

INTRODUCTION AU THEATRE CONTEMPORAIN

- 1** – Anthologie : 20 auteurs à étudier en classe
- 2** – Choix de textes critiques
- 3** – « Lire » la représentation

Préambule

La petite anthologie de textes de théâtre qu'on va lire n'a pas d'autre ambition que de permettre un rapide coup d'œil sur la diversité des écritures dramatiques de ces trente dernières années. Si le choix qui a été fait peut offrir aux collègues de lettres quelques matériaux nouveaux pour les aider à bâtir une séquence ou constituer un corpus, nous ne pourrions que nous en féliciter. Mais ce choix n'a pas été sans déchirements. Une vingtaine d'auteurs retenus pour couvrir plus d'un quart de siècle, c'est un pari impossible, une sélection forcément injuste. Notre seul souci aura donc été pédagogique.

Le théâtre du XX^{ème} siècle, tel qu'on nous l'a enseigné, de Jarry à Beckett, en passant par Artaud, Claudel, Giraudoux, Camus, Sartre, Genet, Ionesco, Pinget, fait partie de notre patrimoine intellectuel. Quelques noms oubliés ou isolés : Montherlant, Anouilh, Vitrac, Audiberti, Adamov et quelques autres achèvent de compléter cette liste. Après, il faut chercher. Plus près de nous : Obaldia, Arrabal, Gatti, Ghelderode, Duras, Vinaver. Mais c'est aussi plus compliqué, avec d'un côté les tenants d'une forme encore classique et de l'autre, les défricheurs, les inventeurs de langages, les constructeurs de dramaturgies souvent déconcertantes pour les professeurs de lettres que nous sommes.

Expliquer en classe une scène du Tartuffe ou du Mariage de Figaro, se lancer dans une lecture intégrale de Caligula reste un exercice auquel nous sommes rompus. Dès lors qu'il s'agit d'une œuvre contemporaine, nous nous heurtons à deux difficultés : la première est esthétique. La forme, le style, l'univers poétique, le niveau de langue nécessitent une préparation qui passe peu ou prou par une certaine « expérience du plateau ». La seconde est économique. Le prix d'un texte de théâtre contemporain est dissuasif, et nous sommes nombreux à renoncer à faire acheter le livre à nos élèves pour cette raison. Très peu d'auteurs dramatiques aujourd'hui sont « repris » en édition de poche avec ou sans appareil critique, à moins d'avoir connu un réel succès populaire, et disons-le, médiatique. C'est le cas de Yasmina Reza (Art) et d'Eric-Emmanuel Schmitt (Le visiteur, entre autres), dont les œuvres ont été créées par le théâtre privé et ont déjà tenté au moins un grand éditeur scolaire.

Mais revenons à la première difficulté. Elle tient à la nature même du texte contemporain qui ne peut aller sans sa composante qui le justifie : la représentation. C'est qu'en trente ans, les « écrivains de théâtre », comme ils aiment à se définir, sont dans leur écrasante majorité issus du monde de la scène. Très longtemps, on a demandé aux poètes, aux romanciers, aux philosophes reconnus dans leurs « disciplines » d'écrire pour le théâtre, seul lieu où la parole pouvait s'entendre. Et encore ? Que serait le théâtre de Claudel sans Barrault, celui de Giraudoux sans Jouvet, celui de Sartre sans Dullin, et récemment celui de Koltès sans Chéreau, c'est-à-dire sans les spécialistes qui les ont guidés dans leur création : les metteurs en scène.

Depuis la fin des années soixante, les « grands » écrivains se sont détournés de l'écriture dramatique, soit parce qu'ils ont considéré que la scène ne représentait plus vraiment une tribune à leur mesure, soit parce que le théâtre n'avait plus rien à dire¹, soit encore parce qu'il était devenu une spécialité qui leur échappait². Ainsi des metteurs en scène et des comédiens, principalement associés au théâtre subventionné, se sont mis à écrire à leur tour, avec les codes et les exigences à la fois techniques et esthétiques de leur art, au point

d'inventer de nouvelles formes, brillantes mais impénétrables aux non-initiés. Ils sont devenus élitistes, malgré eux, en se réclamant d'un théâtre qualifié à tort « d'avant-garde », par opposition aux auteurs programmés dans les théâtres privés³. D'où la difficulté de faire étudier à nos élèves une pièce de Michel Vinaver, de Valère Novarina ou de Philippe Minyana sans une connaissance même modeste de la grammaire de la représentation : quelques notions de scénographie, d'éclairage, de gestuelle, de rythme, de respiration, de placements de voix sont indispensables à l'intelligibilité du texte joué, où toutes les ressources de l'écriture sont sollicitées. Cela dit, on ne le répétera jamais assez. Le mieux est d'emmener les élèves au théâtre afin qu'ils se familiarisent avec ce qui fait la singularité de ce genre littéraire à part : le spectacle vivant !

Un dernier mot sur les textes sélectionnés ci-après : leur approche pédagogique. Nous ne prétendons pas présenter les meilleurs auteurs, mais tous ont fait ou font les beaux jours du théâtre contemporain. D'aucuns nous reprocheront des oublis impardonnables. Certes, mais les textes choisis ont été pour la plupart exploités en classe, sous forme d'extraits ou ont fait l'objet de mises en scène avec des élèves de lycée. Ces extraits donneront un aperçu de l'univers propre à chaque auteur et pointeront l'intérêt qu'il peut susciter dans une classe : dramaturgique, linguistique, par exemple ; ou encore ils amèneront à réfléchir sur l'écriture d'un monologue, sur l'absence de ponctuation ou de didascalies dans tel ou tel fragment, sur l'irruption de l'intime sous l'apparente banalité du propos, etc. En modules de seconde ou de première L, il ne faut pas hésiter à demander aux élèves de lire les textes à voix haute jusqu'aux premières esquisses de jeu dans la salle de classe. Ces extraits s'y prêtent efficacement.

Familier des grands textes de la littérature française, le professeur de lettres ne devra pas non plus être choqué par la verdeur de langage revendiquée par certains auteurs comme un authentique outil poétique ; du moins nous l'espérons.

Enfin, par souci d'exhaustivité, on signalera l'excellent ouvrage de référence en la matière dirigé par Michel Azama, paru en trois volumes aux Editions théâtrales en 2004 : De Godot à Zucco, anthologie des auteurs dramatiques de langue française avec un choix de textes rarement égalé dans ce domaine. Tout un programme !

Gilles Scaringi

1 – C'est le leitmotiv de Patrice Chéreau depuis une dizaine d'années !!

2 – La romancière Marie N'Diaye a dit son étonnement lorsque Marcel Bozonnet, l'administrateur de la Comédie française, lui a commandé en 2002 le texte de *Papa doit manger*, pour la Salle Richelieu. « Mais je ne connais rien au théâtre ! ».

3 - La récente crise de la cérémonie des Molières en est l'illustration cocasse. Jean-Michel Ribes, fondateur des Ecrivains Associés de Théâtre (l'EAT, association aujourd'hui présidée par Michel Azama) et directeur du Rond-Point (haut lieu de la création contemporaine durement acquis) a dénoncé, en démissionnant de la présidence des Molières, la suprématie du théâtre privé dans l'attribution des récompenses. Les arrière-pensées ne sont pas près de se dissiper de part et d'autre. Cela dit, au-delà des effets de mode et des querelles, il est en France une exception qui confirme la règle depuis plus de trente ans : Le théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine qui fait l'unanimité.

1
Anthologie :
20 auteurs à étudier en classe

CATHERINE ANNE
Née en 1957

Eclats
© Actes sud-Papiers,
1989

Chez le même éditeur
Une année sans été, 1987
Combien de nuits faudra-t-il marcher dans la ville,
1989

Intérêt pédagogique

Un texte sur l'adolescence, l'amitié et les balbutiements de l'amour. La difficulté réside dans l'éclatement de la forme dramaturgique avec l'absence de ponctuation et une recherche quasi prosodique et syncopée.

Une écriture très poétique, sensuelle, opérant des retours en arrière fréquents qui permettent d'interroger le présent en dévoilant par petites touches le passé douloureux des personnages.

Résumé

« *Il y a le soleil d'août ; il y a la chaleur claire des pierres plates ; il y a des Indiens féroces ; il y a un pacte. Il y a les premiers émois ; il y a des absences silencieuses et des cris de joie ; il y a le refuge délicieux de l'eau courant sur l'herbe odorante. Il y a l'amitié, cette passion douce... »*

Extrait

MARTHE.

quatre heures du matin
la nuit immobile étendue sur la ville
les martinets hurlent à tue-tête
s'inquiètent du soleil
Camille Camille Camille

apparaît Camille

MARTHE.

Camille est-ce moi
réponds
tu me vois

CAMILLE.

Oui

MARTHE.

Moi

CAMILLE.

il est très tôt Marthe

MARTHE.

hier soir j'ai suivi un homme encore
je l'ai suivi
et ce qui a suivi
a suivi
encore

une heure avec lui imaginant l'aimer sans y croire
ensuite il a souri s'est endormi
moi je suis restée
éveillée terriblement
je regardais cet homme dormir
mon enfant
non
un inconnu un corps
peu à peu
tous les corps des hommes terrassés après l'amour ont envahi la chambre
les murs s'effondraient sans bruit
je me cramponnais à mon regard
debout dans une lande ouverte
entourée d'hommes couchés
tous plongés dans le sommeil des morts
et le vent soufflait
et je marchais dans ce cimetière et ce n'était pas de la pierre qui sortait de la terre vers nos
mémoires
mais de la peau
et je marchais
à la recherche d'un regard
et tous les visages tournés vers le ciel étaient clos
et tous les corps nus
les corps de tous les hommes qui sont venus en moi pour y trouver la joie
et tous ces hommes étaient froids
et moi brûlante
et je ne pouvais pas m'éveiller puisque je ne dormais pas

CAMILLE.
doucement

MARTHE.
j'étais si dédoublée

CAMILLE.
doucement

MARTHE.
je dois te parler
pour t'informer
me calmer
reculer l'insoutenable
j'ai peur
sans cesse
je me dédouble
sans cesse
dès l'éveil dans mon lit je crie
je souhaite disparaître
j'envisage tous les suicides toutes les morts
tu m'entends

CAMILLE.
oui

MARTHE.
ne m'abandonne pas

CAMILLE.
viens

MARTHE.
je n'ose pas
te serrer
dans mes bras
si dédoublée

CAMILLE.
je ne t'abandonnerai pas

MICHEL AZAMA
Né en 1947

Aztèques
© Editions théâtrales
1992

Chez le même éditeur
Iphigénie ou le péché des Dieux, 1991
Croisades, 1992

Intérêt pédagogique

Une dramaturgie relativement classique ; une langue flamboyante, « diluvienne » et violente. Le thème de la mort et de la désillusion devant tous les colonialismes, religieux ou politiques. Cette pièce peut être proposée en entier ou faire l'objet d'une mise en perspective avec d'autres textes étudiés en lycée tels que *La controverse de Valladolid* de Jean-Claude Carrière, ou encore le *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot.

Résumé

La mission « génocidaire » de Cortès envoyé par le Pape en Amérique pour exterminer un peuple « d'indigènes » commandé par Moctezuma. C'est la confrontation, « le premier combat Est-Ouest de l'histoire, gagné par K.O. ». Quatre-vingt-dix millions de morts. En 1992 : triste anniversaire selon Azama. « Mais qui sont nos Aztèques d'aujourd'hui ? »

Extrait

MOCTEZUMA.- On ne me dérange pas dans ma cave compris! Est-ce qu'on déterre les morts ? Contrôlez les barrages. J'ai dépensé je ne sais combien pour les serrures. Six par porte. Sans compter les blindages les codes et les mots de passe. Et avec ça la Première venue la première femme issue des couches populaires...

