



DOSSIER PÉDAGOGIQUE
SAISON 2019 - 2020

4.48 psychosis


opéra national
du rhin opéra d'europe

4.48 PSYCHOSIS / PHILIP VENABLES

Opéra en 24 scènes

Texte de Sarah Kane / Créé le 24 mai 2016 au Lyric Hammersmith, Londres

[NOUVELLE PRODUCTION À L'ONR] [CRÉATION FRANÇAISE]

Production du Royal Opera House,
Covent Garden, Londres

Direction musicale **Richard Baker**
Mise en scène **Ted Huffman**
Décors et costumes **Hannah Clark**
Lumières **D.M. Wood**
Vidéo **Pierre Martin**
Son **Sound Intermedia**
Mouvements **Rachel Bown-Williams**
et **Ruth Cooper-Brown**

Gwen **Gweneth-Ann Rand**
Jen **Robyn Allegra Parton**
Suzy **Susanna Hurrell**
Clare **Samantha Price**
Emily **Rachael Lloyd**
Lucy **Lucy Schauerfer**

Orchestre philharmonique de Strasbourg

Dans le cadre du festival Musica

En langue anglaise,
surtitrages en français et en allemand

Durée approximative : 1h30 sans entracte
Conseillé à partir de : 14 ans

STRASBOURG

Opéra

me 18 septembre 20 h

ve 20 septembre 20 h

sa 21 septembre 20 h

di 22 septembre 15 h

Contact: Hervé Petit
tél + 33 (0)3 68 98 75 23
courriel: jeunes@onr.fr

Opéra national du Rhin • 19 place Broglie
BP 80 320 • 67008 Strasbourg
operanationaldurhin.eu

ARGUMENT

Une jeune femme souffrant de psychose* maniaco-dépressive confie, dans un monologue poétique, son besoin d'amour et ses intentions suicidaires. Elle a fixé l'heure de sa mort à 4h48 du matin, ensuite elle ne parlera plus.

À 4 h 48

Quand le désespoir fera sa visite

Je me pendrai

Au son du souffle de mon amour

Ce monologue est entrecoupé par un dialogue thérapeutique qu'elle entretient avec un médecin anonyme. Différents thèmes sont abordés au cours de l'échange, l'angoisse, l'amour, Dieu, la colère, le désespoir, le suicide jusqu'à ce que la poésie prenne le pas sur la médecine aboutissant au suicide de l'être en détresse : le lever de rideau.

SCHÉMA DE SCÈNE

VUE DE HAUT

12 musiciens
6 solistes

Zone de partage

Carillon tubulaire
Grosse caisse
Cinq cymbales suspendues
Timbale à pédale
Cymbale chinoise
Sirène électronique ou électromécanique
Flûte alto doublée d'une flûte piccolo
Saxophone soprano doublé d'un saxophone baryton
Piano doublé d'un synthétiseur
Violon mezzo doublé d'un alto

Deux fouets
Triangle
Flûte à coulisse
Caisse claire
Glockenspiel
Cymbale splash
Accordéon

Contrebasse
Tam-tam
Piano jouet

CÔTÉ JARDIN

CÔTÉ COUR

Zone du docteur

Grosse caisse
Cloche
Sifflet (sport)
Échafaudage métallique vertical joué avec deux marteaux à tête métallique
Caisse claire
Block de bois épais monté en chevalet de sciage et scié à l'aide d'une scie en bois
Hi-Striker
Violon alto
Saxophone soprano doublé d'un saxophone baryton

Solistes

Soprano	Mezzo-soprano
Gwen	Clare
Jen	Emily
Suzy	Lucy

Zone de la patiente

Grosse caisse
Cloche
Sifflet (sport)
Hi-Strike
Violon alto
Saxophone soprano doublé d'un saxophone baryton



SALLE

À PROPOS DE ...



SARAH KANE
DRAMATURGE
1971-1999

Une des plus jeunes dramaturges de Grande-Bretagne, ses œuvres, mêlant expériences de la vie et mise en scène, constituent aujourd'hui des classiques du théâtre contemporain. Cinq pièces de théâtre publiées seulement dont l'aboutissement se fait sur le tic-tac de *4.48 Psychosis* qui marquera la fin de sa carrière avec la fin de sa vie : elle se suicide le 20 février 1999. Plusieurs de ses écrits sont inédits à ce jour selon son souhait : *Sick*, *Comic monologue*, *Starved* et *What she said*.

Native de Brentwood, dans les alentours de Londres, et d'une famille de journalistes, elle explore le théâtre en commençant par être comédienne et se tourne en définitive vers l'écriture à travers des études de dramaturgie à l'université de Bristol puis de Birmingham pour finalement s'essayer à la mise en scène.

Mel Kenyon, agent théâtral, la repère avec sa pièce *Anéantis*, mise en scène en 1993 dans le cadre du théâtre universitaire, publiée par la suite au sein d'un recueil collectif. Le 12 janvier 1995, cette même pièce est créée au Royal Court Theatre

Upstairs de Londres, mise en scène par James Macdonald. Huée, déclamée de par sa violence, notamment morale, et ses scènes choquantes, elle raconte la prise de pouvoir d'un journaliste dans la force de l'âge sur une jeune fille candide dont il abusera. Malgré l'accueil du public, cette pièce connaît un succès international puisqu'elle est créée en Allemagne en 1996 et en Italie en 1997.

Impulsée par la vague moderne des années 1990 qui cherche à exprimer et montrer la vérité sur la dureté quotidienne du citoyen moyen, elle écrit le scénario *Skin* en 1995, 11 minutes de film tournées par Vincent O'Connell et met en scène *L'Amour de Phèdre* en 1996, libre interprétation de l'original de Sénèque. Cette dernière rencontre un grand succès et ses représentations prennent place sur la petite scène du Gate Theatre. À cette mise en scène suit celle de *Woyzeck* de Büchner.

Suis *Purifiés*, sa propre création, le 30 avril 1998 au Royal Court Downstairs. Une évolution se manifeste dans ses œuvres à partir de ce moment-là. On bascule vers une vision plus introspective de la vie des personnages tout en perdant leur identité. Elle écrit *Manque* publiée et créée sur la scène du Traverse Theatre dans le cadre du Festival d'Edimbourg. Il s'agit d'un poème inspiré du désespoir des stances de *La Terre Vaine* de T. S. Eliot. La mise en scène est de Vicky Featherstone. Le doute habite notre dramaturge pour l'accueil de cette œuvre. Elle prend alors le pseudonyme de Marie Kelvedon avant de révéler son vrai visage une fois l'engouement de l'auditoire exprimé pour la pièce. Suite à cette réussite, son nom dépasse les frontières de la Grande-Bretagne pour venir s'aventurer jusqu'aux côtes de l'Allemagne, de la Belgique, des Pays-Bas et de l'Irlande.

Des problèmes psychiatriques l'amènent à écrire sa dernière pièce à l'hôpital King's College de Londres, clé de voûte de sa pentalogie : *4.48 Psychosis*. Elle y finit ses jours quelques semaines après avoir achevé les dernières lignes de sa composition. Cette ultime œuvre de son répertoire est publiée en 2000 et créée à titre posthume sur la scène du Royal Court Jerwood Theatre Upstairs par le metteur en scène James Macdonald le 23 juin 2000.

