

L'Archipel

« Respirer manger boire dormir ce n'est pas vivre
C'est survivre
C'est ce dont tu as besoin pour rester en vie
Vivre c'est plus que rester en vie
Vivre c'est aimer
C'est apprendre
Avoir peur» p. 28

Parcours de lecture

Edition de référence pour les citations : *L'Archipel suivi de NBA*, :esse que, 2021

Les pistes de lecture suivantes offrent des points d'entrée dans l'œuvre, des propositions pour l'étude transversale du texte mais ne prétendent pas à l'exhaustivité.

Fuir

Mouvement perpétuel

Baya et Lulu sont en fuite. Le temps du spectacle est installé comme une pause dans cette échappée permanente. Le motif de leur fuite reste général : mention d'une guerre, d'un frère perdu, d'une sœur tuée par une mine, d'un Moustachu qui suscite la peur mais procure une protection, d'hommes à leur poursuite. Dès les premières pages, on trouve l'injonction « dépêche » et le conseil rapporté « Le moustachu a dit qu'on devait jamais s'arrêter » (p 5) mais aussi le verbe « courir » répété de nombreuses fois. Cette situation est relayée par le jeu des comédien·nes et la manière dont ils entrent dans la pièce. L'opportunité de s'ancrer quelque part reste lointaine : « on va pas prendre racine non plus » dit Baya (p. 24). Ce mouvement constant est difficile à vivre pour les personnages et matérialise une séparation entre eux et « les gens » qui sont « ici ». On remarque également des oppositions traditionnelles dans les récits de fuite : l'ailleurs et l'ici, le passé (sur lequel on ne s'attarde pas trop) et le présent, le danger et la sécurité. On remarque que le futur est peu employé car l'horizon est difficile à envisager : « demain c'est loin », comme le chantait le groupe IAM.

Déconnexion du monde

La pièce est écrite pour la salle de classe mais se déroule dans un lieu qui n'est pas nommé, un lieu public où des gens travaillent. Ce lieu semble partager plusieurs caractéristiques avec les « non-lieux » de Marc Augé : lieu de passage, interchangeable, où l'individu reste anonyme. Cet anonymat permet le moment de répit, mais il demeure un lieu de transit et les personnages restent à l'écart de la « vraie vie ». Lulu, par exemple, finit par proposer de rester où ils sont alors, mais Baya lui rappelle que « ce n'est pas un endroit où on reste ». La lassitude est palpable chez Lulu qui répond « Ici ou ailleurs / en ce qui me concerne / ça revient au même / Des visages inconnus / du froid [...] ». Il fera tout de même le choix de partir.

À force de traverser les lieux, de croiser les gens sans possibilité d'ancrage ou de repos, sans rencontre, Lulu exprime aussi un sentiment de déconnexion, de mise à distance du réel : « J'arrive pas à croire ce que je vois [...] J'arrive pas à croire qu'il est possible de vivre quelque part une vie vraie » (p26). Ce sentiment remonte à la mort brutale de sa sœur, qui a explosé devant lui en marchant sur une mine sur le chemin de l'école. En voyant surgir l'horreur de façon si soudaine dans la banalité du quotidien, Lulu a la sensation de tomber. Tout devient absurde et irréel : le passage de la vie à la mort en un instant, le monde

qui subsiste autour, la possibilité d'une vie en prise avec ce qui l'entoure.

Face au sentiment de l'absurdité de l'existence, à l'impression que tout est lointain et illusoire, Baya propose de revenir à ce qui est vrai : la peur, la souffrance, les sensations, l'amour, apprendre. Ces mots et les réalités qu'ils recouvrent font débat, mais dessinent des chemins qui permettent de revenir au monde. Le compagnonnage avec Baya, qui met en valeur sa poésie, et sait entendre son histoire, offre une nouvelle forme d'ancrage, dans la relation plus que dans l'espace. C'est une des lectures que l'on peut faire du revirement à la fin de la pièce et du titre.