GRAND PRETRE.- Mais...

MOCTEZUMA.- Quoi ? Tu as parlé ? Non ? Je préfère! Je n'entends rien quand c'est moi qui parle compris ? Il faut revoir tout le circuit. Il y a une faille quelque part un code perdu. Et ici il faut désinfecter! Elle a laissé une odeur épouvantable ! Ma cave est bien mais ma cave pue ! Est-ce que je dois tout diriger Moi-Même ? Le service d'ordre la sécurité la protection rapprochée! Et d'abord où ils sont ceux-là ? Bon. Je vais me reposer. Gouverner me fatigue énormément. Ah j'ai oublié le mot de passe pour aller dans ma chambre.

GRAND PRETRE.- Je ne le connais pas ça concerne la protection rapprochée.

MOCTEZUMA.- Je vous ferai tous pendre! Et où sont-ils ? La protection rapprochée ne doit jamais s'éloigner!

GRAND PRETRE.- Ils sont coincés devant la porte n° 3.

MOCTEZUMA.- Coincés! Qu'est-ce que ça veut dire ?

GRAND PRETRE.- Le code a changé. Ils n'ont pas encore eu l'information.

MOCTEZUMA.- Quelle pagaille quelle foutue pagaille ! Comment gouverner tranquille dans ce merdier! Qui devait leur donner l'information ? Qu'on le fouette qu'on le fouette

GRAND PRETRE.- C'est vous.

MOCTEZUMA.- Ah bon! C'est différent. Changez-moi tous ces codes. Mettez ma date de naissance.

GRAND PRETRE.- C'est toujours ce qu'on met.

MOCTEZUMA.- Alors pourquoi ces idiots ont-ils oublié ça ?

GRAND PRETRE.- Hier vous avez encore modifié votre date de naissance.

DANIEL BESNEHARD
Né en 1954

Clair d'usine
© Editions théâtrales
1983

Chez le même éditeur
Passagères, 1982
Hudson river, 1999

Intérêt pédagogique

Le monde de l'usine. Une langue du quotidien qui peu à peu transforme le monde du travail en une microsociété où « chaque vie » devient une parcelle du monde. Juste avant l'ère de la globalisation et des délocalisations, l'entreprise était encore un lieu de vie, au sens fort du terme. Ce texte pourra être étudié avec *Les travaux et les jours* de Michel Vinaver (L'Arche) et les *Yeux rouges* de Dominique Fréret (sur Lip) publié aux Solitaires intempestifs.

Résumé

La pièce a été créée au TEP, en 1983. Elle met en scène la vie des ouvriers avec leur lot quotidien de souffrances, de petits bonheurs, de contrariétés, d'imaginaire pour lutter contre l'autoritarisme des chefs. Une étude méticuleuse sur le comportement humain au travail. Un classique du genre.

Extrait

Un self-service d'entreprise. Rémi Morin recouvre une table d'une petite nappe blanche. Il vide son plateau. Ginette, le rejoint. Elle sort de sa poche une bouteille.

GINETTE. - Une nappe comme à une vraie cérémonie.

RÉMI. - Il y a le printemps, l'été, l'automne, l'hiver, il y a l'enfant, l'adulte, le vieillard. Il y a les mois ordinaires et les jours de fête. Aujourd'hui c'est un anniversaire. Quinze ans de Sénalor.

GINETTE. - Tiens.

RÉMI. - Bordeaux et du 1973. Tu me gâtes Ginette.

GINETTE. - A un anniversaire, on ne boit pas de l'ordinaire. Oh, j'ai oublié le tire-bouchon.

RÉMI. - Bouge pas. Couteau suisse, 18 fonctions. (*Il débouche la bouteille.*) Goûte la première. Un bon cru.

GINETTE. - J'ai bien choisi. Toi, tu sais apprécier.

RÉMI. - Encore rentré soûl ?

GINETTE. - Tous les soirs en ce moment. Il devient violent.

RÉMI. - Mets-le à la flotte, ton Maurice.

GINETTE. - A la Badoit, « l'eau qui chante et qui danse », si je pouvais...

RÉMI. - Plaque-le.

GINETTE. - Ici, je n'ai pas envie de parler de lui.

RÉMI. - Quinze ans de boîte, c'est un sacré bail.

GINETTE. - Dimanche, tu l'as posé ton carrelage dans l'escalier de ta cave ?

RÉMI. - Gris souris. Du grenier à la cave, plus une finition en rade.

GINETTE. - Ton contrat est rempli.

RÉMI. - Quinze ans d'usine et j'ai mon pavillon à moi, fini. Il faut que je m'occupe. J'ai déjà repris l'entraînement de lutte.

GINETTE. - C'est bon le sport et ça occupe. Nous, on ne sait pas rien faire. On ne rêve même pas qu'on puisse rien faire. Ce matin, c'était mou aux emballages. Ils m'ont mis à briquer l'allée. Des industriels japonais visitent l'usine tantôt.

RÉMI. - Ils finiront par nous racheter, les Japonais. Ils sont à la pointe.

GINETTE. - Je n'ai pas encore vu le nouveau, un jeune ?

RÉMI. - Oui. On en attend un autre le mois prochain, en principe. Car le moins réglo dans ces contrats de solidarité, c'est que les patrons, souvent, ils biaisent. Ils remplacent deux vieux par un seul jeune. *(Il sort de sa sacoche des serviettes.)*

GINETTE. - Des serviettes blanches.

RÉMI. - Le grand service !

GINETTE. - Ça va encore jaser aux autres tables.

RÉMI. - Honni soit qui mal y pense.

GINETTE. - T'es un ange. Tu as fait broder mes initiales.

RÉMI. - G.P. Geneviève Paulin, le nom de ma femme.

GINETTE. - Une serviette de son trousseau de jeune fille.

RÉMI. - T'es déçue, Ginette ?

GINETTE. - Pourquoi ? Je ne me fais pas d'idées. *(Gisèle entre dans le self. Elle s'installe avec beaucoup de précautions.)*

Intérêt pédagogique

Un texte d'un réalisme stimulant. Le thème de la rencontre et du hasard, dans un hall de gare, donne lieu à toutes sortes de situations qui peuvent être étudiées en classe, à travers un langage d'une poésie tendre.

La pièce de Denise Bonal peut faire l'objet d'une lecture intégrale.

Résumé

« Les départs qui déchirent le « cœur », dit Rimbaud. Ce n'est pas le retour qui éclipse aussitôt le voyageur qui intéresse, non ce n'est pas le retour, c'est le départ.

Le cœur fiévreux, le sac à l'épaule, le regard figé sur ce tableau des horaires où le cliquetis argenté dévoile peu à peu la marche à suivre, on attend.

Lieu des au revoir et des adieux, lieu aux histoires meurtries, aux décisions dé cousues, aux envols vainqueurs, lieu de toutes les souffrances, de toutes les interrogations et de tous les espoirs, lieu des larmes chaudes et des mains jointes et des serments hâtifs, lieu des derniers sourires, des paroles qu'on n'oubliera jamais et des baisers donnés pour la vie, voici la gare,

c'est elle le personnage principal, elle le sait et le fait savoir.

Extrait

La gare est déserte, sous une lumière blafarde. Ils sont enlacés.

ELLE.- Tu reviendras?

LUI.- Je reviendrai.

ELLE.- Tu m'aimeras encore?

LUI.- Je t'aimerai toujours.

ELLE.- Tu me le diras?

LUI.- Je te le dirai et le redirai.

ELLE.- Tu ne m'oublieras pas?

LUI.- Je ne t'oublierai pas.

ELLE.- Tu ne changeras pas?

Lui.- Je ne changerai pas.

ELLE.- J'ai raison d'avoir confiance?

LUI.- Tu as raison d'avoir confiance.

ELLE.- Même si tu restes longtemps?

Lui.- Même si je reste longtemps.

ELLE.- Tu m'éciras?

LUI.- Je t'écirai.

ELLE.- Tu attendras mes lettres?

LUI.- J'attendrai tes lettres.

ELLE.- Le soir, seul dans ton lit, tu m'entoureras de tes bras?

LUI.- Le soir, dans mon lit, je t'entourerai de mes bras.

ELLE.- J'ai mal.

LUI.- j'ai mal aussi.

ELLE.- Regarde-moi.

LUI.- Je te regarde.

ELLE.- Ne perds pas ma photo.

LUI.- Je ne la perdrai pas.

ELLE.- Embrasse-moi.

Il l'embrasse.

Elle pleure.

LUI.- Ne pleure pas. Tu verras dans dix ans.

Intérêt pédagogique

Une pièce « sociale » au sens fort du mot, dans ce qu'on a appelé le « théâtre du quotidien ». Une pièce relativement classique par sa forme, écrite dans les années soixante-dix. Des dialogues qui sonnent juste, avec des passages très poétiques. La pièce peut être étudiée en entier dans l'objet d'étude : Texte et représentation. Elle peut être insérée par fragments dans un corpus sur le monde du travail, de la mine, ou encore sur la recherche du dépassement de soi, de la performance sportive.

Résumé

Ginette se prépare au concours de danse qui aura lieu dimanche, contre la volonté de son père, mineur à la retraite qui ne supporte plus l'inactivité. Pour mieux affronter l'échéance, elle quitte le domicile familial pour s'entraîner jour et nuit dans le gymnase de la ville. A la date fatidique, la fête est annulée en raison d'un mouvement de grève des mineurs consécutif à un accident mortel dont le patronat est rendu responsable. Le village entier s'est mobilisé dans le gymnase pour dénoncer les négligences en matière de sécurité. Quel aura été le dimanche de Ginette ?

Extrait

La jeune fille et la mère.

La mère, à genoux devant la jeune fille. Elle l'habille.

LA JEUNE FILLE. Tu me fais mal.

LA MÈRE. Je te fais mal !

LA JEUNE FILLE, *après un temps*. Mais tu me fais mal !

LA MÈRE

LA JEUNE FILLE. Laisse-moi ! Tu es maladroite. Je saurais mieux m'y prendre que toi.

LA MÈRE. Si tu ne bougeais pas tant.

LA JEUNE FILLE. Je ne bouge pas !

LA MÈRE. Je n'aime pas te voir ainsi. Pourquoi es-tu si impatiente ?

LA JEUNE FILLE. Tu es lente... de plus en plus lente, et tes doigts de moins en moins habiles. Ce n'est pas ma faute si je suis impatiente !

LA MÈRE. Pour être précise ma fille il faut voir clair. Je vois moins clair qu'autrefois.

LA JEUNE FILLE. Je n'y suis pour rien. Dépêche-toi !

LA MÈRE. Je ne te reconnais plus... Je n'aurais jamais cru, même en rêve, qu'un jour tu serais

si cruelle. Même en rêve... Est-ce là l'enfant que j'ai mis au monde... Est-ce là cette enfant que j'ai élevée et qui vit à mes côtés depuis toutes ces années...

Silence.

LA JEUNE FILLE. Je ne voulais pas t'offenser, petite maman... Pardonne-moi... Oh ! pardonne-moi, petite maman... Petite maman...

LA MÈRE. Je ne reconnais plus ma fille...

LA JEUNE FILLE. Pardon... Pardon...

LA MÈRE. Ma fille ?...

LA JEUNE FILLE. Je ne suis plus cette petite fille qui habite dans ton souvenir, ma chère maman...