L'ensemble des pièces sont publiées chez Methuen Drama et en français aux éditions L'Arche Éditeur.

ŒUVRES MAJEURES

Anéantis, 1993

L'Amour de Phèdre, 1996

Purifiés, 1998

Manque, 1998

4.48 Psychose, 2000

L'unité sexuelle de Kane Ni homme, ni femme : il n'y a pas de folie féminine

Une recherche dans la sexualité et le genre, une indétermination qui suinte, fait le théâtre de Sarah Kane. La dramaturge se considérait elle-même comme « writer » et non comme « woman writer » ; le genre, l'origine, l'âge, la classe sociale n'ayant pas d'incidence sur sa qualité d'artiste ni sur ses œuvres.

À compter de son ouvrage *Manque*, le genre des personnages commence à disparaître pour ne laisser la place qu'à des initiales. Il devient difficile de savoir de qui l'on parle. Le paroxysme de cette démarche touche *4.48 Psychosis* où le personnage est neutre, sans indice ni description aucune. La langue anglaise, mixte, permet de garder cette ambiguïté du genre là où on la perd avec le français. Contrer cette différenciation des sexes, c'est mettre l'être humain sur un pied d'égalité.

Ces barrières ne sont pas les mêmes pour toutes les civilisations

Si on remonte aux tribus amérindiennes, le genre ne se limitait pas à deux mais à cinq, comprenant : homme, femme, homme-femme, femme-homme et transgenre. Ceux ayant une sexualité binaire étaient souvent bien considérés puisqu'il leur avait été donné le don de voir à travers les yeux des deux sexes. Ils étaient dits « êtres bispirituels » ou qualifiés de « Deux Esprits » ce qui les amenait souvent à occuper des fonctions à responsabilités ou chamaniques au sein des tribus.

Le troisième genre était couramment utilisé également chez les Inuits. Pour perpétuer l'esprit des anciens, le nouveau-né devait prendre le mode de vie du sexe désigné dans la continuité du « désir de l'âme-nom » réincarné. De même, pour des besoins de fonctionnement de la société Inuit, il était possible de faire changer de sexe à un enfant pour combler les manques.



Sarah Kane, ©pauphoto, 1999

AUTOUR DE L'ŒUVRE

1 + 1 = 1

Les œuvres de Philip Venables appartiennent pour beaucoup à la culture LGBTQI* qui se croise avec le thème de l'hermaphrodisme apprécié par la dramaturge. On retrouve notamment au début de *4.48 Psychosis* un jeu de mots, intraduisible en français, « *who trusted herself alone* » : elle joue sur les termes « him », lui, et « her », elle. Le compositeur naviguait déjà avec cet esprit de transgenre dans sa collaboration avec David Hoyle pour *Illusions*. Chez l'un comme l'autre, il y a une réelle volonté de briser la distinction entre l'homme et la femme. En outre, avec Douglas Gordon et *Bound to Hurt*, Philip Venables aborde le thème de la violence domestique. Il rejoint une forme d'« esthétique de l'art politique », sans peur de dévoiler ce qu'il appelle « la violence formalisée » ; il fait alors référence au film *Irréversible* de Gaspar Noé et à la pièce *Atmosphère* de György Ligeti. La violence dans la différence, la colère, la drogue... Ces sujets sont abordés de manière générale par Sarah Kane même si dans *4.48 Psychosis* la violence est plus morale que physique. C'est un thème qu'elle a à cœur de retranscrire dans son théâtre depuis ses débuts - cf. *Anéantis* où des scènes de violence physique comme le viol sont explicites. Les deux artistes se rejoignent dans leur expression subversive de l'art « quelle que soit l'apocalypse politique en cours » (Philip Venables), agrémentée d'une touche d'humour noir. Selon eux, l'art est un médiateur de la pensée et son ambition est de retranscrire une réalité. *4.48 Psychosis* a été pour Philip Venables une base de texte intéressante à mettre en musique : sa structure très épurée, sans description, sans cadre, lui a permis une totale liberté dans la mise en scène. Tout en respectant l'essence de l'œuvre, il a pu y mettre sa patte personnelle, la musique, qui constitue « la voix la plus forte qu'il ait en ce qui concerne sa place dans la société ». La musicalité du texte original, sa mise en forme et sa consistance, se prêtaient au rythme des percussions, aux sonorités dramatiques. Avec pour aspiration cette fois de l'amplifier à travers un opéra ; que la puissance des mots, des notes et des voix ne fasse plus qu'un message.

Source : Site ENS de Lyon, *La Clé des langues*, « Je chante sans espoir sur la frontière » : Voix/es de la folie dans *4.48 Psychose* de Sarah Kane

LA CRISE BRITANNIQUE DES ANNÉES 1990

4.48 Psychosis est une pièce « faisant subir au spectateur un traitement de choc, de façon à le libérer de l'emprise de la pensée discursive et logique pour retrouver un vécu immédiat ». Patrice Pavis, professeur d'études théâtrales.

« Vécu immédiat », là sont les termes résumant la pensée de Sarah Kane qui inscrit ses œuvres dans le mouvement des années 1990. Ses écrits flirtent avec son temps, naissant dans une vague de changements où l'on commence à dépeindre le quotidien sans le romancer. Avec le régime conservateur tenu par la main de fer de la Première Ministre, Margaret Thatcher, le fossé entre les classes sociales s'est largement ouvert et même si la classe moyenne a vu son pouvoir d'achat augmenter, on ne peut pas en dire autant de la classe ouvrière. La crise déchire le pays et amène l'élection en 1997 de Tony Blair, représentant du Parti Travailleuse. Ce dernier porte le surnom de « Prime Minister of Pop » pour son engagement politico-culturel. La culture britannique sous le régime précédent a été trop longtemps écartée de la vie citoyenne, bafouée par le gouvernement. Avec l'année 1993 commence l'émergence d'une résurgence de la culture musicale sur le rythme du Britpop*. Au-delà de la performance musicale, ces nouvelles icônes du Rock s'adressent à la jeunesse et leurs paroles ont la volonté de se dresser contre la politique conservatrice qui restreint l'information, la société capitaliste et la crise économique qui touche le pays. Le groupe Blur dans son album *Modern Life is Rubbish* dépeint la vie quotidienne de la classe moyenne britannique et se heurte au groupe Oasis qui défend le prolétaire. La musique reflète des engagements politiques, mettant à jour les tensions et les modes de vie entre les différentes classes. La sortie du film *Trainspotting* de Danny Boyle en 1996, issu de l'ouvrage d'Irvine Welsh, a son effet en mettant à nu la crise économique qui plonge une partie de la jeunesse écossaise dans le dénuement, où la drogue devient maîtresse de la raison : « Choisir son avenir, choisir la vie. Pourquoi je ferais une chose pareille ? J'ai choisi de ne pas choisir la vie, j'ai choisi autre chose. Les raisons ? Y a pas de raisons. On n'a pas besoin de raisons quand on a l'héroïne ». Ewan McGregor, dans *Trainspotting* (1996), écrit par John Hodge. Ce sont là presque les mots de *4.48 Psychosis*. La réalité est sale, crue, frappe les esprits et l'art sous toutes ses formes est là pour le montrer. Les années 1990 sont aussi dans la continuité de la liberté sexuelle : l'évolution des valeurs va vers une permissivité plus grande du nombre de partenaires, le mouvement Gay and Lesbian prend de l'ampleur à travers des « prides », marches des fiertés, et des coming-out, affirmation de son homosexualité. En outre, les violences sexuelles qui ne cessent d'augmenter font polémiques. C'est dans cette veine que Sarah Kane a grandi et ses textes retracent les sévices et les questionnements de son temps.