Le pouvoir et la peur

Si la situation et l'identité de chaque personnage reste assez vague, on comprend que la fuite est motivée par une quête mais aussi par la peur. Lulu semble pétrifié par cette peur, qui rend tout changement de situation difficile. Il a du mal à s'arrêter de courir, du mal à se remettre en route, ou à observer les alentours. La mise en scène de J-P. Naas et le jeu du comédien Christian Franz soulignent cet état parfois « statique » du personnage, qui peut se comprendre à l'aune de son vécu. Son éducation et son expérience lui ont appris à chercher l'invisibilité : « Ils vont penser que tu les défies si tu es debout » (p 15). La pièce met alors un point d'honneur à dévoiler le personnage, à le rendre à son épaisseur.

Le thème de la peur revient à plusieurs reprises dans le dialogue. Il est d'abord évoqué comme un support du pouvoir. Baya rappelle dès la première phrase : « ça l'arrange si on a peur [...] on va vouloir rester sous sa protection ». Les rumeurs qui courent sur ces « ils », que les personnages essaient d'éviter à tout prix, jouent un rôle d'intimidation (p13).

La peur peut à la fois sauver et tromper. L'intuition à laquelle se fie Lulu en disant « je les sens » participe à l'éveil nécessaire en état de fuite. Pourtant, la peur n'est pas toujours rationnelle, ni même bonne conseillère : « la peur est à l'intérieur / Et souvent elle se trompe », reconnaît Lulu (p. 27). Cette peur, issue des traumatismes, est compréhensible mais « repose sur quelque chose qui n'est pas vrai », comme le dit le jeune homme. Baya est habitée par une grande énergie, une confiance soulignée par l'interprétation d'Asmaa Samlali. Décrite à plusieurs reprises comme « courageuse » (ou « inconsciente », se demande-t-elle), elle reconnaît aussi la présence et le pouvoir de la peur. Lulu fait lui aussi preuve de beaucoup de courage, courage qui semble matérialisé par certains mouvements d'ascension, par la poudre bleue qu'il contemple, dont il s'enduit, avec laquelle il joue (mais cette interprétation reste ouverte : la poudre bleue conduit à faire de nombreuses conjectures).

La portée de la pièce

Nous ne savons que peu de choses des personnages au début de la pièce. La didascalie initiale indique aux lecteur-ices qu'ils sont originaires de deux pays différents, à choisir parmi une liste ouverte. Pour les spectateur-ices, aucune indication n'est donnée, et si les dialogues comme la mise en scène, donnent à voir certains aspects de leurs parcours ou traits de leur personnalité, les personnages ne se laissent pas enfermer (pas le mot « migrant », pas de lieu explicitement nommé). La pièce ne traite donc pas explicitement des migrations clandestines et peut être lue à la lumière d'autres situations (groupes mafieux, précarité...).

La pièce rappelle tout de même assez largement la situation des jeunes immigrés, clandestins ou non, voire de mineurs isolés. Elle les présente dans toute leur humanité, invite les spectateur-ices à s'attacher à eux, à sortir du stéréotype en ne les exposant pas comme une figure unique, lointaine et donc désincarnée mais en nous emmenant à leur côté.

Un extrait à analyser : L'arrivée des personnages (exposition)

Comment l'auteur nous fait-il entrer dans la pièce ?

Selon que le passage est travaillé avant ou après avoir vu la pièce, les angles d'approches seront différents. Si les élèves découvrent la pièce, on peut leur faire faire des hypothèses sur les personnages, leur situation, le lieu où ils se trouvent et ce qu'ils fuient. On peut aussi les faire réfléchir à la scénographie, à la direction des comédiens, à l'atmosphère sonore, par exemple.

Si les élèves ont déjà vu la pièce, on pourra les inviter à comparer leurs souvenirs du début de la pièce et le texte pour faire émerger la conscience de leur subjectivité comme spectateur, ou bien les inviter à réfléchir à la différence entre un texte lu et un texte joué.