LA JEUNE FILLE. Maman chérie. Je t'aime et je ne veux pas te faire de peine... jamais. Tu le sais bien. Mais regarde la fille que tu as devant toi. Regarde-la bien... Regarde-la avec des yeux neufs... des yeux qui ne soient plus uniquement ceux que ton amour te faisait porter sur la petite fille que j'étais... C'est difficile à dire, et je ne sais pas comment m'y prendre... Je ne sais pas comment m'y prendre... Je voudrais te faire part de tout ce qu'il y a au plus profond de mon cœur ; c'est mon plus cher désir... Vois comme je m'égare, comme je suis embarrassée... Et pourtant quelque chose en moi s'y refuse... Ne sois pas triste, surtout pas... Ça doit être comme cela, toujours... C'est la nature... Je ne suis plus ta petite fille, ma chère maman.

LA MÈRE. Mon Dieu...

LA JEUNE FILLE. Ne sois pas triste. Ne sois pas triste.

LA MÈRE. Tourne-toi... Cet ourlet n'est pas bien fait.

LA JEUNE FILLE. Je ne voulais pas te faire de peine.

LA MÈRE. Tu as rencontré un garçon au bal ?

LA JEUNE FILLE. Mais je ne voulais pas te faire de peine !

LA MÈRE. Réponds-moi.

LA JEUNE FILLE

LA MÈRE. Alors ?

LA JEUNE FILLE. Non !... non et non... Tu ne m'as pas comprise !

LA MÈRE. Ne bouge pas !... Je ne t'ai pas comprise ?

LA JEUNE FILLE. Non

Intérêt pédagogique

Un théâtre de l'absurde et du pur langage, encore trop méconnu chez les enseignants de lettres. Les *diablogues* sont composés de « scènes à deux voix », d'où l'emploi du mot-valise en guise de titre, où les situations les plus cocasses sont prétexte à des jeux de mots hilarants. On pourra intégrer les *Diablogues* à l'objet d'étude sur le théâtre, en proposant des perspectives avec des textes de Ionesco, de Jean Tardieu ou de René d'Obaldia, par exemple.

Résumé

Il n'y a rien à résumer, si ce n'est des scènes d'humour garanti.

Extrait

CODA POUR CONCLURE ET RÉCAPITULER

UN : Non, c'est pas pareil.

DEUX : C'est un romantique.

UN : C'est un romantique, Brahms.

DEUX: Brahms.

UN : Brahms, tandis que Beethoven...

DEUX: C'est le contraire.

UN: Voilà. C'est un classique, Beethoven.

DEUX: Beethoven ? Tandis que Georges...

UN: Georges ?

DEUX: Georges ? Eh bien, c'est un capitaine de dirigeable.

UN : Georges! Comment peut-on prendre un dirigeable pour une balle de ping-pong ?

DEUX : C'est vrai, qu'elle ressemble rudement à un hippocampe, la cousine Paulette

UN : Comme une goutte!

DEUX : Deux gouttes!

UN: Trois gouttes

DEUX : Quatre gouttes ! c'est une goutte, puis

Coda pour conclure et récapituler

encore une goutte, puis encore une goutte, puis encore une goutte...

UN : Ca, ça ne fait pas quatre gouttes, ça fait de la musique.

DEUX: Tic, tac, tagadag, panpan.

UN : Vous dites panpan, mais vous me faites un ré.

DEUX, *regardant le public*: Vous êtes sûr que c'est nous, tous ces gens ?

UN : Oui, c'est Agamemnon.

DEUX: Vous les prenez vraiment pour des Grecs.

UN : Pas tous.

DEUX : Trouvez m'en un autre, de moyen, pour qu'on parle de nous dans les journaux !

UN : Mais non, c'est vous, mon vieux !

DEUX : Je n'ai jamais mis les pieds à Arcachon.

UN : Alors, ça doit être des Turcs.

DEUX : Tiens, Paulette !

UN : Tiens, ma sœur !

DEUX : Tiens, votre femme!

UN : Tiens, l'omelette du chef

DEUX : Garçon!

UN : Garçon!

DEUX : On s'en va?

UN : Dans un verre ?

DEUX : À pied ?

UN : Oui, c'est pas loin.

DEUX : Voilà les Turcs qui s'en vont aussi.

UN : Faites pas la bête !

DEUX : Prenez la porte du fond, vous tombez dans la rue de... (*Nom de la rue du théâtre.*)

UN : Bonsoir!

DEUX : Bonsoir !

UN : Bonsoir !

DEUX : Bonsoir... etc

Intérêt pédagogique

Encore un texte sur le langage, à la manière de Queneau, avec sa composante clownesque. On peut proposer aux élèves plusieurs de ces scènes en séance de modules et les faire travailler sur la diction et la gestuelle, même en classe !

Résumé

Histoire de clowns !

Extrait

(Entrée et sortie de clowns)

PERSONNAGES

Irrupté 1, Irrupté 2 (deux cabotins qui répètent interminablement le même numéro. Sont un peu fatigués. N'y croient plus trop. Ce qui ne les empêche pas de). L'Intermittent.

IRRUPTE 1. D'ousque tu t'en viens-tu ?

IRRUPTE 2. D'ousque je m'en viens ?

IRRUPTE 1. D'ousque tu t'en viens-tu ?

IRRUPTE 2. Je m'en viens d'où j'ai été. Pour parler clair, en reviens et m'apprête, illico, à y retourner.

IRRUPTE 1. As-tu fait beaucoup de chemin pour t'en revenir ?

IRRUPTE 2. L'ai pas eu à le faire.

IRRUPTE 1. T'es tout là, pour me parler ainsi en ces termes ? Où t'as été, c'est tout, réponds sans détour, réponds sans brouillance, sans fard et sans redondement, feuille de murmure, arapède persifleur, jocrisse débarouant, écumeur de fond de marmite à la mie de pain, grand loqueteur inaudible à face de vide, chafouin au nez de fouine, faut-il que je t'asticote jusqu'à la gauche pour que tu me répondes sans plus faire d'entrelacs ni de manigances, que tu me dises en un mot comme en deusse d'où ce que tu viens à la fin ?

Faut-il que je te fasse me le me le sortir z'en t'agitant comme un grelot de pantin de fin d'hiver, ou un chat à sonnettes ? Et ce, en te faisant tintinnabuler glotte et gosier. A question bien dressée réponse assurée ? A réponse titubante coup en vache, tu t'en vas t'en prendre un bien carré, ça va te siffler par-dessus la tête avant de t'escraboillier le museau. Que les corbeaux te bouffent les trous des yeux, que le croûteux te broute jusqu'à la garde et aux brandes, que la peste rouge te dévore le dedans des boyaux, si sur-le-champ tu ne dégoises pas proprement d'où ce que tu viens et par quel chemin...

IRRUPTE 2. Où ce que j'étais ? Où ce que j'étais, à l'heure d'avant, au moment d'où ce que j'arrive ? Par là, c'était par là-bas, ou bien de l'autre côté, assurément par cette route-ci.

IRRUPTÉ 1. Où t'as été cétou, pas de verbiages inutiles, de tarabiscotantes virevoltes, de voltiges aussi sottes que grenues, de biaisades en surplus. Cétune question, elle s'en va droit au but, et la réponse je l'exige et la veux sans plus tarder. Tu peux compter tes os un à un, sapajou, si sur-le-champ tu ne me donnes une prompte réponse, si illico tu ne me dis d'où tu t'en viens-tu sur l'heure et au moment précis d'avant que t'étais là...

XAVIER DURRINGER
Né en 1963

Une petite entaille
© Editions théâtrales,
1996

Chez le même éditeur
Ball trap, 1994
Chroniques des jours entiers, des nuits entières, 1996
La promise, 2001

Intérêt pédagogique

Une pièce classique dans sa structure, mais qui présente le double intérêt de traiter de la solitude et de la responsabilité collective.

La langue, poétique, et crue, certaines scènes risquent de choquer. Mais l'étude du texte révèle des pistes de réflexion auxquelles les lycéens ne peuvent être que sensibles : comment parler de l'amour aujourd'hui ?

Résumé

Slim, joyeux luron en société mais caractère solitaire, vient de perdre son emploi. Pour le reconforter, ses copains font un pari stupide : ils lui « offrent » Lisa, une jeune fille qui se laisse prendre au jeu, le temps d'oublier un précédent chagrin d'amour. Mais lorsqu'elle quitte Slim, celui-ci sombre dans un profond désespoir.

Extrait

Lisa vient annoncer à Slim qu'elle le quitte.

LISA.- je voulais te dire...

SLIM.- C'est pas la peine, te donne pas de peine comme ça, c'est pas la peine.

LISA.- Slim... je... je... suis désolée, je te jure, crois-moi... crois-moi!

SLIM.- Croire quoi?

LISA.- Que je voulais pas que...

SLIM.- Que quoi?

LISA.-Que tu penses... que j'ai fait ça comme ça pour rire avec toi...

SLIM.-Oh t'inquiète pas, moi je pense rien...

LISA.-Ecoute-moi...

SLIM.-J'écoute...

LISA.-Bon c'est vrai qu'au début moi je voulais bien qu'on se voit, je veux encore bien d'ailleurs, mais plus comme avant je veux dire, tu mets trop d'importance dans la chose et j'voudrais pas te faire de mal comme ça...

SLIM.-Mais tu me fais pas du mal.

LISA.-Faut pas que tu t'attaches trop...

SLIM.-Qu'est-ce que ça veut dire ça, ça veut rien dire.

LISA.-Ecoute-moi!

SLIM.-Qu'est-ce que ça veut dire de s'attacher trop?

LISA.-Non mais, il faut plus se voir voilà et que tu prennes pas ça avec importance... Y a plein de filles que tu pourrais rendre heureuses mais...

SLIM.- Pourquoi pas toi, qu'est-ce qu'il me manque? Je veux juste savoir ça, ce qui me manque ou ce que toi tu veux ?

LISA.- Je peux pas expliquer comme ça...

SLIM.- Tu peux pas expliquer alors c'est du vent du vent !

LISA.- Je peux expliquer, c'est vrai que j'ai passé une petite semaine avec toi et je regrette pas, mais...

SLIM.- Mais quoi ?

LISA.- Faut pas m'en vouloir à moi, je fais pas exprès, c'est juste comme ça que ça se passe je fais pas exprès...

SLIM.- De quoi ?

LISA.- D'être comme ça, là avec toi... Sois pas triste, faut pas que tu t'attaches, ça sert à rien avec moi, c'est comme ça... Oh merde qu'est-ce que j'ai fait ?

SLIM.- Ouais, bon ben je vais aller marcher un peu...

Lisa sort en se retournant tristement.

Slim avec sa valise traverse le plateau lentement et va s'effondrer.

ROLAND FICHET
Né en 1949

Terres promises
© Editions théâtrales,
1989

Chez le même éditeur
De la paille pour mémoire, 1985
Suzanne, 1993
Petites comédies rurales, 1998

Intérêt pédagogique

Un texte qui peut paraître difficile à la première lecture, mais qui se révèle assez vite brillant par le parti pris des personnages, par leur origine géographique et par une identité étrange qui se dévoile au fil des scènes.

L'écriture de Roland Fichet se caractérise par une ironie pleine de dérision et d'amère illusion, « balancée » dans des tirades d'une ampleur souvent étourdissante.

Résumé

Un soir, cinq personnages qui ont fait un long voyage arrivent successivement dans « la demeure aux quarante jardins ». Ils viennent de différents pays et continents. Mis en danger par ce labyrinthe où circule un monde invisible, ils se saisissent de leur désespoir, déchirent leur identité, donnent naissance à des êtres inconnus d'eux-mêmes.