Source : Site ENS de Lyon, *La Clé des langues*, « Je chante sans espoir sur la frontière » : Voix/es de la folie dans *4.48 Psychose* de Sarah Kane

LA PRODUCTION

PHILIP VENABLES COMPOSITION



Compositeur britannique, il est connu pour son travail dans l'opéra et le théâtre, étudiant à travers ces arts les thèmes de la sexualité, la violence et la politique. Il a fondé l'ensemble contemporain Sequenza et est le directeur artistique d'Endymion. À la recherche de nouveauté, ses créations, en direct, tournent autour du multimédia et du théâtre musical. Né à Chester en 1979, il commence des études en sciences naturelles, puis se tourne vers la biologie cellulaire, la psychologie expérimentale et la neuropsychologie. La numératie, étudiée au cours de ces formations, lui sera utile dans son devenir de compositeur. Il se lance finalement dans la musique à la Royal Academy of Music, élève de Philip Cashian, célèbre compositeur anglais. De 2012 à 2013, il obtient des subventions pour réaliser un doctorat sur la parole, la musique et la violence, qu'il termine à la Guildhall School of Music & Drama en 2016. Il compose des œuvres orchestrales, lyriques et vocales et collabore avec de célèbres artistes dont Douglas Gordon et David Hoyle. Par la suite, il fait de *4.48 Psychosis*, pièce de théâtre écrite par Sarah Kane, une première adaptation à l'opéra au Lyric Theatre Hammersmith de Londres, le 24 mai 2016. Cette création obtient le prix UK Theatre Award en 2016 ainsi que celui de la Royal Philharmonic Society en 2017. Devenu associé de la Royal Academy of Music en 2016, il partage sa vie entre Londres et Berlin. L'année 2018 marque la sortie de son premier album *Below the Belt* et il commence l'année 2019 en travaillant un nouvel opéra, *Denis & Katya*.

RICHARD BAKER
DIRECTION MUSICALE



by Mike Kear

Il est l'un des compositeurs et chefs d'orchestre britanniques les plus en vue de sa génération. Après des études aux Pays-Bas avec Louis Andriessen et à Londres avec John Woolrich, il se fait remarquer avec les compositions de *Los Rábanos* (1998), *Learning to Fly* (1998), *Slow Passage, Low Prospect* (2004), *Written on a train* (2006). Il rencontre Pierre Boulez en 2008 et compose *Hommagesquisse*. Il travaille actuellement à une commande du Wigmore Hall pour une œuvre orchestrale. En tant que chef d'orchestre, il travaille régulièrement avec les compositeurs de notre temps. Il dirige *The Intelligence Park* de Gerald Barry (2011), *The Lighthouse* de Peter Maxwell Davies (2012), *The Triumph of Time and Truth* de Händel et *The Triumph of Beauty and Deceit* de Barry à Karlsruhe, Il dirige les principaux orchestres britanniques : BBC Scottish Symphony Orchestra, BBC National Orchestra of Wales, London Sinfonietta, BCMG, Britten Sinfonia, Composers Ensemble et Apartment House dans des œuvres de Stockhausen, George Crumb, James MacMillan, Jonathan Harvey et Oliver Knussen. En 2014, il dirige des œuvres de Francisco Coll et Elspeth Brooke à Aldeburgh, au Lindbury Studio (Royal Opera House) et Opera North où il retourne l'année suivante pour *The Virtues of Things* de Matt Rogers. En 2016, il dirige *4.48 Psychosis* au Lindbury Studio puis en 2016-17 au Theatre Wals Y Twr de Guto Puw. Il a enseigné la composition à la Guildhall School of Music & Drama.

TED HUFFMAN
MISE EN SCÈNE



by Michael Hart

Après des études à Yale et à San Francisco, il entame une carrière de comédien et de metteur en scène au Yale Opera, aux Opéras de Pittsburgh et de Santa Fe. Nominé aux Oliver Award et RPS Music Award pour la Meilleure production pour *4.48 Psychosis* au Royal Opera House, Covent Garden (2016), son travail dans le domaine de l'opéra contemporain est reconnu. Il a mis en scène notamment *The Lighthouse* (2012) de Peter Maxwell Davies à l'English National Opera, *El Cimarron* de Henze (2012). Il a aussi mis en scène les créations mondiales de *Premier Meurtre* d'Arthur Lavandier à l'Opéra de Lille, de *Macbeth* de Luke Styles à Glyndebourne et au Covent Garden de Londres et la Première européenne de *Svábda* d'Ana Sokolovic présenté au festival d'Aix-en-Provence. D'autres productions incluent *Les Mamelles de Tirésias* à la Monnaie de Bruxelles et au Festival d'Aix-en-Provence, *Der Kaiser von Atlantis* d'Ullmann au Central City Opera et Greenwich Musica Festival ; *Hydrogen Jukebox* de Philip Glass au Skylight Music Theater et *Eugène Onéguine* au Wiener Kammeroper. Il a également mis en scène *La cambiale di matrimonio* avec le Philharmonia Baroque et Nicholas McGegan. En 2017-18, il met en scène *Rinaldo* à l'Oper Frankfurt, *Madama Butterfly* à l'Opernhaus Zürich, il reprend sa mise en scène de *4.48 Psychosis* au Royal Opera House et signe *Trouble in Tahiti* et *Clemency* au Dutch National Opera. Cette saison, il est à l'Oper Köln pour *Salome*, à Copenhague pour *Il trionfo del tempo e del disinganno* ainsi qu'à l'Opéra de Montpellier pour *A Midsummer Night's Dream*. Il fait ses débuts à l'OnR.

ÉLÉMENTS D'ANALYSE

LE CHOIX DE LA MISE EN SCÈNE

Avec *4.48 Psychosis*, Sarah Kane a souhaité que le nombre, le genre, l'origine des personnages puissent être librement interprétés et que le cœur de la pièce soit conceptuel. De ce fait, la mise en scène peut-être très variable et modelée à la guise des convenances. En 2001, Christian Benedetti met en scène une seule actrice où, en 2006, Daniel Goldman en fait jouer sept.

L'originalité de la Première

La première mise en scène fut réalisée en 2000 au Royal Court Theatre de Londres par James Macdonald – qui a collaboré par le passé avec Sarah Kane – sous forme purement théâtrale. Très épurée, à l'image du texte, elle se compose de trois acteurs, selon le souhait de la dramaturge, accueillis par une table et deux chaises : « Victim. Perpetrator. Bystander. » (Kane, 2006, 29), soit « victime, responsable et spectateur ». Ceux-ci ne peuvent se toucher ou se regarder, la voix étant le seul contact qu'ils aient pour se retrouver. On peut entendre une voix centrale qui se partage le texte et alterne avec le chœur. Cette voix est le plus souvent monocorde, déshumanisée, désincarnée.