En écho

- **Dans les œuvres de Denis Lachaud** : La fuite de Célestin dans *Les Métèques*, la manipulation par la peur dans *Le silence d'Ingrid Bergman*
- **En fuite, en exil** : On peut ouvrir sur d'autres scènes de fuite aux enjeux différents comme la fuite lâche du *Dom Juan* de Molière qui ne veut pas répondre de ses actes (qu'on peut aussi lire comme une fuite en avant), la fuite des amants en faute dans *Manon Lescaut* de l'Abbé Prévost (ou dans le théâtre de vaudeville), la fuite vers la nature, la solitude et l'absolu d'*Into the wild*, la fuite dans le silence de Nawal dans *Incendies* de W. Mouawad, et, pourquoi pas, une scène de fuite ou de course-poursuite (un extrait de *Roberto Zucco* de B-M. Koltès ou de roman policier par exemple).
Plus près de la pièce, on pourra proposer un extrait du roman *La route des balkans* de Christine de Mazière, du récit *À ce stade de la nuit* de Maylis de Kerangal, du roman *Le Ventre de l'Atlantique* de F. Diome, du roman *Eldorado* de L. Gaudé, de l'anthologie de poésie *Passagers d'exil* établie par B. Doucey et P. Kobbel, et la pièce *Fondre : partition ouverte pour des jeunes gens qui ont froid* de Guillaume Poix.
L'exil en BD : Nadia Nakhlé, *Les oiseaux ne se retournent pas*, Chauvel Kosakowski et Lou, *La Route de Tibilissi*
- **L'emprise, la manipulation par la peur** : Stefan Zweig, *La Peur*, Eric Pessan, *La Gueule du loup* (roman ado) et Manon Fargetton, *Tout ce que dit Manon est vrai* (pour un public plus averti). Théâtre à destination des adolescents : *Le Mioche* de P. Aulfort avec la collaboration de C. Fraysse (enfants soldats entraînés par un tyran – refuge dans le silence et l'écoute).

Regarder

Regards

Les références au sens de la vue, et plus particulièrement au thème du regard émaillent toute la pièce. La première réplique est d'ailleurs : « Ici regarde ». Elle contient, en germe, deux des enjeux de la pièce de théâtre.

Évaluer

Regarder autour de soi est une manière, pour les personnages, d'évaluer sans cesse le degré de sécurité de leur situation. La fuite oblige les personnages à garder, constamment, tous les sens en éveil, ce qui transparait dans l'écriture de D. Lachaud comme dans la mise en scène de J-P Naas. Le regard permet plus généralement de jauger les lieux et les gens. Les personnages rappellent toutefois que les images sont trompeuses et que notre regard catégorise les êtres avec des grilles de lecture parfois simplistes ou erronées, comme lorsqu'ils s'assoient et savent qu'ils ressemblent alors à des « punks à chiens ». Ces catégories qui prédéfinissent notre regard font écran à la possibilité de voir les gens véritablement. Lulu, par exemple, évoque les regards méprisants ou haineux portés sur lui. Il n'est pas perçu dans son individualité mais comme « un virus / un corps étranger ».

Lier

Le regard est aussi montré comme une interface, une première manière de créer un lien, qu'il soit fugace ou durable, bienveillant ou malveillant. Le regard est un premier échange avec l'autre.

On constate que la mise en scène souligne la différence de tempérament et de vécu des personnages

par leur regard. Pendant tout le début de la pièce, Baya regarde le public de manière directe, assumée, frontale, quand Lulu ne regarde que Baya, ses pieds, ou des points de fuite à l'horizon. Le corps des comédiens et le texte se font échos. Baya est celle qui veut embrasser le monde du regard : prendre de la hauteur pour mieux voir, faire le tour du lieu où ils se trouvent, aller voir ses abords. Elle dit : « On verra mieux [...] / Tout / Ce qui se passe dehors / Dedans et dehors à la fois ». Lulu, lui, craint ce que le regard peut provoquer. Il le dit : « Si on les regarde ils nous voient » (p. 8). Il sait que le regard attire l'attention. Ce changement qui semble minime pour Baya mais renforce le sentiment de fragilité exposition de Lulu : « Tu vois / ça change quelque chose que tu le regardes Arrête de le regarder ». Pourtant, avec le départ, même fugace de Baya, Lulu surmonte son angoisse et se met à regarder les gens (p. 18). Il comprend que ne pas regarder le rend d'autant plus angoissé et vulnérable (ce qui se confirme lorsque Baya lui demande de fermer les yeux).