Extrait

Sôren Lavik embrasse son décor, sent l'univers qu'il a sculpté, hume l'ambiance, se prépare... Monsieur Pierre se manifeste. Léa V Caloume entre. Elle arrive de Beyrouth. Sôren Lavik s'efface.

LOUME.- Pas de problème personne ne l'a violée. Elle fait bien attention elle repère le scélérat sous les traits du vieillard distingué avec une ou plusieurs décorations. Elle est pas bête Léa V. Caloume la guerre elle connaît et les hommes ! Alors la voilà la Demeure-Aux-Quarante-jardins elle est grande elle est belle ! Il leur faut du temps et de l'instruction pour parvenir à un haut degré de méchanceté ils savent donner des noms très chics à leur génie de la méchanceté le machiavélisme par exemple ils atteignent des sommets... sur le tard ! méfiez-vous des vieux! Léa V. Caloume ne s'est pas assez méfiée Manuel Cabarone El Kner l'a humiliée pour lui elle a tant fait! C'est ici que Léa V. Caloume va vivre elle va répéter toute la journée pour se rassurer : quelle magnifique demeure! Il n'y a vraiment personne ou quelqu'un qui est caché m'entend? Il y a toutes les âmes qui m'entendent un peu de tranquillité ne fait pas de mal. Dans la ville d'où elle vient très loin au bord de la Méditerranée le taux de nocivité d'un chrétien est équivalent au taux de nocivité d'un musulman jamais ça ne s'annule ça s'additionne c'est ça qui est dommage. Il y a deux moyens de s'élever au-dessus du malheur grandir beaucoup beaucoup devenir une princesse très haut dans le ciel ou diminuer les autres les réduire à sa merci aucun des deux moyens n'est à la portée de Léa V. Caloume elle a fui elle est parvenue jusqu'à la Demeure-Aux-Quarante-jardins elle ne croyait pas qu'elle existait Monsieur Pierre lui a dit qu'elle existait. Elle dit ELLE en parlant d'elle. Elle ne sait pas parler d'elle autrement elle est schizophrène.

Sôren Lavik survient.

SÔREN LAVIK.- Comment peindre l'herbe ? Vélasquez peint les cheveux avec la tête il peint la tête poussant les cheveux et les cheveux tirant la tête vous comprenez? Pour l'herbe il faut peindre la terre qui nourrit l'herbe en même temps que l'herbe vous comprenez? C'est comme un cheval qui saute une herbe qui pousse ou des cheveux sur une tête Vélasquez le

savait Constable aussi. Vous vous rappelez « the leaping horse » le cheval qui saute? Comment peindre ce qui s'élève en nous? Il y a quelque chose qui est caché et quelque chose qui est montré dans la peinture comme dans toute vie. Bienheureux peuples où l'art et la vie se touchent les pouces se croisent les doigts et les décroisent pas pour jouer le mystère du monde pas pour le saisir pour en jouir. Il y a quelque chose qui est caché et ce qui est montré c'est de l'invisible vous comprenez ? Vous savez ici les dents poussent les bouches s'ouvrent les oreilles et les nez se creusent ça inspire. Vous savez ici c'est vous moi n'importe quel homme ou quelle femme seul dans une pièce. Une fois seul dans la pièce ce qu'on est dehors tombe par terre et qu'est-ce qui reste ? Intéressant à peindre ce qui reste : un homme mûr dans des langes par exemple ou la voix de Monsieur Pierre murmurant **MON FILS TU VIS DANS UN SOURD DÉSESPOIR**. Vous vous rappelez? Peindre cette voix le grain de cette voix et en la peignant peindre aussi ce qu'elle dit. Est-ce que vous vivez dans un sourd désespoir madame?

LOUME.- Est-ce qu'il faudra faire la cuisine? Elle n'aime pas faire la cuisine. Dans cette ville bourrée d'otages et de sacs de sable elle ne faisait jamais la cuisine c'était un petit Libanais bon cuisinier bien content de servir une Française. Elle a un nom comme les Américains : Léa V Caloume comme John F. Kennedy ou Francis S. Fitzgerald le V. c'est uli deuxième prénom: Violette. Léa Violette Caloume c'est trop. Tout le monde dit Loume ça raccourcit beaucoup Loume c'est mignon.

Intérêt pédagogique

Une sorte de huis clos dans un atelier de confection du Sentier à Paris, juste après la Libération. Une écriture directe, avec des dialogues percutants, des scènes drôles et émouvantes.

La condition des femmes, juste après l'Holocauste. Travailler pour oublier, comme pour se refaire. Un classique du théâtre contemporain, à étudier avec des textes de Charlotte Delbo.

Résumé

« *Le premier atelier de ma vie fut ce lieu inutile dans le trois pièces de mon enfance où mon père travaillait avant-guerre. Dans les années cinquante, ma mère se décida à nous en faire une chambre... Elle-même, en attendant le retour de mon père, travaillait comme finisseuse dans un atelier de confection pour hommes. Plus tard, - nous n'attendions plus, ayant appris peu à peu le sens du mot « déporté » - devenu moi-même apprenti tailleur, j'ai bien connu d'autres ateliers... Cette pièce est écrite pour ma mère, et pour toutes celles et tous ceux que j'ai vu rire et pleurer dans mes nombreux ateliers* ». Jean-Claude Grumberg

Extrait

HELENE (*lui demande.*) Vous l'avez ? (*Simone fait oui de la tête.*) Faites-moi voir. (*Simone sort alors d'une grande enveloppe une feuille de papier qu'elle tend avec précaution à Hélène. Simone s'installe et se met au travail. Hélène lit à voix basse.*) Acte de décès... par un jugement du tribunal civil de la Seine... par ses motifs le tribunal dit et déclare monsieur... décédé à Drancy, Seine. Décédé à Drancy ? Pourquoi ils ont mis décédé à Drancy ?

SIMONE (*sans lever les yeux de son travail.*) Ils font comme ça !

HELENE (*élevant le ton malgré elle.*) Qu'est-ce que ça veut dire ils font comme ça ? (*Simone ne répond pas, elle coud avec une grande énergie. Hélène lisant jusqu'au bout.*) Décédé à Drancy, Seine, le 3 mars 1943. Qu'est-ce que ça veut dire ? Il a glissé sur un trottoir à Drancy, Seine et il est mort ?

Le presseur s'approche prend l'acte de décès et lit à son tour. Hélène essaye de se contenir. Simone travaille indifférente.

JEAN (*après avoir lu, explique.*) Ils mettent le dernier en droit où le défunt a laissé une trace... légale... Là c'est la date et le lieu de son départ pour... C'est pour que ce soit... plus... (*// cherche ses mots.*) plus... légal.

HELENE (*le coupant.*) La date du départ pour où ? Pour où ? Ils mettent pas que c'est une date de départ... Ils mettent mort à Drancy Seine un point c'est tout... (*Jean regagne sa table de presse sans rien dire. Silence. Hélène marche maintenant de long en large dans l'atelier, puis revient vers Simone.*) Dans votre acte de disparition, il y avait bien parti de Drancy le 3 mars 43 en direction de Lublin-Maïdanek, je l'ai pas inventé ? Pourquoi ils n'ont pas remis ça ? Simplement ça ?

SIMONE (*après un temps*). Sur un acte décès on peut pas mettre en direction de...

HELENE. Pourquoi ?

SIMONE. Faut être plus précis.

HELENE. Pourquoi ? (*Simone ne répond pas, elle travaille de plus en plus énergiquement. Silence. Hélène hurle soudain.*) Fallait refuser ! Fallait refuser, vous n'avez pas à accepter ça en plus, vous n'avez pas à accepter ça !

LEON (*arrive, les ciseaux de coupe à la main*). Qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce qu'il y a encore ? Qu'est-ce qu'elle a fait ?

HELÈNE (*lui tendant l'acte*). Tiens, lis

LEON. Qu'est-ce que c'est que ça ?

HELENE. Lis.

Léon parcourt le papier des yeux puis le rend à Hélène.

LEON. Très bien... Très bien. Comme ça elle aura plus à courir d'un bureau à l'autre, elle pourra peut-être rester de temps en temps, un peu assise là.

HELENE (*lui rendant le papier*). Lis jusqu'au bout !

LEON. J'ai lu, j'ai lu jusqu'au bout, c'est très bien, très bien, tous les tampons y sont, c'est parfait !

HELENE. Y a rien qui te choque ?

LEON. Qui me choque moi ? Tu crois que c'est la première fois que je vois un acte de décès. (*Il ricane et hoche la tête.*) Que j'aie seulement autant de commandes cet hiver que j'ai déjà vu de...

HELENE (*criant*). Mort à Drancy ! Mort à Drancy !

LEON. Et alors ? Drancy ou ailleurs... C'est un papier non ?

HELENE. Pauvre idiot « Drancy ou ailleurs » mais si ce n'existe pas sur leurs papiers, avec tous les tampons et toutes leurs signatures officielles, regarde Tribunal de la Seine... Greffier... Juge... enregistré le... certifié le... Alors personne n'est parti là-bas, personne n'est jamais monté dans leurs wagons, personne n'a été brûlé ; s'ils sont tout simplement morts à Drancy, ou à Compiègne, ou à Pithiviers, qui se souviendra d'eux ! Qui se souviendra d'eux !

LEON (*à voix basse*). On se souviendra, on se souviendra, pas besoin de papier, et surtout pas besoin de crier.

BERNARD-MARIE KOLTÈS
1948-1989

Roberto Zucco
© Les éditions de Minuit,
1990

Chez le même éditeur
Combat de nègre et de chiens, 1983
Quai Ouest, 1985
Dans la solitude des champs de coton, 1986

Intérêt pédagogique

Une dramaturgie classique, découpée en tableaux, avec des lieux multiples et une galerie de personnages marginaux.

Une histoire moderne, à la manière d'un « serial killer », marquée par des réminiscences de la tragédie antique. En s'intéressant à Zucco, Koltès traque en chacun d'entre nous la part de mystère et d'inquiétante violence.

Résumé

Roberto Zucco s'est évadé de la prison. Commence alors une cavale au cours de laquelle il tue sa mère, un enfant et un policier. Il a violé la Gamine qui s'amourache de lui, mais qui le trahira malgré elle. Il se suicidera en se jetant du toit de la prison.

Extrait

Seul dans le métro, Roberto Zucco se trouve face à un vieil homme qui s'est laissé enfermé.

ZUCCO. - Je suis un garçon normal et raisonnable, monsieur. Je ne me suis jamais fait remarquer. M'auriez-vous remarqué si je ne m'étais pas assis à côté de vous ? J'ai toujours pensé que la meilleure manière de vivre tranquille était d'être aussi transparent qu'une vitre, comme un caméléon sur la pierre, passer à travers les murs, n'avoir ni couleur ni odeur; que le regard des gens vous traverse et voit les gens derrière vous, comme si vous n'étiez pas là. C'est une rude tâche d'être transparent; c'est un métier; c'est un ancien, très ancien rêve d'être invisible. Je ne suis pas un héros. Les héros sont des criminels. Il n'y a pas de héros dont les habits ne soient trempés de sang, et le sang est la seule chose au monde qui ne puisse pas passer inaperçue. C'est la chose la plus visible du monde. Quand tout sera détruit, qu'un brouillard de fin du monde recouvrira la terre, il restera toujours les habits trempés de sang des héros. Moi, j'ai fait des études, j'ai été un bon élève. On ne revient pas en arrière quand on a pris l'habitude d'être un bon élève. Je suis inscrit à l'université. Sur les bancs de la Sorbonne, ma place est réservée, parmi d'autres bons élèves au milieu desquels je ne me fais pas remarquer. Je vous jure qu'il faut être un bon élève, discret et invisible, pour être à la Sorbonne. Ce n'est pas une de ces universités de banlieue où sont les voyous et ceux qui se prennent pour des héros. Les couloirs de mon université sont silencieux et traversés par des ombres dont on n'entend même pas les pas. Dès demain je retournerai suivre mon cours de linguistique. C'est le jour, demain, du cours de linguistique. J'y serai, invisible parmi les invisibles, silencieux et attentif dans l'épais brouillard de la vie ordinaire. Rien ne pourrait changer le cours des choses, monsieur. Je suis comme un train qui traverse tranquillement une prairie et que rien ne pourrait faire dérailler. Je suis comme un hippopotame enfoncé dans la vase et qui se déplace très lentement et que rien ne pourrait détourner du chemin ni du rythme qu'il a décidé de prendre.