Un miroir surplombe la scène à un angle de 45 degrés où se projettent les personnages – les dédoublant de manière illusoire – mais aussi des images, des vidéos et des pans du texte. Ce miroir est polysémique : il invite à distinguer le corps de l'esprit – le propre de la folie – et à rendre le regard plus souple et polyvalent – le public peut voir et être vu ; le médecin porte son regard sur le(la) patient(e) qui se regarde lui(elle)-même. Cela démultiplie l'effet souhaité par la dramaturge : chacun peut se retrouver dans le regard de l'autre, et plus particulièrement celui du public dans celui du personnage. Le miroir déploie aussi la pièce vers une autre dimension, plus intrinsèque, immatérielle : la conscience ou un être aimé.

Il paraîtrait qu'à la fin de la représentation, les volets s'ouvriraient sur les lumières et les bruits de Londres. Le but ultime étant atteint : la vie.

Source : Site ENS de Lyon, La clé des langues, «Je chante sans espoir sur la frontière» : Voix/es de la folie dans 4.48 Psychose de Sarah Kane



Le Royal Court Theatre situé à Sloane Square, Londres. ©Chris Dorney

L'opéra imaginaire de Philip Venables

Philip Venables met du rythme et de la mélodie à la poésie de Sarah Kane. L'enveloppe corporelle des personnages et le décor ont une importance significative plus qu'esthétique. Il faut s'attacher à ce qui est dit et ressenti.

Son choix, et celui de Ted Huffman (metteur en scène), dans cette mise en scène a été de faire chanter six solistes féminins dont une, Gwen, avec des solos plus importants qui représente la voix et l'image de la patiente. Gwen n'est toutefois pas identifiable au sein du groupe, l'intention est même de la faire s'y fondre puisque les costumes utilisés sont identiques. Chacune des protagonistes est assimilée à un nom qui n'est autre que celui des premières interprètes de la pièce mais cela n'implique en aucun cas une distinction entre les caractères. Il s'agit d'une formalité relative à l'opéra de pouvoir désigner ses personnages. Nous voyons donc sur scène Lucy, Emily, Clare, Suzy, Jen et Gwen.

On y retrouve l'influence de la création par James Macdonald. En effet, la voix dans *4.48 Psychosis* est l'élément le plus important. La réussite de la pièce relève de sa performance puisqu'elle incarne à elle seule l'état de psychose. Philip Venables est allé plus loin en en faisant un opéra. Il a repris cette voix centrale qui se partage le texte avec le chœur et qui caractérise la division et la confusion qui règnent dans l'esprit de la patiente, caractéristique de la folie. Les mots sont parlés, chantés, amplifiés par la musique et se superposent au décor à travers des projections sur les murs : procédé de coupage/collage du texte. L'idée est de marier la poésie des mots avec le décor de la scène qui reste très neutre. Ainsi ces phrases habillent les murs et les chanteurs, comme si il était donné au spectateur de voyager dans les pensées mêmes de la patiente, en lecteur omniscient.

Au-delà des chanteurs, l'œuvre est centrée sur les percussions qui font vivre ce dialogue thérapeutique. L'orchestre est mis en avant dans la pièce et répond aux performances vocales dans le visuel comme dans la sonorité. Surplombant le décor, les percussionnistes et les violonistes ont le même code vestimentaire que les solistes, donnant un seul et même corps à la pièce.

Du côté gauche de la scène se trouve la percussion qui initie la parole du docteur et du côté droit la percussion qui représente la voix de la patiente. Ces percussions qui se font face se livrent un duel en une sorte de « code morse médecin-patient » (cf. critique du journal *L'Indépendant*) tout au long de la pièce. On pourrait presque dire que les instruments prennent le rôle de personnes physiques ; ils sont du moins dans la continuité des vocalises principales.

Les paroles significatives contrastant avec la simplicité du décor laissent place à l'imaginaire. Sarah Kane a créé une œuvre libre à mettre en scène et Philip Venables en a fait un opéra libre d'imagination, restant sur cette volonté de ne rien imposer à l'auditoire : on devine une patiente, un médecin, une salle qui reçoit cet échange. Chacun fait sa propre lecture avec ses propres références.

On prend une très grande distance avec l'opéra « classique » foisonnant de costumes et d'accessoires, riche en ornements, où l'esprit se repose sur une histoire bien ficelée se déroulant dans un espace, un lieu, une époque, bien déterminé.



The Verve, années 1990

« LA SOUFFRANCE D'EXISTER » OU LE « THÉÂTRE DE LA CRUAUTE »

On retrouve dans les pièces de Sarah Kane et particulièrement dans *4.48 Psychosis* l'héritage du « Théâtre de la cruauté » inauguré par le français Antonin Artaud et inspiré du théâtre oriental, des rites primitifs, au début du XX^e siècle.

Antonin Artaud a écrit une série d'essais publiés en 1938 sous le titre *Le théâtre et son double*, qui donne au théâtre la substance d'une réalité virtuelle*. La pièce devient une expérience sensorielle à travers des mouvements, des sons, la lumière, des gestes symboliques... Il y a « suprématie de la représentation sur le texte, de la mise en scène sur la mise en sens, de la langue sur le langage ». L'objectif étant d'appréhender le théâtre comme un reflet de la réalité et par-là d'ébranler le spectateur par un nouveau langage théâtral conjuguant sons et mouvements tout en minimisant le discours : il faut faire tomber la barrière entre les artistes et le public.

Sorti du drame, le « théâtre pur » est là pour guérir les maux de la société et s'entend à les dévoiler tels quels. Il faut noter que le terme « cruauté » ici est synonyme de « vie » et non nécessairement évocateur de barbarie, de crime. Cruor vient du sang qui coule, celui qui coule dans nos veines et qui nous fait respirer : « je revendique (...) le droit de briser avec le sens usuel du langage, (...) d'en revenir enfin aux origines étymologiques de la langue qui à travers les concepts abstraits évoquent toujours une notion concrète » (Antonin Artaud).

Le mot « cruauté » est polysémique mais souvent ses différentes significations se rejoignent, réalité et violence faisant la paire. C'est un théâtre accessible puisqu'il est l'étalage des pensées qui caractérisent l'être humain : ses conflits intérieurs, ses rêves, ses désirs. Il n'y a pas de volonté de créer une histoire, de romancer, seulement d'exprimer.

UN THÉÂTRE SANS THÉÂTRALITÉ : LE DRAME DÉNUDÉ

Sarah Kane, dans la continuité du mouvement initié par le Théâtre de la cruauté, ne cherche pas à faire du théâtre une situation avec des personnages bien déterminés. Elle souhaite que ces entités et les éléments extérieurs de la mise en scène disparaissent pour ne laisser place qu'aux mots et aux impressions.