Voir et être vu

La pièce rappelle donc que regarder, ce n'est pas voir. Baya constate qu'il est difficile de voir les gens « vraiment », « en quelques secondes » (p9), donc de pénétrer ce qu'ils sont. Lulu, quant à lui, est effrayé par la perspective de voir systématiquement les gens « complètement », ce qui serait vécu comme une forme d'invasion de son intériorité. Ce moment de quiproquo qui ouvre d'autres échanges sur le langage participe à une réflexion plus générale sur la manière dont le regard fait exister celui ou celle qui regarde et ce qui est regardé, ou même vu.

Les deux personnages ont conscience que le regard donne aux choses et aux gens un supplément de réalité. Non seulement il participe au lien tissé entre le regardant et le regardé mais il donne au regardé une place, une épaisseur dans la vie de celui qui le regarde. On comprend bien pourquoi Lulu, au départ cherche à ne pas être vu : il se protège ainsi de ceux qui le poursuivent. Être vu, c'est être en danger, vulnérable. Cela explique aussi sa difficulté à changer de situation : cela nourrit sa peur d'être vu, d'être reconnu (voir p.14 par exemple). Baya, elle, puise dans les regards une conscience accrue de sa propre existence. Elle explique : « Moi quand ils me regardent je suis certaine d'exister » mais aussi « Si je reste seule / personne ne voit ce que je traverse / car personne ne le traverse avec moi / C'est plus dur de garder du courage » (p24).

Corps

On peut plus généralement étudier comment le corps est pris en compte dans l'écriture (convocation des différents sens par exemple) et comment la mise en scène et le jeu des comédiens enrichit et infléchit la présence essentielle du corps dans l'expression des personnages, dans leur caractérisation. Cela permet de saisir comment le texte s'incarne, comment texte et mise en scène se complètent.

Un extrait à analyser : Voir les gens (p 8/9)

Comment cet échange sur le regard permet-il de présenter les personnages et plusieurs enjeux de la pièce ? Selon les niveaux, on peut travailler sur la distinction entre regarder et voir.

Références littéraires pour accompagner la lecture

- **Dans les œuvres de l'auteur** : Dans **Les métèques** : regard qui scanne (celui de Célestin en fuite), regard méprisants ou dégradants (racisme), regards qui s'approprient (rencontre des grands parents dans la forêt). Dans **NBA**, le thème est également très présent.
- **Jouer avec le 4^{ème} mur** : dans le théâtre classique, le monologue d'Harpagon dans *l'Avare* fonctionne particulièrement bien. Il a l'intérêt d'osciller aussi entre plusieurs registres qui sont soulignés ou effacés par la mise en scène et le regard d'Harpagon.

- **Jeux de regards en peinture** : du regard mystérieux de la Joconde au regard halluciné du désespéré de Courbet, en passant par les yeux de Dali et les autoportraits de Van Gogh et de Frida Kahlo, l'histoire de l'art regorge de regards fascinants. On peut aussi choisir de travailler sur le mythe de Méduse et ses représentations par Le Caravage et Jawlensky.
- **Jeux de regard en littérature** : Au théâtre, on peut observer la fonction du regard dans la tragédie (dans *Phèdre* de Racine, par exemple) et la comédie (chez Labiche ou Feydeau par exemple). Dans le roman, le thème du regard et la question du point de vue est abondamment traitée. Pour de grands adolescents, en littérature jeunesse, on peut proposer la lecture de *Ton absence*, un roman de Guillaume Nail qui traite des dynamiques d'exclusion et de la naissance de l'amour. Il interroge sur la manière dont le regard posé sur soi tend à étouffer ou au contraire libérer. (Incipit en annexe)

Parler / Dire

Incommunicabilité ?