LE MONSIEUR. - On peut toujours dérailler, jeune homme, oui, maintenant je sais que n'importe qui peut dérailler, n'importe quand. Moi qui suis un vieil homme, moi qui croyais connaître le monde et la vie aussi bien que ma cuisine, patatras, me voici hors du monde, à cette heure qui n'en est pas une, sous une lumière étrangère, avec surtout l'inquiétude de ce qui se passera quand les lumières ordinaires se rallumeront, et que le premier métro passera, et

que les gens ordinaires comme je l'étais envahiront cette station; et moi, après cette première nuit blanche, il va bien me falloir sortir, traverser la grille enfin ouverte, voir le jour alors que je n'ai pas vu la nuit. Et je ne sais rien maintenant de ce qui va se passer, de la manière dont je verrai le monde et dont le monde me verra ou ne me verra pas. Car je ne saurai plus ce qui est le jour et ce qui est la nuit, je ne saurai plus quoi faire, je vais tourner dans ma cuisine à la recherche de l'heure et tout cela me fait bien peur, jeune homme.

ZUCCO. - Et y a de quoi avoir peur, en effet.

LE MONSIEUR. - Vous bégayez, très légèrement; j'aime beaucoup cela. Cela me rassure. Aidez-moi, à l'heure où le bruit envahira ce lieu. Aidez-moi, accompagnez le vieil homme perdu que je suis, jusqu'à la sortie; et au-delà, peut-être.

*Les lumières de la station se rallument. Zucco aide le vieux monsieur à se lever et l'accompagne.
Le premier métro passe.*

JEAN-LUC LAGARCE
1957-1995

*J'étais dans ma maison
et j'attendais que la pluie vienne*
© Les Solitaires intempestifs,
Posthume 1997

Chez le même éditeur
Les règles du savoir-vivre, 1995
Le pays lointain, 1996
Juste la fin du monde 1999

Intérêt pédagogique

Une dramaturgie classique avec un espace-temps symbolique.

Une langue simple, poétique, mais entêtante avec des effets de reprises et de répétitions qui impriment au style des derniers textes de Jean-Luc Lagarce une douceur insoupçonnée. Peut-être son chef-d'œuvre.

Le thème de la famille, de la rupture et des retrouvailles, de la parole qui ne parvient pas à se libérer devant la perspective de l'inéluctable, les jalousies, les rancœurs et les conflits que ce retour réactive.

Résumé

Le jeune homme est rentré à la maison, après une très longue absence. Cinq femmes, la mère, l'aînée, la plus vieille, la seconde, la plus jeune veillent sur lui. Est-il convalescent, endormi, ou mourant ? « Elles l'attendaient, longtemps déjà, des années, toujours même histoire, et jamais elles ne pensaient le revoir vivant, elles désespéraient de ne jamais avoir de nouvelles de lui, aucune lettre, jamais, aucun signe qui puisse rassurer ou définitivement faire renoncer à l'attente. »

Extrait

LA MÈRE : Désormais, tout le temps où il sera dans sa chambre, tout ce temps qu'il prendra à s'épuiser, à disparaître, tout le temps qu'il prendra à mourir, le temps de l'agonie, tout ce temps - est-ce que cela durera des semaines, des mois ? tout ce temps, les filles, *celles-là*, les filles pourront s'éloigner, nous laisser le garder, prendre soin de lui, nous laisser le protéger et se soucier de sa respiration, de son souffle, craindre pour lui...

LA PLUS VIEILLE : Tu voudrais le garder pour toi, juste pour toi.

L'AINÉE : Qu'on parte ?

LA PLUS JEUNE : Qu'on te l'abandonne ?

LA MÈRE : Je ne sais pas. Oui, est-ce qu'on peut demander cela, que d'autres qui voudraient être aussi près de la mort à l'œuvre, que d'autres s'éloignent et donnent un peu de solitude ? Je ne sais pas. Tu comprends, et celles-là encore, vous toutes et celles-là encore peuvent-elles le comprendre ?

LA PLUS VIEILLE : Chacune d'entre elles, et moi, encore, chacune d'entre elles souhaite cela. Exactement ce que chacune d'entre nous souhaite.

Ne plus partager, sans se dévorer, non, ne plus devoir partager. -
Ce que tu voudrais ?

LA MÈRE : Juste cela, oui. Et ce n'est pas rien, et c'est demander beaucoup.

Juste cela.

L'instant précis.

Elles vont se déchirer, danser leurs danses, chercher l'amour, exiger, vouloir qu'il leur parle, qu'il sorte de son sommeil, elles ne veulent pas comprendre, elles nous détruiront la vie, elles ne songent pas à mal, mais elles nous détruiront la vie, à longueur de journée, essayer d'obtenir je ne sais quelle vérité. Elles veulent savoir aussi si elles se sont trompées, si toutes ces années furent perdues pour rien. Elles sont terrorisées, tu peux les regarder, elles sont terrorisées par le sacrifice.

LA PLUS VIEILLE : Tu voudrais juste, tu demandes ça, tu voudrais juste qu'on te le laisse. Comme chacune d'entre nous, mais toi plus encore que les autres. Etre seule et le garder.

LA MÈRE : Je ne l'aurai pas, je crois.

LA PLUS VIEILLE : *Non, comme il était à craindre...*

LA PLUS JEUNE : Mal parti.

Intérêt pédagogique

L'univers de l'adolescence traversé par la guerre, la désertion, la volonté de survivre.
Une écriture poétique très rythmée qui s'inscrit dans une suite de tableaux saisissants.
Un texte qui replace le conflit de l'ex-Yougoslavie dans sa folie ethnico-religieuse face à l'indifférence du reste de l'Europe.
Les thèmes de l'enfance et de l'adolescence dans la guerre peuvent faire l'objet de mises en perspective avec d'autres auteurs ou être insérés dans des corpus.

Résumé

Le diable en partage évoque une désertion, celle de Lorko et sa fuite vers l'Italie et la France, après avoir laissé au pays sa famille et sa jeune femme.
Kids évoque la survie d'adolescents orphelins de guerre et qui tentent par tous les moyens de se donner l'illusion de vivre comme avant, une fois la paix revenue.

Extrait

La scène se situe dans une école en ruines où se retrouvent les Kids, pour la plupart orphelins de guerre. On frappe à la porte.

STIPAN. C'est la guerre, on reste ensemble

VILDANA. Est-ce qu'on a le droit de parler

SEAD. Pour dire quoi ?

VILDANA. J'ai peur!

MELIHA. C'est peut-être les milices

REFKA. Et le couvre-feu ?

NADA. Ils l'ont déjà violé

SEAD. Chut!

Silence

AMAR. Je m'appelle Amar Hadzalié

J'ai plus de parents

On m'a dit : va voir les orphelins

Vous n'avez plus de parents

Moi non plus

Partageons

Silence

SEAD. Partager quoi ?

AMAR. Les parents qu'on n'a plus

STIPAN. Il a l'air débile

SEAD. C'est un orphelin
On ouvre

AMAR. Mes parents, ils sont partis en Suède
M'ont oublié
Faut dire que la guerre ça chamboule
Ma mère faut dire point de vue tête en l'air
Mon père c'est pas mal non plus
La Suède je désespère pas
Faut juste que je meure pas
Que ça vienne à l'idée de personne de me tirer dedans
Sinon c'est râpé

ADMIRA. Il est pas tout à fait orphelin il est juste abandonné

SEAD. C'est tout comme

EDINA. On est assez nombreux comme ça

VILDANA. Tu penses qu'à toi

AMAR. J'ai rien mangé oh depuis que je suis né

REFKA. T'es beau garçon ?

SEAD. Refka

REFKA. Ça compte

AMAR. J'ai peur
J'ai peur
Peur

Sead ouvre la porte.

REFKA. T'es pas si mignon

STIPAN. Qu'est-ce que je disais ?
L'air débile

SEAD. T'es bien constitué pour un orphelin

AMAR. C'est que je profite d'un rien
Même l'air que je respire
Il est calorique

SEAD. Tant mieux
Ici la bouffe c'est chacun pour soi
Sauf quand on manque
Les autres sont là
Tu fais quoi dans la vie ?

AMAR. J'apprends à lire À écrire

Et je cours vite

STIPAN. Do you speak English ?

AMAR. Un peu yes

J'ai des amis dans la FORPRONU

SEAD. Ça peut aider

AMAR. Je chante aussi

ADMIRA. Comment t'as dit que tu t'appelais ?

AMAR. Amar Hadzalié

ADMIRA. Moi c'est Admira Le fauteuil devant la porte Il est à moi
À mes vieux
Du salon il vient
Mon père c'est un sniper qui l'a eu
Ma mère juste la peur

BOSKO. Admira c'est ma nana on s'aime depuis tellement longtemps que même le temps
s'en souvient plus moi c'est Bosko

AMAR. T'es Serbe

ADMIRA. Ça te pose problème ?

SEAD. On parle pas de ça ici
On a une cave quand il pleut
Une salle de classe quand il pleut pas
On apprend l'anglais
La littérature
Et les arts plastiques
C'est pas qu'on veut devenir ministre
Juste qu'on veut pas mourir
Alors on s'efforce
Welcome

Au loin, le bruit des bombes retentit, comme remonté des égouts.

SEAD. Fin du couvre-feu

*Les kids disparaissent, redescendent à l'égout. Le bruit des bombes se rapproche.
On entend crier dans le quartier, des hommes et des femmes. Un obus sur l'orphelinat.
Plus qu'un mur encore droit*

PHILIPPE MINYANA
Né en 1946

Inventaires
© Editions théâtrales,
1987

Chez le même éditeur
Fin d'été à Baccarat, 1984
Les guerriers, 1993
Chambres, 1993

Intérêt pédagogique

Des portraits de femmes à travers lesquels se lisent différentes vies, marquées par l'amour, la guerre, la maladie, la mort.

La difficulté tient au fait que chaque personnage s'exprime dans de longs monologues successifs sans ponctuation. Excellent exercice de lecture oralisée en classe.

On peut étudier des extraits d'*Inventaires*, dans l'objet d'étude : « Le biographique ».

Résumé

Bien avant que la télé-réalité ne devienne un démon, ou un des maux, de notre époque, Minyana a imaginé un jeu, « le marathon de la parole », où trois femmes d'âge mûr, Jacqueline, Angèle et Barbara, viennent se livrer sans pudeur aux téléspectateurs. Celle qui parlera le plus longtemps aura gagné.

Extrait

Un tabouret est placé au fond du plateau. Trois flexibles supportant une ampoule bleutée sont installés à l'avant-scène + klaxon. Les ampoules font face aux trois photos représentant les candidates. Le jeu commence.