La poésie peut-elle à elle seule constituer un théâtre ? Un théâtre où il n'y a pas de réelle trame à suivre mais plutôt une sonorité dans les paroles qui en dit long sur ce qu'il y a à éprouver. On se dépouille du spectacle à proprement parler, du visuel, pour se concentrer essentiellement sur ce qu'il y a à entendre. Le spectateur devient acteur de la pièce, il ne peut plus se contenter de regarder, il lui faut écouter pour imaginer et ainsi construire son propre théâtre.

Cette volonté de faire disparaître l'identité même des personnages au fur et à mesure de ses pièces révèle ce besoin, pour la dramaturge, de sortir d'un contexte pour ne garder qu'une réflexion presque lyrique. Pour cela, elle cherche à sortir elle-même de son œuvre. Il ne s'agit pas de sa confession mais d'une confession. L'auteure ne se définit pas dans son écriture. Il n'y a pas de réponses mais un vide plein de mots qui habitent l'œuvre. Ce vide réside du fait qu'elle se considère comme morte, à la recherche de sa folie, sa joie de vivre. Il est le symptôme d'une impossibilité à se construire et, par-là, à faire du théâtre un lieu de vie.

UN SEMBLANT SURRÉALISTE

Le début du XX^e siècle est marqué par différents mouvements artistiques qui ont pu porter, inspirer, le Théâtre de la cruauté : dans les Arts plastiques on retrouve le Fauvisme et le Cubisme, dans la littérature le Surréalisme. Pour rester sur la vague du Surréalisme impulsée par André Breton, la poésie est à l'honneur. C'est une période charnière, entre deux guerres où les tensions montent et le besoin de se prononcer devient presque vital. On se détache du contrôle de la raison pour laisser libre cours à la pensée spontanée sans « préoccupation esthétique ou morale ». Le théâtre lui prendrait cet automatisme dans l'écriture, dénonçant la réalité quotidienne sans filtre, sans barrière morale.

4.48 Psychosis reprend cette spontanéité : l'éclatement des mots projetés sur scène, le blanc synonyme de vide, relevant presque de l'inconscient, du rêve, un état entre vie et mort, qui exprime les maux de son temps. On peut parler de « *stream of consciousness* » (« flux inconscient ») qui sort des règles de la ponctuation, de la logique, de la sémantique. En effet, l'expérience psychotique se révèle dans cet automatisme impulsif : avec la folie, elle rejette la forme dramatique traditionnelle qui demande une trame structurée avec des personnages définis et, de ce fait, abolie les frontières formelles. On se focalise sur la substance des mots, les forces endormies qu'ils éveillent par leurs sonorités. Cela en 24 sections sans titres ni numéros, les dernières 24 heures avant la fin ?

VERS UNE NOUVELLE SONORITÉ DES MOTS

Une réponse à la musicalité formelle du texte

Sarah Kane a franchi une nouvelle limite avec son esprit subversif en faisant tomber la frontière qui existe entre la forme et le fond. La mise en forme du texte *4.48 Psychosis* reflète la violence poétique des propos tenus. La pièce est écrite comme un poème, versifiée, avec une recherche de musicalité dans les mots. Le chœur polyphonique de la folie prend forme dans les lettres en majuscule, ébauches de cris - « LOOK AWAY FROM ME » -, les supplications et les confessions hallucinées tiraillées par des sentiments contradictoires - amour, haine, angoisse, (dés)espoir. La forme va dans cette continuité avec des retours à la ligne, des hachures, du vide, des annotations reflétant la brutalité psychologique du contexte. Le texte insuffle autant de potentiel que d'insuffisance aux mots par la nécessité de les faire apparaître comme disparaître : le langage est disloqué dans sa forme en réponse aux revirements des réflexions qui jonchent les « lignes ».

Philip Venables a cherché à rendre cela significatif dans sa musique en passant des piccolos aux basses avec des chants très intenses et des musiques d'ensemble pour revenir au muzak*, calme et dans l'attente.

Percutante à mélodique

Le compositeur donne une cadence à la pièce. Avec l'usage de percussions en face à face au dessus de la scène, un échange rythmique s'ajoute aux mots et canalise le débit des paroles et les silences. La variance des cadence peut être apparentée à l'arythmie du cœur d'une ville : les vitesses se croisent jusqu'à parfois se confondre et notre cerveau, asphyxié, ne sait plus quelle allure suivre. Le mal de la société et le mal de vivre sont pointés avec ces battements qui se répondent sans pour autant se comprendre.

Tout n'est pas frénésie toutefois dans l'orchestration et les passages de mélancolie se traduisent par des ensembles polyphoniques, légers sur les cordes, plus lourds sur les saxophones et les claviers, un air d'accordéon, situés au niveau du centre de la scène. Ce dernier a le rôle d'arbitre musical entre les deux percussionnistes qui s'affrontent ; un espace de paix produisant des mélodies plus douces, empreintes de sentiments plus nobles comme l'amour ou l'amitié.

Aucun support n'est donné aux basses renvoyant au déséquilibre mental et émotionnel qui habite la patiente.

Révélatrice de la pensée

Cette expérience auditive et sensorielle est parfois interrompue par des éléments extérieurs - une radio, une voix off... - significatifs d'un changement de schéma de pensées de la patiente. C'est un renversement de pouvoir, le texte prend le pas sur la musique, il n'est plus soumis à son rythme et, à son tour, lui impose des directives. Pour ce qui est du vide intérieur, Philip Venables y a mis une pointe d'humour noir. Un fond sonore, du muzak*, se diffuse dans la pièce de temps à autre. Cette musique d'ascenseur manifeste l'attente de quelque chose ou de quelqu'un, celle de pouvoir agir, la gêne de se trouver avec des inconnus sans savoir sur quoi échanger mais l'ennui aussi. L'ennui à trop forte dose peut amener à un état de dépression. Il reflète le non-sens de l'existence, la passivité, l'indifférence. Cette apathie détourne des autres voire de la vie elle-même. Philip Venables pousse à un certain paroxysme le « Théâtre de la cruauté » que l'on peut alors qualifier d'« Opéra de la cruauté » en diffusant du muzak* pendant l'entrée et le placement des spectateurs dans la salle. On sort de la réalité virtuelle* pour intégrer le monde réel et transposer la pièce au sein même de la salle de spectacle, côté fauteuils d'orchestre : un théâtre dans le théâtre. Les spectateurs s'imprègnent en amont de l'ambiance qui va suivre sur scène. Vont-ils remarquer la particularité de la musique ? Échanger entre eux ? Chercher à faire connaissance ? À s'ouvrir ? Ou se modeler à ce que le muzak* prête à ressentir ? L'attente, l'incompréhension de l'autre, la gêne, l'isolement.