Comment transmettre ses pensées, ses sensations, son expérience du monde quand nos parcours, éducations, représentations diffèrent ? Les personnages se heurtent à plusieurs reprises à la difficulté qu'il y a à communiquer, y compris dans la même langue. Lulu en fait le constat : « On parle jamais de la même chose ». Il précise : « On a pas appris les mêmes mots de la même bouche / ils ont pas tout à fait le même sens ». On remarque d'ailleurs à plusieurs à plusieurs reprises ces légers décrochages lexicaux dans la conversation qui nourrissent les quiproquos, le registre comique, tout en interrogeant nos représentations du monde. On pourra, en ce sens, faire relire la page 11 (le verbe sentir) ou la page 28 sur ce que c'est qu'apprendre et vivre. Les incompréhensions peuvent aussi provoquer de la colère et éroder, temporairement, le fil de la conversation (voir p31 par exemple). Les mots deviennent alors des « crachats » ou encore du bruit inutile : « Il faut pas parler parce que la langue te gratte » (p31).

Partage

Les personnages trouvent toutefois le moyen de se comprendre, dans la mesure du possible, et de partager ce qui les occupe. Ils opèrent par des questions, des précisions, des rectifications successives afin de s'approcher de ce que l'autre veut transmettre.

Le fait de revenir à plusieurs reprises sur les grands thèmes de la pièce permet, à chaque fois, de préciser le propos des personnages et donc, celui de l'auteur. La mise en scène, par l'évolution des postures physiques, des positions accompagne ce cheminement spiralaire.

« LULU – Je crois qu'on tourne en rond

BAYA – Pas tout à fait

Je te connais mieux

Tu me connais mieux toi aussi » (p30)

De plus, les mots de l'un permettent parfois, d'éclaircir le sentiment de l'autre : « Je n'aurais pas su le dire mais maintenant que tu l'as dit / je le sais » (p22). Les mots de l'autre, par leur altérité même, permettent donc d'éclairer d'une lumière nouvelle sa propre expérience, de considérer son intériorité avec un certain recul. Ils permettent de trouver une communauté d'expérience et une nouvelle compréhension de soi.

Mémoire et guérison

Faire émerger les choses dans le langage, c'est aussi leur accorder une place, une réalité. En cela, la parole est présentée comme salvatrice. Lulu explique : « il y a tout ce que j'arrive pas à penser / coincé derrière ce dont je veux pas me souvenir ». Lulu et Baya ont conscience que, pour avancer dans la vie « il faut que j'arrête d'oublier ce dont je ne veux pas me souvenir ». Faire passer les traumatismes dans le domaine du conscient et du dicible est un premier pas vers l'accès à une autre compréhension de soi mais aussi à de nouvelles possibilités d'action. On retrouve ici un thème cher à Denis Lachaud et exploré dans *La Mémoire lente*. Les personnages sont amenés, en miroir, à livrer un peu de ce vécu traumatique (pp 24 et 25). Cet échange, comme celui des noms, rapproche les personnages et contribue à les faire avancer. On peut aussi observer le jeu avec la corde qui est dénouée, rangée.

Poésie

La poésie est également mise en valeur dans le texte. Certes, la forme du texte peut rappeler certains poèmes en vers libres. Mais elle semble surtout hériter de l'importance de marquer le rythme dans l'écriture théâtrale. En effet, l'auteur explique que son expérience du théâtre l'a conduit à choisir cette forme versifiée plutôt que la ponctuation, qui peut être ambiguë, pour impulser le rythme, la tonalité des répliques.

Baya dit à Lulu « Tu es un poète et tu ne le sais pas » (p21). Elle l'accompagne dans une séance presque maïeutique, les yeux fermés pour « voir les mots qui disent les choses ». Un peu après, elle remarque que le propos de Lulu est « compliqué mais en même temps c'est limpide » (p.23). Et le lecteur comme le spectateur le constate : il y a une grande poésie non seulement dans les mots, mais dans la mise en scène. La poésie se situe surtout, il me semble, dans l'économie de mots des personnages. Le vocabulaire est plutôt simple, le registre courant, de nombreuses phrases sont brèves, progressent par à coup. Pourtant rien ne relève de la facilité, tout est dense, et demande l'implication du lecteur, ou du spectateur qui doit laisser les paroles, leurs inflexions, les gestes résonner, accepter de saisir ce qui se dit autant avec les sens qu'avec l'intellect. Dire avec les mots de tous, mais dire comme personne : voilà bien une ambition poétique.