Lumière Angèle + klaxon. Angèle court au tabouret et elle raconte... Les deux autres feront de même...

ANGÈLE.- C'est la robe de 1954 la robe du destin disons de l'amour cette robe c'est Marcel j'étais mariée avec Abel et il y a eu Marcel j'ai menti à Abel parce que j'aimais Marcel un matin j'arrive à l'EDF le 5 juin 1954 il me dit : vous faites quoi à midi? Je demeurais rue du chemin vert l'EDF c'était rue de Bagnole je lui dis : il y a ma tambouille qui m'attend et il me dit: on va au restaurant...

Un son l'interrompt. Lumière Barbara + klaxon.

BARBARA.- On a acheté cette cochonnerie mon époux et moi aux Galeries Lafayette et cette cochonnerie c'est le témoin numéro un de ma déconfiture j'étais plus intelligente que lui il ouvrait le dictionnaire et il me disait ce mot là ça veut dire quoi? C'étaient des mots compliqués je ne les connaissais pas il disait: tu vois bien que tu es bête...

Un son l'interrompt. Lumière Jacqueline + klaxon.

JACQUELINE.- Bonsoir je ne me suis jamais séparée de cette cuvette c'est là que j'ai craché mes poumons et ma vie a changé pourquoi j'ai craché là plutôt qu'ailleurs aux cabinets ou dans l'évier parce que c'est ma cuvette préférée j'y lavais mes légumes une pleine cuvette de sang en pleine nuit en janvier 1957 du jour au lendemain ça n'a plus été comme avant j'ai dit au toubib je suis tubarde il m'a dit: non mais non ça peut venir de l'estomac il y avait les antibiotiques j'ai pas eu peur du jour au lendemain j'étais dangereuse j'ai été obligée de partir il ne faut pas isoler les tuberculeux il ne faut pas les isoler c'est idiot de les isoler j'ai lu un

opuscule sur le traitement de la tuberculose en Union Soviétique c'est quand même plus futé tant que tu as des bacilles tu ne sors pas trois mois sans voir mes enfants et puis cette concentration de malades les grandes grilles le docteur m'a dit: on en voit rarement des belles comme ça un beau trou bien comme il faut un machin carabiné ça s'attrape pas la tuberculose pourquoi tu te réfugies dans cette maladie et pas dans une autre.

Un son l'interrompt. Lumière Angèle + klaxon.

ANGÈLE.- Entre Marcel et moi c'était le coup de foudre le code donc c'était la robe que je mettais le matin avec une blouse par-dessus Marcel zieutait ma robe et il avait compris ce que je voulais lui dire : c'est OK pour ce soir Marcel la moto et le reste et je te l'enlevais la blouse et je te la soulevais la robe et je grimpais sur la moto il avait une grosse moto on allait faire ce qu'on avait à faire et qu'il faisait très bien on aimait le faire le plus longtemps possible c'était pas comme avec Abel Marcel n'était pas beau mais il avait de belles mains des mains d'artiste il était ajusteur-tourneur il me prenait souvent le gras de la joue entre son pouce et son index et il me le secouait de gauche à droite plusieurs fois par jour je regardais ses yeux et je comprenais ce qu'il voulait me dire tout ce qu'on ne dit pas rien qu'avec des mots et je rougissais avec Marcel j'ai eu du plaisir j'en revenais pas qu'on pouvait en prendre autant avec cette chose-là vu que cette chose-là a si mauvaise réputation...

Un son l'interrompt. Lumière Jacqueline + klaxon.

VALERE NOVARINA
Né en 1942

L'espace furieux
© P.O.L.
1997

Chez le même éditeur
L'atelier volant, 1989
L'opérette imaginaire, 1998
La scène, 2003

Intérêt pédagogique

De prime abord, un texte exclusivement sur le langage. Mais ici, le langage est l'occasion d'une réinvention du monde par les nombres. On n'est pas loin de Pascal. L'extrait proposé permet de jouer avec les signifiants comme avec les chiffres. Novarina le fait lui-même jusqu'à « engluer » ses personnages dans une parole qui, sous prétexte de rendre des comptes ! constate la cruauté du verbe jusqu'à vouloir « s'exterminer en parlant ».

Résumé

Une pièce de théâtre sur l'éducation du monde par la découverte de l'origine de la parole. La délectation du langage et l'humour sont les ressorts improbables de ce texte audacieux. Le texte a été présenté au public sous le titre Je suis.

Extrait

JEAN SINGULIER.
Picard!

SOSIE.
Oui Monsieur.

JEAN SINGULIER.
Lorsque j'étais enfant, je lisais les mots à l'envers et épelais des jours entiers mon nom par la fin.

SOSIE.
Et pour les chiffres?

JEAN SINGULIER.
J'ai essayé pendant trois cent soixante-six après-midi de dire de suite la liste entière de tous les nombres qui sont au monde. J'attendais d'eux la catastrophe ; j'attendais d'eux qu'y m'précipitent.

SOSIE.
Recommencez.

JEAN SINGULIER.
Un après-midi de mars, j'ai atteint sept cent quatre-vingt-six mille milliards huit cent vingt quatre millions six cent vingt-sept mille huit cent quatre-vingt-deux. C'est tout. Le lendemain beaucoup moins.

SOSIE.
Si même nous, les humains, nous n'arrivons pas à énumérer nos propres nombres jusqu'à la fin, c'est que nous sommes partis d'un mauvais commencement.

JEAN SINGULIER.

Sept cent quatre-vingt-sept mille Milliards de trilliards de quadrilliards de six cent quatre-vingt-dix-huit mille millions de trillions de deux cent douze mille six cent quatre-vingt-dix-sept mille sept cent quarante-deux. De même avant de parler, j'appelais à moi au secours tous les mots.

SOSIE.

Vous êtes comme chacun : lorsque vous voulez faire venir tout de suite la suite, vous n'arrivez à rien; de même vous voulez non vous exprimer mais vous exterminer en parlant. Avant d'avoir rien dit, vous devez achever de commencer par vous libérer de parler.

JEAN SINGULIER.

Un jour, j'ai examiné le jour à travers ma main et je n'ai rien vu.

SOSIE.

Je ne m'en souviens pas.

JEAN SINGULIER.

La liste des chiffres du monde est à perpétuité.

SOSIE.

Ainsi va la pensée.

JEAN SINGULIER.

Ainsi allait la pensée; tout au début, quand, de même que les bêtes, je ne pensais encore qu'en chiffres. Tu disais ?

SOSIE.

Vous ne savez les choses qu'en noms - et en choses qu'on n'entend pas. Au début, Adam, captif du temps, a commencé par compter le monde, en animal l'énuméran't : on veut compter le monde entier du nombre, comme les enfants, on veut diviser le nombre en deux par nos parents et on a tort.

JEAN SINGULIER.

Écoute comme la parole commence toujours, avant de parler, par frapper avec des bâtons.

SOSIE.

Ne comptez pas ça. Recomptez tout ça.

JEAN SINGULIER.

Je ne sais plus compter : seulement énumérer le drame des nombres qui ne sont encore qu'en chiffres.

SOSIE.

Tous ceux que vous entendez, qu'est-ce qu'ils vous disent ?

JEAN SINGULIER.

Tous les nombres à la fin seront renversés. Nous entendrons tous à la fin le renversement du monde par nos paroles.

SOSIE.

Personne n'a jamais su le nombre du monde. Vous ne savez pas le nombre du monde, vous non plus. Nous savons simplement qu'un grand nombre de mots sont à l'envers.

JEAN SINGULIER.

Il n'y a pas de fin où les chiffres vont: c'est pour ça qu'ils ne peuvent pas s'arrêter. Ainsi, notre mort - elle n'a rien de la nuit, elle se vit à vue, elle se traverse des yeux. Il n'y a pas de fin où elle va.

SOSIE.

Taisez-vous un instant, que j'entende ce que disent vos yeux.

JEAN SINGULIER.

Je ne connaîtrai la mort que de mon vivant. Pas de sommeil pour nous. Jamais de noir pour nos yeux. Vous mourez les yeux ouverts. Attention : vous venez d'avoir les yeux ouverts par la mort.

LE VIEILLARD CARNATIF, *assis au loin.*

Les nombres ne sont à vous que pour un temps, comme des morceaux de pain, des chiffres de traversée; as ne sont là que pour marquer le temps, comme des cailloux. Les chiffres sont de travers, et les mots de l'homme rien que des cailloux dans sa bouche.

SOSIE.

Les chiffres disparaîtront. Les chiffres sont l'excrément du temps. Quand tu comptes, c'est que tu énumères à l'envers.

JEAN SINGULIER.

Viens sujet ! Si on nous demande, nous dirons que nous ne savons pas. Nous ne nous pouvons vraiment rien dire de ce qui est ici; sauf que nous l'avons traversé, sauf que nous l'avons nommé monde en traversant.

SOSIE, *se retournant.*

Ici nous avons croisé des nombres; et là des noms.

JEAN SINGULIER.

Mais oui, mais oui. Un vrai nom serait celui qui ferait tenir debout un caillou.

Ils sortent. Le Vieillard Carnatif se lève.

Intérêt pédagogique

L'histoire de la poétesse russe Marina Tsvetaeva et de son fils Mour, réfugiés à Paris en 1939, puis à Moscou en 1943 et enfin sur le front Est, en 1944. Deux personnages qui se cherchent et se fuient dans les soubresauts de l'histoire en train de se faire, collective et intime.

La pièce peut être étudiée en entier en classe de première : les thèmes de l'exil et la condition des écrivains sont à privilégier.

La langue est simple, directe, parfois inattendue, mais très travaillée.

Résumé

« Dix-sept années d'exil, ça ne s'empaquette pas ! Dix-sept années d'exil, plus des cadeaux ! Parce qu'il faut en plus revenir les bras chargés de cadeaux, comme une invitée sur le quai, les bras chargés de fleurs, on ne lui demande pas de rapporter des étoffes et des pots de confiture, comme un commis-voyageur !

Extrait

MARINA *interrompt Mour à son tour.* C'est la dernière fois que tu vas acheter les journaux à bicyclette Mour, tu me le jures ? Jure-le moi : c'est la dernière fois ! Tu me le jures ?

MOUR. C'est ça : je vous le jure !

*Il s'assied en soupirant, ouvre le journal L'Humanité et commence à lire.
Marina débarrasse la table de ses cahiers, elle met le couvert de Mour et fait chauffer un monticule de pommes de terre.*

MARINA. Se faire tuer pour un journal qui est déjà plein de morts ! Un journal ! À peine imprimé, déjà périmé ! Mourir pour ça ! Enfin, n'en parlons plus, je vois bien que tu fais ta mine d'enfant vengeur... N'en parlons plus... C'est étrange que tu aies rencontré Constantin, parce que justement je pensais à la Tchécoslovaquie...

MOUR *l'interrompt.* Ah, oui ? Eh bien la prochaine fois, tâchez de penser tout bas : quand je suis passé dans le hall, la gérante m'a jeté un regard noir, puis elle s'est tournée vers son canari et lui a marmonné quelque chose à propos des Russes ! Vous êtes au cinquième, moi au rez-de-chaussée et déjà, j'ai honte de vous !

MARINA. Ah, Mourtchik, Mourtchik, je vois bien que je t'ai fâché... Raconte-moi Constantin ! Raconte-moi... Il me semblait bien que tu étais sorti plus longtemps que d'habitude... Mour ? Tu m'écoutes ? Je te pardonne ! Désormais, je descendrai toujours avec toi. Raconte-moi ! Donc : tu as dépassé le boulevard Pasteur - n'en parlons plus... n'en parlons plus ! - tu as dépassé le boulevard Pasteur et Constantin t'a doublé, c'est bien cela ?