Des notes féminines

Le compositeur en a fait un théâtre purement féminin. Les solistes sont des femmes avec des tessitures* élevées : trois sopranos* et trois mezzo-soprano*. Peut-être l'intention est-elle de faire passer les mots comme des cris du cœur et par là de renforcer le caractère tragique des émotions, la sensibilité et la fragilité de la patiente. Cela fait écho au rapport entre théâtre et inconscient (cf. Opéra et folie font la paire) : les performances vocales amplifient le champ de la folie, lui donnant une cohérence sonore, une résonance compréhensible et audible par le sensible venant la rendre « plus vivante dans cette mort prématurée ». On toucherait presque l'expressionnisme d'Edvard Munch à travers son œuvre *Le Cri*, déformant la réalité pour lui donner un caractère intensément angoissant, provocateur d'émotions fortes. Cette plainte est appuyée par les sons de bois de sciage et les violons dont le crissement des crins fait écho au vibrato des cordes vocales, telle la toile que l'on déchire pour retrouver la lumière. L'écriture vocale répond à celle de l'orchestre en variant entre des chants monotones, plaintes angoissantes, et des voix à l'unisson, comme une polyphonie bavarde pleine de mélodies et de nostalgie sur l'existence de beaux sentiments que l'on peut mettre en parallèle avec l'orchestration

Lumière sur les chiffres

Au fil de l'œuvre une série de chiffres apparaît à deux reprises : une fois dans le désordre et une fois dans l'ordre. Ces chiffres renverraient aux tests réalisés sur les patients en hôpitaux psychiatriques. Ils consistent à compter à rebours et évaluer ainsi la capacité de concentration des patients.

À première vue, la dispersion des chiffres reflète la dispersion des pensées. La langue est morcelée, fragmentée. Le texte répond à d'autres formes structurales qu'un texte classique. On est face à un agencement poétique qui donne du rythme. À contrario, la seconde série de chiffres est ordonnée et va de manière décroissante. L'intonation du texte continue à suivre les indications chiffrées : il s'appauvrit, se répète, le vide grandit. La réflexion s'est structurée, le choix de mourir s'est précisé. Il y a une forme d'acceptation lente et mesurée de la mort dans ce compte à rebours.

Ainsi, les chiffres conditionnent l'œuvre. Ils donnent une cadence au débit de parole, à l'affluence des réflexions. Ce sont eux qui, par ce biais, induisent sur la composition visuelle. Celle-ci se fragmente ou se regroupe suivant les directives ; la densité des mots est fluctuante.



Antonin Artaud, par Père Ubu

TOUJOURS SUR DES FRONTIÈRES

On navigue avec les œuvres de Sarah Kane sur des frontières ou comme dit Claude Régy des « interzones ». Toutes les choses sont liées, on ne peut faire de case pour bien les ranger. Cette indivision est subversive puisqu'elle va à l'encontre de ce que nous incombe de penser la société actuelle, de rentrer dans la norme et répondre à certains critères. Dans *4.48 Psychosis* particulièrement, tout est indéfini. Le/la protagoniste ne souhaite ni vraiment vivre, ni vraiment mourir, son genre n'est pas proprement identifiable tout comme celui de l'être aimé, la violence et la douceur habitent les mots. C'est un théâtre « réversible », on s'y perd : il n'y a pas de base stable, de mœurs à suivre ni de morale.

La psychose, initiatrice d'unité

La psychose se révèle par une déchirure entre le corps et l'esprit. Ceci engendre une perte de repères entre ce qui est du rêve et ce qui est du réel. Le sujet n'a alors plus conscience de ce qu'il est, de qui il est ; chaque chose étant la continuité d'une autre et créant une unité universelle. Dans cette unité, les frontières s'effondrent. *4.48 Psychosis* utilise la psychose, ou dépression psychotique, pour aborder différents thèmes sociétaux et revendiquer une liberté de penser en outrepassant les mœurs de la civilisation occidentale. Avec la psychose, tout est permis. La folie justifie les moyens et dans cette anarchie conceptuelle, tout le monde s'y retrouve.

Source : Communiqué d'Aleks Sierz. In-Yer-Face Theatre - British Drama Today, 2001.

Mourir pour vivre

4.48 Psychosis ne laisse pas plus la place à l'envie de vivre qu'à celle de mourir. On se situe sur une frontière où le non sens règne. Il y a un réel conflit qui s'opère dans les pensées du personnage qui désigne sa mort comme « hypovolontaire » : elle n'est pas de son choix - « je n'ai aucun désir de mort ». « Ce besoin vital pour lequel je mourrais ». On défie la logique avec un raisonnement par l'absurde fondé sur l'oxymore « vie/mort » : pour vivre, il faut se sentir aimé et cela demande de mourir.

L'égo dramaturgique

On pourrait penser qu'il ressort de cette plainte comme un ego caché, timide. Si l'on se permet d'associer ce personnage à Sarah Kane alors, pour être aimée de son public, il faut qu'elle le touche et qu'elle meure. Elle ferait de sa vie un théâtre là où elle aurait réussi à retirer la théâtralité de ses pièces. Et cela sans l'en exempter de la tragédie qui se plait tant à la scène. À l'image d'Achille ou de Marilyn Monroe, la mort dans la jeunesse marque les esprits, fait rester dans la mémoire collective. Morte aujourd'hui, Sarah Kane n'a jamais été plus vivante, ses pièces sont jouées, lues, traduites, et son œuvre parachevée par son suicide prend une forme artistique qui mêle vie et création, théâtralité et réalité. La mort est une manière de se faire entendre, de se démarquer de la masse qui ne s'écoute pas ni ne se regarde. Un nom peut être immortel.

La « levée du rideau » : quid de l'interprétation ?

Si l'on suit ce que nous venons de dire, *4.48 Psychosis* ferait presque un « spectacle vivant de la mort » : « regardez-moi disparaître ». Ces mots répétés associent la mort avec le fait d'être contemplé et la vie est portée par ce regard « éternel » : on est dans un paradoxe très ambivalent. À la fin, les derniers mots « levez le rideau » réalisent le parachèvement de cette volonté d'être vu pour exister et de se donner la mort pour continuer à exister. Ce besoin peut démontrer une absence d'amour pour soi-même et la nécessité de se définir dans le regard de l'autre, son plaisir scopique. Une âme qui ne peut vivre par elle-même, c'est là où souhaiterait nous amener le personnage : « J'écris pour les morts, pour ceux qui ne sont pas nés », dira-t-il. Pour aller plus loin, l'être désiré auquel le personnage fait référence peut être entièrement fictif et ne symboliser qu'une projection astrale de lui-même dont il souhaiterait être aimé et arriver ainsi à une harmonie corps/esprit. D'autres interprétations peuvent être retenues : Le rideau se lève comme « la nuit se lève à 4h48 » du matin amenant avec le jour la détresse mais aussi la résistance, la mort faisant ressurgir la vie. Le spectacle tournerait en boucle de manière infinie : nuit/jour, mort/vie. C'est le paradoxe entre le spectacle vivant et la mort : une mort qui se réitère tous les soirs sur scène. La fin sur le lever de rideau ne serait que le début du spectacle prêt à recommencer. Dans une autre mesure, c'est la peur de la scène qui peut être mise en avant. L'œuvre serait une forme autobiographique de la vie de Sarah Kane et celle-ci écrirait sur des fantômes connus qui viennent hanter sa scène : Aphrodite, le Christ, Hitler, Freud. En les absorbant, elle se sacrifie et nous libère de la culpabilité de ne pas avoir mis fin à leurs jours. Ainsi, une nouvelle ère commence, libérée de ces spectres et elle nous est offerte en ouvrant les rideaux.