La musicalité du texte est d'ailleurs perceptible dans le jeu du comédien et de la comédienne. L'ensemble est très rythmé. Les effets de rupture (de rythme, de ton), participe à la vigueur de l'ensemble. On peut regarder, à ce sujet, les passages qui oscillent entre réflexion philosophiques ou sociales et remarques pragmatiques sur la faim ou la soif (voir p 25 ou 27 par exemple). La présence du silence dans l'écriture en vers comme dans les choix de mise en scène est une autre composante de la dimension poétique du texte, qui souligne les émotions et laisse au spectateur comme aux personnages des temps de digestion, des espaces pour laisser résonner les mots et les gestes. (voir l'amusement suscité par le long temps où les personnages mangent une pomme par exemple).

Enfin, le fait de faire survenir de l'imprévu dans l'espace très policé de la classe, de donner à voir cet espace autrement, d'en faire un usage nouveau, de transgresser les règles habituelles du lieu (en se déplaçant sur les tables par exemples) concourt à changer le regard du spectateur et donc à la dimension poétique de la pièce.

Transmission

L'importance de l'éducation et de la transmission est aussi évoquée à plusieurs reprises. Les mots et la phrases portent des valeurs, une vision du monde. Lulu accorde, au début de la pièce, une grande valeur aux mises en garde des figures d'autorité (le père, le moustachu – p.13). Baya, elle rappelle qu'il ne faut « pas croire tout ce qu'on te dit / Garder un esprit critique ». Elle reconnaît aussi que son courage émane de son éducation : « Ma mère et mon père ne m'ont pas donné l'idée qu'il y a du danger partout » (p. 30), ou encore qu'avoir peur, « ça s'apprend », en discours comme en actes (p. 29 / 30).

Un extrait à analyser : Les mots qui tombent (p 31)

Comment les différentes manières de communiquer des personnages crée-t-elle une incompréhension ?

Ou : Les mots qui disent les choses (p. 21)

Comment la scène associe-t-elle le corps et la parole ?

Regarder en soi pour créer : Cette scène peut rappeler celle du *Cercle des poètes disparus* (adaptation cinématographique du roman de N. Kleinbaum par P. Weir) où Keating fait composer un poème à Todd. Bien que le film puisse faire débat à de nombreux égards et que les enjeux de la scène diffèrent (figure d'autorité, présence des camarades de classe), le parallèle mérite d'être signalé.

Références littéraires et artistiques pour accompagner la lecture

Dans les œuvres de l'auteur – *Jubiler* évoque les difficultés à communiquer, *Le silence d'Ingrid Bergman* interroge l'apprentissage d'une langue, ce qu'elle provoque mais aussi le silence, le langage comme moyen de pression ou de manipulation

Les aveux au théâtre : Ici, les événements traumatiques vécus par les personnages sont évoqués assez rapidement, même s'ils sont très présents dans tout le sous-texte. On peut en profiter pour remonter le cours des scènes d'aveu au théâtre : aveu d'amour, aveu transgressif, aveu criminel, révélation d'un secret... le choix est vaste. On peut penser à *Phèdre*, à *Cyrano de Bergerac*, à *Incendies*, par exemple.

Silence : Voir les nombreux poèmes de Guillevic à ce sujet (extrait en annexe)

Pouvoir de la parole et des mots : Dom Juan, une fois encore, est à l'opposé des personnages de la pièce, et utilise le pouvoir du langage pour manipuler, tromper.

On peut aussi en profiter pour évoquer la fonction phatique du langage et le théâtre de Beckett et de Ionesco. Dans le domaine contemporain, on peut proposer, par exemple, la lecture de Valentine Goby. Dans *L'Anguille*, (adapté à de jeunes adolescents) l'autrice décortique les clichés véhiculés par des expressions toutes faites. Dans *Je me promets d'éclatantes revanches* (plutôt pour de grands adolescents et adultes) qui traite de sa rencontre littéraire avec Charlotte Delbo, elle réfléchit au pouvoir de la littérature, à la difficulté de « donner à voir, à sentir, à toucher » ce qui semble indicible.