MOUR. Il ne s'appelle plus Constantin ! Ni même Arlequin ! Ni même Rodzévitch ! Il s'appelle Louis Cordé !

MARINA. Louis Cordé ?

MOUR. COMMANDANT Louis Cordé ! Son nom de guerre...

MARINA. Louis... Oui... l'ouïe... Un baptême pour la guerre...

MOUR. Et il a dit qu'il le gardait son nom de guerre parce qu'il va y en avoir d'autres, encore!

MARINA. Tu dois avoir faim si tu as pédalé jusqu'au marchand de journaux.

MOUR. Bien plus loin! Const... Louis COMMANDANT m'a invité au *Select*.

MARINA. Au *Select* ? Tu es allé au *Select* ? Tu as rencontré des gens, alors? Tu le sais que les patrons de Sergueï ne veulent pas que l'on se montre, Mour, tu le sais ! Tu as rencontré des gens ? Ils t'ont reconnu ? Ils t'ont parlé ? Tu les as ignorés, j'espère !

MOUR. Nous étions tous heureux de n'avoir pas à nous saluer! Vous savez, Marina, quand vous n'êtes pas à mes côtés, c'est un peu comme si mon costume sortait sans moi : l'anonymat le plus total ! On respirerait presque...

MARINA. Ainsi, il t'a emmené au *Select* pour te parler de la guerre !

MOUR. Ne vous mettez pas en colère, il a parlé de vous aussi, impossible d'y échapper! Il a dit que là-bas, vous auriez beaucoup de belles choses à écrire.

MARINA. Ah, vraiment ?

MOUR. Oui, vraiment! La naissance d'une nation, la renaissance d'un peuple !

MARINA. Ne compte pas sur moi pour écrire sur la glorification de la patrie.

MOUR. Et pourquoi, chère Marina Ivanovna ?

MARINA. Je ne prends pas les commandes du Parti.

MOUR. Mais bien sûr! Vous, vous êtes au-dessus de tout cela n'est-ce pas ? Au-dessus du Soviet Suprême, au-dessus de Staline ! Eh bien restez une émigrée, restez ! Continuez à hurler toute seule vos poèmes !

MARINA. Mais je serai toujours une émigrée, Mour. Même en Russie, je resterai une émigrée. Une émigrée du Royaume des cieux, parfaitement ! Sais-tu quelle place le poète...

MOUR *l'interrompt*. Ah, assez ! Assez ! J'en ai assez !

Mour se plonge de nouveau dans le journal, Marina s'affaire auprès de la casserole de pommes de terre, elle se brûle la main, Mour ne semble pas l'entendre.

MARINA. Aie! Oh mon Dieu, que je me suis fait mal! Que je me suis fait mal! Que je me suis fait mal! Ah! Que c'est agaçant! Mais pour qui se prennent-ils, ces politiciens ? Pour qui prennent-ils le poète ? Ce n'est pas un miroir du temps, le poète !

NOËLLE RENAUDE
Née en 1949

Bleu chartrain
(Divertissements touristiques)
© Editions théâtrales
1995

Chez le même éditeur
Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, 1996

Intérêt pédagogique

Le théâtre de Noëlle Renaude est marqué par une verve et une pratique de la dérision extraordinairement efficaces sur scène. L'extrait proposé ici déjoue les pièges de la relation humaine à travers des couples qui se forment et *se déforment* à mesure que nous suivons leur évolution dans le monde social. La banalité du propos peut être mise en perspective avec les meilleurs textes de Ionesco, Tardieu, Obaldia, Perec.

A faire jouer par des élèves : succès garanti !

Résumé

Histoires de couples en crise, dont l'humeur varie en fonction de la météo !!

Extrait

BLEU CHARTRAIN

Cora, femme de Paul, Paul, Aldo, Annette, amie d'Aldo.

LUNDI

Belles éclaircies coupées de grêle.

ALDO.- Bonjour, Cora. Je suis Aldo. Et voici mon amie Annette.

CORA.- Bonjour, Aldo. Annette, bonjour. Ainsi vous voilà.

ALDO.- Nous venons de loin. Nous avons beaucoup roulé.

CORA.- Vous devez être fatigués.

ANNETTE.- Non. La voiture d'Aldo est très bien suspendue. N'est-ce pas, Aldo ?

ALDO. - En effet. Paul est-il là ? Je ne le vois pas.

CORA.- Non, Paul n'est pas là. Il travaille. Je suis seule. Je n'aime pas être seule. J'aime la compagnie. Entrez. Et installez-vous.

MARDI

Grêle. Puis éclaircie. Puis grêle. Puis éclaircie. Ainsi tout au long de la journée. Comme lundi en somme. C'est le printemps.

ALDO.- Cora est la femme de Paul. Ils habitent ici, dans cette maison. Paul et Cora sont mariés depuis dix ans. Je suis l'ami de Paul. Un très grand ami de Paul.

ANNETTE.- Ont-ils des enfants ?

ALDO.- Ils en ont eu trois mais en ont perdu un. Il leur en reste donc deux. Et toi, Annette, veux-tu des enfants ?

ANNETTE.- Non, je n'en veux pas.

ALDO.- Pourquoi ?

ANNE. - parce que je ne les aime pas.

MERCREDI

Temps gris, humide, venteux. Les nuages sont lourds. Ils vont d'ouest en est. Les cheminées tanguent sur les toits. Un pot est tombé d'une fenêtre, aux pieds d'un passant.

ALDO.- Comment vas-tu, Paul ? Mon très cher Paul ! Mon très cher ami !

PAUL.- Je vais très bien, Aldo.

ALDO.- Comment va ton travail ?

PAUL.- Je le trouve moins intéressant qu'auparavant. Je suis souvent fatigué. Je m'ennuie au bureau. Mais j'ai un bon salaire.

ALDO.- Tu es donc heureux ?

PAUL.- Oui. Cora m'aime. Mes enfants m'aiment. J'ai deux chats. Et un petit bateau. Et toi, Aldo, que fais-tu maintenant ?

ALDO.- J'ai été licencié il y a trois mois. Je touche le chômage. Je ne m'inquiète pas. Je mange à ma faim. Je suis comme en vacances. Je ne me prive de rien. Mon père est mort. Il m'a laissé un petit capital. Ma mère s'est remariée avec le supérieur hiérarchique de papa. A sa mort, elle sera riche. J'hériterai pour la seconde fois.

PAUL.- Tant mieux, Aldo. Je suis heureux que tu sois heureux toi aussi.

NATHALIE SARRAUTE
1900-1999

Pour un oui ou pour un non
© Gallimard,
1982

Chez le même éditeur
Le Silence, 1967
Elle est là, 1978

Intérêt pédagogique

Malgré sa difficulté réelle, ce texte de Nathalie Sarraute peut être envisagé dans un corpus ou une séquence sur le théâtre.

Il peut être étudié dans son intégralité dans une très bonne classe de première. De judicieux rapprochements peuvent être faits avec *Art*, de Yasmina Reza.

Résumé

Deux amis se brouillent à la suite d'une remarque que l'un a faite à propos de l'autre. H1 et H2 se livrent à une analyse presque « clinique » de leur relation, où chaque mot compte plus que l'intention.

Extrait

H.1 : Mais voyons, ne joue pas l'innocent, « La vie est là, simple et tranquille »

H.2 : D'abord je n'ai pas dit ça.

H.1 Si. Tu l'as dit. Implicitement. Et ce n'est pas la première fois. Et tu prétends que tu es ailleurs... dehors... loin de nos catalogues... hors de nos cases... rien à voir avec les mystiques, les saints...

H. 2 : C'est vrai !

H. 1 : Oui, c'est vrai, rien à voir avec ceux-là. Vous avez mieux... Quoi de plus apprécié que ton domaine, où tu me faisais la grâce de me laisser entrer pour que je puisse, moi aussi, me recueillir... – « La vie est là, simple et tranquille... - C'est là que tu te tiens, à l'abri de nos contacts salissants sous la protection des plus grands Verlaine...

H.2 : Je te répète que je n'ai pas pensé à Verlaine.

H.1: Bon. Admettons, je veux bien. Tu n'y avais pas pensé, mais tu reconnaîtras qu'avec le petit mur, le toit, le ciel par-dessus le toit... on y était en plein...

H.2 : Où donc?

H. Mais voyons, dans le « poétique », la « poésie ».

H.2 : Mon Dieu! comme d'un seul coup tout resurgit... juste avec ça, ces guillemets...

H.1 : Quels guillemets ?

H.2 : Ceux que tu places toujours autour de ces mots, quand tu les prononces devant moi... « Poésie. » « Poétique. » Cette distance, cette ironie... ce mépris...

H.1 : Moi, je me moque de la poésie ? Je parle avec mépris des poètes?

H.2 : Pas des vrais « poètes », bien sûr. Pas de ceux que vous allez admirer les jours fériés sur leurs socles, dans leurs niches... Les guillemets, ce n'est pas pour eux, jamais...

H. 1 : Mais c'est pour qui alors?

H.2. : C'est pour... c'est pour...

H. 1 : Allons, dis-le...

H.2 : Non. Je ne veux pas. Ça nous entraînerait trop loin...

H.1 : Eh bien, je vais le dire. C'est avec toi que je les place entre guillemets, ces mots... oui, avec toi... dès que je sens ça en toi, impossible de me retenir, malgré moi les guillemets arrivent.

H. 2 : Voilà. Je crois qu'on y est. Tu l'as touché. Voilà le point. C'est ici qu'est la source. Les guillemets, c'est pour moi. Dès que je regarde par la fenêtre, dès que je me permets de dire « la vie est là me voilà aussitôt enfermé à la section des ces « poètes »... de ceux qu'on place entre guillemets... qu'on met aux fers...

MICHEL VINAVER
Né en 1924

Dissident, il va sans dire
© L'Arche,
1978

Chez le même éditeur
La demande d'emploi, 1988
Les travaux et les jours, 1988
Chez d'autres éditeurs
L'émission de télévision, 1990

Intérêt pédagogique

Pièce en 12 tableaux, sans la moindre didascalie, permettant un travail de mise en espace en classe avec des élèves de seconde ou de première.

On peut leur demander d'imaginer le lieu, l'époque, les déplacements lors d'exercices écrits sur l'invention.

Un théâtre du quotidien s'il en est, quoique Vinaver s'en défende. (cf. « Choix de textes critiques »)

Résumé

Une mère et son fils vivent ensemble, mais communiquent difficilement. Elle est à la recherche d'un travail, le garçon mène sa vie d'adolescent avec tout ce que cela comporte d'insoumission, de « dissidence » et de risques. Lorsque la police sonne à la porte, la mère trouve le réflexe de l'affection complice.

Extrait

PHILIPPE. - T'as l'air fatiguée ce soir

HÉLÈNE. - Mais non pas plus que d'habitude

PHILIPPE. - Tes cheveux l'habitude ça fatigue de plus en plus

HÉLÈNE. - Il s'est mis à pleuvoir et je n'avais pas mon parapluie

PHILIPPE. - Alors t'as fait des statistiques ?

HÉLÈNE. - Comment ça ?

PHILIPPE. - Comme d'habitude

HÉLÈNE. - Eh bien oui

PHILIPPE. - Ça sert à quoi une employée aux statistiques ?

HÉLÈNE. - On analyse les factures par secteurs de représentants

PHILIPPE. - Qu'est-ce qu'on en fait ?