Source : Delvaux, Martine. Mourir/Survivre. Lumières de Sarah Kane. Temps zéro, n° 5, 2012.
Pour aller plus loin : 4.48 Psychose, interprétation par le metteur en scène Bruno Boussagol.

La folie donne du drame

Le terme psychanalyse est inventé par Sigmund Freud en 1896. À partir de là, un engouement pour la psychanalyse, la recherche de l'inconscient, la compréhension intrinsèque de l'individu, va prendre forme dans la société et notamment dans l'art. Cette théorisation sur l'individu trouve très bien sa place dans le théâtre moderne et pourquoi pas à l'Opéra ?

Déjà, à la fin du XVI^e siècle les librettistes se sont aperçus que plus le drame était cruel et excessif, plus cela avait du succès. Afin de justifier ces débordements d'émotions et pour donner de l'ampleur à cette démesure, ils font appel à des scènes dites de « folie » pleines de démence et de délire.

Le drame donne de la voix

La folie prend aussi racine dans le mythe d'Orphée, patron de tous les musiciens et héros de l'opéra, qui est tourmenté par la déraison. Des passions qui poussent à la folie et amènent l'opéra vers ces eaux sombres et houleuses. Ainsi la folie s'est servie de l'opéra dans un premier temps, lui donnant le loisir de pousser les performances vocales à l'extrême jusqu'à frôler les dissonances, de faire dans l'audace technique et esthétique.

Nombre d'opéras donnent en spectacle ce genre de scènes et aucune forme de folie n'est épargnée. Dès le XVII^e siècle, l'âge baroque de Monteverdi l'illustre avec *Orfeo* en 1603. Le thème de la folie amoureuse est jouée par Didon dans *Didon et Enée* de Purcell en 1689 et Vivaldi nous donne de la folie jalouse dans son opéra *L'Orlando furioso*. L'opéra romantique n'en démord pas avec *Lucia di Lammermoor* où Donizetti en fait une référence en matière de folie avec la célèbre scène « *Il dolce suono* » : le personnage écrit pour une soprano* linrico spinto (avec des graves et des médiums) est devenu colorature (très aigu) au fil du temps pour réaliser une vocalise au bord de la musicalité. On peut citer également l'air « Folies ! Folies ! » de Violetta dans *La Traviata* où la jeune femme rejette avec désespoir la perspective qu'il lui soit possible un amour véritable. La folie se fait criminelle dans *Macbeth* de Verdi en 1846, puis ambitieuse et dominatrice avec *Boris Godounov* de Moussorgski en 1872. Elle se perd finalement au jeu avec *La Dame de pique* composé par Tchaïkovski en 1890. En terme de compositeurs plus modernes, on retrouve Richard Strauss (*Salomé* en 1905), la folie sanglante d'Alan Berg avec *Wozzeck* en 1925 ou encore *Jakob Lenz* de Wolfgang Rihm en 1975.

L'affinité de l'inconscient avec les voix de l'opéra

Par la suite, la folie qui s'est servie de l'opéra.

La tragédie est le résultat d'un conflit animé par des sentiments antagonistes exacerbés et l'inconscient prend sa source dans le conflit. D'où sa place au théâtre, sur le devant de la scène où il peut alors s'exprimer : c'est le « manifeste de l'événement psychanalytique » selon Freud. Les scènes de folie sont le reflet d'une société à une certaine époque. Elles reflètent les valeurs, les croyances, les préjugés et sont un miroir visuel et sonore de la conception « folie » à proprement parler dans le milieu médical. La musique et le chant sont là pour traduire cet inconscient ; ils en font un langage. En effet, la maladie mentale et la musique relèvent de la perception émotionnelle. Il est difficile d'y trouver une cohérence, leur message relevant plus de l'émotion, de l'intuition, que de la raison.

Folles femmes !

On remarque que la représentation de la folie, notamment au début de l'opéra, est surtout féminine. Comment expliquer cela ? La folie féminine relève de la condition de la femme notamment dans la bourgeoisie de la fin du XVIII^e siècle où celle-ci est conditionnée à être dépendante d'un mari, socialement et économiquement. Elle est sous la tutelle d'un homme, à l'écoute de son bon vouloir, réprimant tout sentiment ou désir qui nuirait aux qualités qu'elle se doit de montrer. Cette frustration entraîne des conflits sentimentaux, moraux, aboutissant à des états de psychose, de névrose, voire d'hystérie.

Le propre de la femme, subordonnée au masculin, ayant tout donné et se voyant délaissée, qui tombe dans la folie, sera un des premiers sujets sur la folie abordé à l'opéra. L'homme était plus libre de ses fréquentations à l'image de sa liberté dans le travail et la jouissance de ses biens. Il offrait l'« instrument du désir » à la femme dont il était seul possesseur et celle-ci, en retour, demandait à être unique, ce qui était rarement le cas.

Avec *4.48 Psychosis*, Sarah Kane franchit un cap en rompant avec la tradition de la « folie féminine » qu'on retrouve à l'opéra mais aussi dans la littérature avec *Jane Eyre* de Charlotte Brontë et la femme folle de *Rochester*, ou Rhoda dans *The Waves* de Virginia Woolf. Elle sort de la tradition faite d'idéaux sexistes et de frustrations féminines vers une subversion de l'ordre phallique. On pourrait penser que l'objectif de cette pièce a été de donner ce caractère mixte au personnage pour revendiquer cette « folie universelle » spécifiquement.

Il va dans cette continuité que l'opéra moderne donne de la psychanalytique dans ses œuvres et Philip Venables s'y est ardemment attelé. Cependant, si avec le théâtre moderne il est aisé de retrouver des scènes de psychanalyse, cela reste encore nouveau pour l'opéra du XXI^e siècle.

GLOSSAIRE

Britpop : sous-genre musical de rock alternatif britannique sous l'influence rebelle des groupes de rock des années 60-70, des artistes du glam rock des années 70-80 et de la vague « grunge » américaine. Mouvement initié par Paul Weller.

LGBTQI : on peut parler de culture homosexuelle mais l'acronyme va plus loin puisqu'il désigne une culture partagée par les lesbiennes, les gays, les bisexuel(le)s, les transidentitaires, les queers et les intersexes. En somme toute personne « en marge » de la société hétérosexuelle revendiquant une égalité réelle dans la différence.

Mezzo-soprano : d'origine italienne, ce terme signifie «à moitié soprano». Voix féminine, sa tessiture se situe entre le soprano et l'alto.

Muzak : formé des termes « musique » et « Kodak », ce nom inventé et breveté par George Squier, parce qu'il peut être dit dans toutes les langues, désigne la musique d'ambiance ou « musique d'ascenseur ». Musique aseptisée jugée répétitive et souvent sans intérêt. Kodak étant un nom inventé pour être dit dans toutes les langues, « passe partout ».

Numératie : capacité à créer, comprendre, appliquer et communiquer des données et des concepts mathématiques.

Psychose : maladie mentale sous-jacente par laquelle un individu va perdre le sens des réalités et être soumis à des troubles comportementaux, à la déraison voire des hallucinations visuelles ou auditives. Ce qui la distingue de la névrose c'est que le sujet n'a pas conscience des troubles qui l'habitent puisqu'il ne sait pas faire de distinction entre ce qu'il croit voir et ressentir et ce qui est, réellement.