Approche complémentaire

- **Compagnonnage :** Cet autre thème clé traverse toute l'œuvre. La manière dont les personnages s'accompagnent tout au long de la pièce peut aussi faire l'objet d'une étude transversale. C'est aussi l'occasion de réfléchir sur la portée du titre.

AU PROGRAMME

	Français		Autres domaines
Collège	6 ^e	Résister au plus fort	
	5 ^e	Avec autrui : familles, amis, réseaux	
	4 ^e	Individu et société : confrontations de valeurs ?	H-G : Les mobilités humaines transnationales
	3 ^e	Agir dans la cité : individu et pouvoir (Eventuellement : Visions poétique du monde pour la dimension poétique)	H-G : Le monde depuis 1945
Lycée GT	2 ^{nde}	Le théâtre du XVII ^{ème} siècle au XXI ^{ème} siècle	Géo : Des mobilités généralisées
	1 ^{ère}	Le théâtre du XVII ^{ème} siècle au XXI ^{ème} siècle (à adapter selon les parcours) + Échos avec les thèmes des spécialités HLP et HGGSP	
	Tale	Écho avec les thèmes de la spécialité HLP	
Lycée Professionnel	CAP	Se dire, s'affirmer, s'émanciper Rêver, imaginer, créer	Géo : Espaces, transports, mobilités et tissus urbains
	2 ^{nde}	Dire et se faire entendre : la parole, le théâtre, l'éloquence. Des échos avec « Devenir soi » (parcours des personnages)	Géo : Production mondiale et circulation des personnes, des biens, et des informations
	1 ^{ère}	Créer, fabriquer : l'invention et l'imaginaire Écho avec lire et suivre un personnage (particularités de la construction du personnage de théâtre par apport au personnage de roman)	
	Tale	Vivre aujourd'hui	

ACTIVITÉS

- **Sur le seuil** : Comment entrer sur un espace scénique ? Comment accueillir les regards ? On peut proposer aux élèves d'imaginer chacun une entrée en prévoyant d'abord leur trajectoire, puis l'endroit d'où ils vont dire leur réplique (par exemple, la première réplique de Baya ou de Lulu), puis leur gestuelle et l'endroit où se fixera leur regard. On pourra alors revenir sur la manière dont les différentes entrées impulsent des images et énergies différentes. On peut faire travailler, de la même manière, la sortie.
- **Malentendus** : Faire réfléchir les élèves aux types de situations qui génèrent des malentendus (un problème d'entente au sens littéral, l'homophonie ou la paranomase, des informations différentes

sur une situation, un sous-entendu mal compris, par exemple). Pour des classes jeunes ou plus réactives, il est possible de préparer soi-même des exemples de quiproquos concrets. On leur propose ensuite d'écrire, seul ou en groupe, une scène de théâtre qui mette en jeu un malentendu. Selon le niveau de la classe et les objectifs de séance, on peut préciser si l'on souhaite travailler le registre comique, tragique, polémique. On peut s'appuyer sur les pages 9 et 11 de *L'Archipel*.

