comme ici, c'est pas le même style. Ils sont plus grands déjà. Ils sont un peu réservés, mais sincères il paraît. C'est pas superficiel. C'est pas comme dans le Midi par exemple tu vois. Qu'est-ce que t'en penserais ?

– C'est plus grand que Châteauroux ?

– Beaucoup plus. C'est une ville beaucoup plus riche. Il y a des cinémas. Il y a des théâtres. Il y a une Maison de la Culture. C'est pas comme ici l'avenue de la Gare et la rue Victor-Hugo. Et c'est une très belle ville. Il n'y a pas de forêt, mais il y a des vignes. Il paraît que c'est très beau comme paysage. Il y a une très belle cathédrale. Et si tu fais la connaissance de ton papa un jour, c'est plus près de Strasbourg. Beaucoup plus.

– C'est à combien de kilomètres ?

– Oh… quatre cents, je dirais… D'ailleurs à ce propos il faut qu'on ait une conversation. Ça pourrait être une occasion pour toi, sur le plan légal. D'un point de vue juridique. Il y a une nouvelle loi sur la filiation qui vient de passer. La procédure de reconnaissance des enfants naturels a été simplifiée. Il faut que je voie avec lui, mais si ton papa est d'accord, il suffirait qu'il aille chez un notaire pour faire modifier la succession, et après à la mairie de Châteauroux. C'est tout. Et tu porterais le nom de ton père. Comme tous les enfants. Il y aurait plus marqué « de père inconnu » sur le livret de famille. Il faut que tu sois d'accord toi aussi, bien sûr. Tu porterais un nouveau nom. C'est un grand changement.

– Je m'appellerais plus Christine Schwartz ?

– Non. Tu t'appellerais comme ton papa.

– Christine Angot ?

– Oui. Donc c'est toi qui es concernée en premier. Qu'est-ce que tu en penserais ? Tu aimerais connaître ton papa ? Et porter son nom ? Si on va à Reims, ça peut se faire discrètement. Le poste est à pourvoir en janvier. Si ça se fait avant la fin de l'année, on pourrait t'inscrire à l'école sous ton nouveau nom. Hein ? Tu voudrais ?

– Oui.

– Comme ça tu porterais le nom de ton papa, tu serais reconnue comme sa fille sur le plan juridique. Au même titre que ses enfants légitimes. Il n'y aurait pas de différence. Si on va à Reims, on n'aurait pas besoin de raconter notre vie à tout le monde. Personne ne te posera de question, comme tu changerais d'école… Qu'est-ce que t'en penses ?

– Oui.

– Tu aimerais connaître ton papa ?

– Oui.

– Et ça te plairait de changer de nom ?

– Ça serait marrant, je serai dans les A. À l'école, quand on fera l'appel, je serai la première. Alors que là c'est Marie-Osmonde Baslan et moi je suis la dernière. Ça serait marrant. Et c'est plus facile à épeler. Mes copines croient qu'il est mort. Là je pourrais en parler.

– On pourrait aller à Strasbourg cet été. On passerait par Reims. Tu ferais ta rentrée en quatrième à Châteauroux. Et, si j'ai le poste, on partirait après Noël. Ça te ferait changer d'école en cours d'année, c'est pas idéal, mais… bon… Ça peut pas être parfait sur tous les plans.

© Flammarion, coll. «Littérature française», 2015. Prix Décembre 2015.

ANNEXE 5. *ÉLECTRE* DE SOPHOCLE

Deuxième épisode

Électre
[…]
Tu vas crier partout que j'insulte ma mère…
Toi, ma mère vraiment ? Non, je suis ton esclave,
Vu la vie sans attrait que je mène en ces lieux,
Vu les peines sans nom dont vous accablez, toi
Et ton affreux complice. Et notre pauvre Oreste,
Échappant à tes mains au bout de mille efforts,
Il use dans l'exil une vie éprouvante.
Tu m'accuses souvent de nourrir sa vengeance
Contre toi. Eh bien, oui, si j'en avais la force,
Je le ferais, bien sûr. Vas-y ! Clame en tous lieux
Que je suis fielleuse, irascible, impudente :
Si je suis ainsi, c'est que ton sang coule en moi.

Le Coryphée
La colère lui sort de partout ; la Justice
N'est manifestement pas son souci premier.

Clytemnestre (au Coryphée)
Je suis d'une infinie bonté pour supporter
L'outrage qu'une fille ose faire à sa mère.
Oh ! elle est prête à tout sans l'ombre d'un scrupule.

Électre
Non, j'ai honte de moi, malgré ce que tu penses.
Ma conduite déroge à mon âge, à mon sang,
Mais c'est ta cruauté qui, hélas, me contraint
À cette extrémité. Devant un tel modèle,
Force est de constater que la honte déteint.

Clytemnestre
Ah ! petite Insolente ! Ah ! sur mon caractère,
Sur mes actes, mes mots, tu es intarissable.

Électre
Mon verbe sort de toi, oui, toi qui as commis
Des actes, qu'après tout, je ne fais que décrire.

Clytemnestre
Au nom de notre reine Artémis, je jure
Que tu paieras ces mots dès le retour d'Égisthe.

Électre
Regarde-toi un peu ! La rage te déforme
Tu dis : «Exprime-toi ! », et tu n'écoutes pas.

Clytemnestre
Serais-je autorisée à faire un sacrifice
Sans ces criailleries que moi je t'ai permises.

Électre
Oui, fais ton sacrifice, et cesse de t'en prendre
À ma langue : je vais rester silencieuse.

© Nouvelle traduction par Philippe Renault : remacle.org/bloodwolf/tragediens/sophocle/Electre.htm