Réalité virtuelle : environnement artificiel produit par des logiciels avec lequel une présence physique simulée peut interagir. L'individu vit alors une expérience sensorielle qui s'apparente à la réalité.

Soprano : de l'italien sopra qui veut dire « dessus », voix de femme dont la tessiture est la plus aiguë. Elle se situe au-dessus de l'alto.

Symptôme : signe, manifestation, d'un état pathologique, d'une maladie, exprimé par un patient.

Tessiture : étendue des sons, échelle et ensemble de notes, qui peuvent être émis par une voix de manière homogène. Il existe comme typologies vocales, de la plus aiguë à la plus grave : le soprano, le mezzo-soprano, l'alto ou contralto, le contreténor et le ténor, le baryton, le baryton-basse et la basse.

PROLONGEMENTS PÉDAGOGIQUES

ARTS DU SON

- >> L'univers sonore de *4.48 Psychosis* : l'instrumentation singulière, la notion de timbre ; l'expression dramatique de la musique, des ponctuations bruitées du texte.
- >> Des exposés peuvent être demandés aux élèves au sujet des percussions de l'œuvre, de la flûte alto, des saxophones, de l'accordéon, du piano et synthétiseur.
- >> Sirènes dans la musique contemporaine : *Amériques* d'Edgar Varèse (œuvre où le compositeur dépeint ses impressions de New -York à son arrivée) ou *Ionisation* pour percussions.
- >> La notion de son « musical » et de son bruité dans la musique contemporaine.
- >> Bande - son du film *Psychose*, film d'horreur d'Alfred Hitchcock : par ses thèmes obsessionnels, les dissonances et la stridence des violons, la musique très suggestive de Bernard Herrmann est intrinsèquement liée à la montée de l'angoisse, de la peur, de l'attente.
- >> Pour envisager l'évolution permanente du genre opéra en fonction de l'époque (technique vocale, langage musical, orchestre et effets sonores, structure, mise en scène) : visualisation, écoute d'extraits d'opéras baroques, romantiques et contemporains.
- >> Musique anglaise engagée des années 90 : le Britpop et les chansons du groupe Blur par exemple.

PHYSIQUE, TECHNOLOGIE, MATHÉMATIQUES

- >> Fonctionnement des sirènes d'hier et d'aujourd'hui ; qu'est-ce que l'effet Doppler (sirènes de police ou de pompier) ?
- >> Comment fonctionnent les synthétiseurs, les pianos électriques, claviers de commande MIDI ? Qu'est - ce que la synthèse additive, soustractive, par modulations de fréquence ou d'amplitude, synthèse granulaire, par modèle physique ?

ARTS DU LANGAGE

- >> Pour aborder le livret :
 - Étude, description du personnage de Gwen ;
 - Repères textuels et déroulement du temps dans l'œuvre afin de suivre le spectacle plus facilement ;
 - Étude du rapport aux mots, à la poésie, à la musicalité de la langue de *4.48 Psychosis* ;
 - Thématiques textuelles et champs lexicaux (angoisse, détresse, amour, Dieu, colère, désespoir, suicide...);
 - Techniques d'écriture, procédés de coupage - collage dans le texte de *4.48 Psychosis* ;
 - Quelle part de liberté le livret laisse-t-il à l'imaginaire du spectateur ?
- >> Les monologues cultes du théâtre, leurs fonctions ; en choisir un (ou un extrait) et l'apprendre par cœur ou en écrire un avec, comme point de départ, l'un des thèmes de *Psychosis*.
- >> Biographie et œuvres de Sarah Kane ; sa vie, au moment de l'écriture de *4.48 Psychosis*.
- >> Écritures contemporaines, langage, dislocation.
- >> Le « Théâtre de la cruauté » d'Antonin Arthaud.

PHILOSOPHIE

- >> Extraits de *L'Homme de génie* et la mélancolie d'Aristote.
- >> Éloge de *La folie* d'Erasmus.

HISTOIRE, GÉOGRAPHIE

- >> Au Royaume - Uni : la politique dans les années 90 ; Margaret Thatcher et le régime conservateur, le fossé qui s'est creusé entre les classes sociales. Pour aller plus loin : l'actualité du Brexit.

SVT

- >> Qu'est-ce que la psychose maniaco-dépressive ?

ARTS DU SPECTACLE VIVANT

>> La scénographie de Ted Huffman :

- « Les éléments extérieurs de la mise en scène disparaissent pour ne laisser place qu'aux mots et aux impressions » À partir de cette phrase et à la lecture du synopsis, quelles idées les élèves peuvent se faire de la mise en scène ? Comment créer une mise en scène la plus minimaliste possible ?
 - La question de l'identité de Gwen, difficile à identifier au sein du groupe (plusieurs personnages ou musiciens portent le même costume qu'elle),
 - la présence scénique et théâtrale des musiciens, leur répartition sur scène,
 - les projections de mots sur les murs qui peuvent donner des idées de réalisation en cours d'arts plastiques.
- >> Les idées noires, la déprime peuvent-elles être un facteur de créativité chez les artistes ?

ARTS DU VISUEL

>> Le roman graphique Hyperbole d'Allie Brosh, « une surdouée de 25 ans, raconte ses souvenirs d'enfance, ses angoisses existentielles, sa dépression et ses histoires absurdes avec les chiens... ».

>> Beaux-Arts : Le désespéré de Gustave Courbet.

>> Décryptage des affiches du film Psychose d'Alfred Hitchcock.

>> Aborder les situations diverses de dépression par les dessins humoristiques.

>> L'art brut.

>> Production (livret, poster, PowerPoint) : l'élève recueille des images, photographies, dessins, portraits, et réalise des croquis qui représenteraient pour lui différents états émotionnels, des plus joyeux aux plus sombres.

ARTS DE L'ESPACE

>> Construire une « folie », « Se questionner sur ce qui pourrait être fou à notre époque »

PROJETS INTERDISCIPLINAIRES, PEAC, EPI

SVT, FRANÇAIS, PHILOSOPHIE, EPS

>> Que savons – nous des états d'âme ?

- Arts et expression du spleen à l'époque romantique,
- comment certains artistes transforment – ils en force créatrice leur vision pessimiste du monde et leur difficultés existentielles?
- Atelier d'expression corporelles pour exprimer toutes les formes d'émotion
- Psychologie, psychanalyse, depuis quand les savants s'interrogent-ils sur les méandres de l'esprit humain ?
- Hypersensibilité, dépression, quelles idées pour favoriser le bien-être ?
- Les métiers de la santé autour de la psychologie, des neurosciences, des activités tournées vers le bien-être.
- Le thème de la folie dans l'art.

HISTOIRE, ARTS, FRANÇAIS

>> L'actualité artistique et politique du Royaume-Uni.

EDUCATION MUSICALE, FRANÇAIS/ THEATRE, EPS

>> Créer des scénettes à partir de monologues déclamés et qui pourraient contenir également une mise en mouvement et une sonorisation (ambiance, action, description) réalisée avec des percussions, d'objets sonores, de bruits enregistrés.