- **Clichés** : Un petit exercice rapide à démarreur d'écriture. On peut proposer à chacun·e d'écrire un cliché et de le défaire en trois étapes : une action ou une caractéristique qui conduit à un préjugé, préjugé qui est remis en cause par une information inconnue. On peut donner un cadre comme « **Parce qu'il / elle...** Alors on croit... Mais ce qu'on ne sait pas... » pour aider ceux qui ont besoin.
- **Regards** : On imprime différentes photographies et reproductions de tableaux, de gravures, de statues. On propose ensuite d'écrire un monologue ou un dialogue : que se disent les personnages ?
- **Poème collectif** : Demander à chaque élève d'écrire deux phrases. Une phrase qui commence par « J'arrive pas à croire ce que je vois / Rien n'est vrai / J'arrive pas à croire que... » puis une phrase qui se termine par « ... c'est vrai ». On proposera ensuite une lecture de ces phrases dans le désordre pour voir ce qui en émerge. Alternatives, suivant le même principe : Faire écrire une phrase qui commence par « Tu regardes... » et une phrase qui commence par « Tu vois... ». Ou : Une phrase qui commence par « Vivre c'est... ». (Textes supports : p26, p28).
- **La poudre bleue** : Reprendre la situation – un personnage plonge ses mains dans une substance qui le transforme ou qui symbolise une transformation (intérieure), c'est un point de départ riche pour faire travailler le jeu théâtral comme l'écriture. On peut définir ou non quel aspect du personnage est modifié. On peut inviter à montrer qu'une transformation s'est opérée en ne l'exprimant que par le corps. On peut aussi suggérer de montrer la transformation par une évolution du langage (syntaxe, registre, champs lexicaux utilisés, niveau de langue...). Il est également possible de proposer un démarreur d'écriture : Si vous plongiez les mains dans un seau de confiance / de courage / d'audace / de sincérité que feriez-vous ? Que diriez-vous ?
- **Étude de la langue** : Travail sur le lexique lié aux sensations et sentiments. Étude de la manière dont progresse le dialogue (effets de reprise, réponse, rupture)
- **Scénographie** : on peut travailler avec les élèves et lors de la rencontre avec la compagnie sur les choix scénographiques (pour sortir de l'image très « réaliste » ou « illustratif » du décor. On peut alors proposer aux élèves de réfléchir à la scénographie d'une autre pièce étudiée dans l'année.
- **Archipel** : Continuer à imaginer la salle de classe comme un archipel. Imaginer que chaque table ou groupement de table est une île. Nommer cette île, la doter d'une topographie, la cartographier. Imaginer sa population (nom, traits culturels spécifique, éléments de son histoire, éléments de sa mythologie – par exemple, récit de création). Et les relations diplomatiques au sein de l'archipel ? Quels échanges ? quelles routes commerciales ? Il faut aussi nommer l'archipel dans son ensemble. On adapte les étapes et consignes selon le temps que l'on veut consacrer au projet et les objectifs poursuivis. Ce projet peut se mener avec le professeur d'histoire-géographie. Il peut aboutir, en fin d'année, à une exposition qui présente la carte de l'Archipel, les récits historiques et légendaires des îles, des journaux télévisés ou radiophoniques qui donnent des nouvelles des relations et événements au sein de l'archipel.

ANNEXE

Guillevic, Sphère, « Du silence »

Mon royaume
C'est du silence

Où je ne règne pas,
Je ne régente pas.

Je le laisse me posséder.

Je l'aide en cela

Par tout ce qui me crée.

Je me baigne en lui
Comme si je le touchais
Par quelque chose en moi

Dont je ne connais
Que l'existence

Et ce que de l'immensité
Il assigne à mon désir.

Guillaume Nail, *Ton Absence*, Rouergue, 2022 – Incipit

1. au départ

Au départ, tu n'es pas là. Tu es cette absence, dont j'ignore encore l'existence. Un vide que je ne comprends pas.

Il était là. Bien avant toi.

Au départ, tu n'es qu'une image – chaque détail est gravé –, la voiture couleur pomme qui déboule sur le parking de poussière sèche, le vent qui court sur les trottoirs, le sable en ridules régulières. Et ton visage qu'on devine,

oui, ton visage

estompé par les reflets du pare-brise. Le hoquet du frein à main, la portière s'ouvre et ta démarche, souple, tu t'avances vers le car,

tes vêtements dans la lumière de l'aube,

la tenue simple, t-shirt vieux rose élimé au col, et des Converse bleu clair. Le soleil naissant éclaire tes cheveux et se reflète, éclats, sur les étangs, l'eau qui languit mollement.

Au départ, donc.

C'est ce souvenir qui s'impose. S'il ne devait en rester qu'un. Parmi tous les autres, pluriels et doux.

C'est celui-ci.