HÉLÈNE. - Ça permet de suivre l'évolution des ventes en plus et en moins suivant les secteurs par rapport à l'année précédente par rapport au budget bientôt ils vont mécaniser

PHILIPPE. - C'est-à-dire ?

HÉLÈNE. - Ça passera sur ordinateur

PHILIPPE. - Pourquoi ?

HÉLÈNE. - Pour que ça aille plus vite et que ça coûte moins cher

PHILIPPE. - Pourquoi tu me déballes tout ton truc ?

HÉLÈNE. - Parce que tu me demandes

PHILIPPE. - Et moi tu me demandes rien ?

HÉLÈNE. - Toi qui poses jamais de questions

PHILIPPE. - Tu remarques rien ?

HÉLÈNE. - Qu'est-ce qu'il y a ? Tu me fais peur

PHILIPPE. - Parce que je te pose des questions ?

HÉLÈNE. - Il fallait lui dire quelque chose à ton père alors c'est arrangé demain soir il t'emmène au cinéma

PHILIPPE. - Voir quoi ?

HÉLÈNE. - Tu sais qu'il revient d'une longue tournée en Afrique n'oublie pas de lui demander comment il va tous ces déplacements avec son diabète

PHILIPPE. - Demain soir ? Je ne suis pas libre

HÉLÈNE. - Ah écoute

PHILIPPE. - Tais-toi et regarde

HÉLÈNE. - Mais

PHILIPPE. - C'est une surprise eh bien ouvre

HÉLÈNE. - Des truffes au chocolat mais tu es fou ?

PHILIPPE. - C'est pas ce que t'aimes le plus au monde ?

HÉLÈNE. - Si

PHILIPPE. - La dernière fois qu'il m'a emmené au cinéma c'était un film sur le Chili il veut à tout prix me convertir à ses idées progressistes moi j'ai rien à en foutre du Chili demain j'entre à l'essai en équipe de nuit j'ai trouvé du travail

Intérêt pédagogique

Un texte magnifique, un pur morceau d'anthologie dont le succès a été immédiat. Un couple de retraités qui cherche à poursuivre le bonheur d'autrefois face aux affres de la vieillesse et de l'oisiveté forcée des retraités. A rapprocher de *Dimanche*, de Michel Deutsch.

Une langue simple et pure, celle que parlaient les ouvriers d'autrefois. On peut bâtir, à partir de ce texte, toute une séquence sur la solitude et l'incommunicabilité, sur le monde du travail. A noter que ce texte a paru chez Actes Sud en édition de poche commentée.

Résumé

Marie et Georges se retrouvent face à eux-mêmes, une fois l'heure de la retraite sonnée. A noter que Jean-Pierre Wenzel a donné récemment une suite à Loin d'Hagondange : « Faire bleu », paru aux éditions des Solitaires intempestifs.

Extrait

PREMIER SEGMENT

Dans l'atelier Georges travaille. Marie entre.

MARIE. Viens manger, il est presque une heure.. *Le jeu des mille francs* a commencé.

GEORGES. Il faut que je termine.

MARIE. Tu peux terminer après le repas, tu as tout le temps.

GEORGES. Non ! Il faut que je termine maintenant. ,

MARIE. Ce n'est pas si important. Viens manger. Depuis sept heures tu tapes sur cette ferraille. Tu vas te rendre sourd.

GEORGES. J'aime le fer, j'aime le bruit du maillet sur la tôle. Il faut que je finisse... Je pourrai enfin ranger mes pipes... Ce sera très joli dans le salon.

MARIE. Tu te mines le peu de santé qu'il te reste. Hier c'était la gouttière à réparer. Aujourd'hui un placard à pipes et tu ne manges plus ça ne peut pas aller.

GEORGES. Apporte-moi ma gamelle comme dans le temps, je mangerai ici.

MARIE. Tu ne te sens pas bien. Tu es tout pâle. Georges

GEORGES. Rien du tout. Laisse-moi, je prends du retard.

MARIE. Je ne te comprends plus... Mon Dieu les pommes de terre sur le feu !

Noir.

DEUXIÈME SEGMENT

Scène 6

Dans la cuisine-salle à manger Marie lave la vaisselle. Georges installe un faux feu de bois dans la cheminée.

MARIE. Et douze ! Elles sont toutes là - intactes - c'était de la qualité. Elles n'ont pas bougé, elles. Quarante-sept ans de vie et pas une ébrèche. Elles en ont vu des événements heureux ces assiettes, hein Georges ! Des mariages, des baptêmes, des repas de famille. Et elles serviront encore. Elles ont pris de la valeur. Tout ce temps. Yvonne les aime bien, il faudra les mentionner sur le testament... c'est du Limoges, ça vaut de l'argent.

GEORGES. Les assiettes sont là mais les verres maintenant ce sont des réclames de moutarde. Plus de pieds. Il est cassé le beau service. Remarque, moi ça m'est égal verre à pied ou à moutarde.

MARIE. Je l'ai trouvée pâle Yvonne, elle n'a pas l'air heureuse. Il lui fait du mal, c'est sûr, avec sa politique. Pourtant je l'ai trouvé mieux Marcel.

GEORGES. Elle est mal tombée.

MARIE. Elle n'a pas eu de chance, la pauvre. Ce n'est pas comme moi. Elle est née le treize, ça ne lui a pas porté bonheur. Ça dépend des personnes. Le mois de la Vierge, c'est sûr que ça a été bénéfique dans ma vie. Presque cinquante ans de bonheur, c'est énorme. J'ai toujours été heureuse avec toi, Georges.

GEORGES. Tu sais parler aux hommes, approche que je t'embrasse.

Marie s'essuie les mains, va vers la cheminée et embrasse Georges.

Moi aussi j'ai été heureux, Marie.

Pause.

Nous allons essayer le feu de loris.

Georges branche, ça ne marche pas.

Ce sont les petites ampoules rouges qui doivent être mal vissées. J'ai pourtant tout regardé.

Regarde s'il y a du courant, c'est peut-être une panne générale.

Marie vérifie. Ça marche.

Alors ça vient sans doute de la prise femelle. Un faux contact.

Le feu s'allume enfin. Georges et Marie le regardent un instant en se tenant la main.

2

Choix de textes critiques

Pour un acteur-auteur ou le théâtre n'est pas de la littérature jouée

Dario Fo, *Le gai savoir de l'acteur*, 1987

Par goût du paradoxe et de la provocation, je vais répétant depuis des années que le seul moyen de renouveler le théâtre serait d'obliger les acteurs et les actrices à écrire leurs propres pièces, comédies ou tragédies à leur choix.

Ce n'est pas seulement un bon mot. Tout d'abord, on élèverait considérablement le niveau culturel des gens de théâtres, car ils seraient bien obligés, au moins un tout petit peu, de lire davantage, d'étudier la syntaxe dramatique et ses articulations. Nous aurions enfin des acteurs intellectuellement mieux préparés, capables de parler de ce qu'ils interprètent.

Les acteurs doivent apprendre à construire leur propre théâtre. A quoi sert l'improvisation? A bâtir et à tisser sur-le-champ un texte avec des situations, des mots, des gestes. Mais surtout à ôter de la tête des acteurs que le théâtre ne serait que de la littérature mise en scène, ornée de décors, et jouée au lieu d'être lue.

Il n'en est rien. Le théâtre n'a rien à voir avec la littérature, quoi qu'on fasse pour l'y réduire.

Brecht disait avec raison de Shakespeare : « Dommage qu'il soit beau, même à la lecture : c'est son seul défaut, mais il est grave. » Il avait raison. Une œuvre théâtrale valable, paradoxalement, devrait ne pas plaire à la lecture et ne révéler sa valeur qu'à la réalisation scénique. On me dira ce qu'on voudra: c'est en les voyant jouer sur les planches que des pièces comme *Dom Juan* ou le *Tartuffe* de Molière me sont apparues comme des chefs-d'œuvre. [...] Que dire alors de *Ruzzante* ? Quel hypocrite voudrait me faire croire qu'il s'agit d'une grande œuvre littéraire ? Pendant des siècles, les textes de Beolco sont restés ensevelis, parce qu'ils ne correspondaient pas aux canons littéraires, ils étaient impossibles à classer : des œuvres en dialecte qui traitaient de sujets comme la faim, le sexe, la misère, la violence... rien à voir avec le « sublime ».

Le conflit entre gens de théâtre et gens de lettres dure depuis toujours. Nous avons déjà vu le mépris de Diderot pour les comédiens inspirés. On pourrait collectionner des volumes entiers de pamphlets pétris de fiel et de venin que des « académiciens » ont fait grêler sur le dos de ceux qui écrivent pour la scène. Shakespeare lui-même a reçu des tombereaux d'insultes de la part d'érudits ayant une bague au petit doigt et une envie de lauriers aux fesses. On l'appelait batteur d'estrade, baragouineur fou, enfileur de colliers de verroterie... La même chose pour Molière.

L'avantage d'un auteur-acteur est qu'il entend déjà sa voix et la réponse du public au moment où il couche sur le papier la première réplique. Il écrit une entrée, un dialogue, mais au lieu d'imaginer la scène à partir de la salle, il la voit jouée sur le plateau et projetée sur le public. Cela semble peut-être un détail... mais ce fut précisément la grande découverte de Pirandello « apprendre à écrire à partir de la scène ». Pirandello ne jouait pas lui-même, mais il vivait en symbiose avec les acteurs.

Pour arriver à monter ses pièces, il se faisait directeur d'acteurs [capocomico], la première actrice était souvent sa maîtresse. Il engageait dans le spectacle jusqu'à son dernier sou. Il n'était pas de ceux qui, brochure sous le bras, vont trouver un imprésario. Ses pièces, il les rédigeait là, dans les loges, écrivant et réécrivant pendant les répétitions, jusqu'à la dernière minute. Les vieux acteurs racontent que même après la première, Pirandello avait des repentirs, se remettait à écrire et proposait des changements, jusqu'à la dernière représentation.

Le théâtre du quotidien

Daniel Lemahieu (*extraits*)

Apparu au début des années soixante-dix, ce théâtre est illustré par Kroetz en Allemagne, Deutsch, Lassalle, Vinaver (théâtre de chambre) et Wenzel en France. Son champ d'investigation est le monde des personnes humbles et l'univers des gens au travail, cadres et ouvriers. Son territoire est la quotidienneté, tout ce qui échoit, ce qui arrive d'ordinaire aux personnes.

Un théâtre de la contingence généralisée

Ce contingent n'a rien de fatal ou d'universel. Cette captation du quotidien comporte des résonances politiques et historiques quoique le sujet des pièces demeure indéterminé, attaché aux relations ténues des couples pris dans les rets du microcosme familial où se reflètent les aliénations, les dépendances secrétées par l'entreprise et la société. On a pu ainsi qualifier cet univers de théâtre de chambre. Le théâtre du quotidien s'oppose à la conception organiciste du drame. Les oppositions entre les êtres sont ouvertes, sans solutions apparentes. Au départ de la pièce, aucun sens, aucun destin ne préexistent à l'action même de parler. Ce théâtre se situe hors des valeurs constituées et ne délivre ni message, ni démonstration, ni engagement, ni modèle pour comprendre et transformer le monde. Les mots sont l'action. Ils ne sont pas le véhicule d'idées ou de sentiments clairement énoncés. L'enchaînement chronologique des événements n'est plus obligé : la pièce déplace les potentialités de chaque situation sans la volonté de tresser une fable. Dotée d'une autonomie structurelle, chaque séquence vaut en elle-même, comme un segment, instant non inscrit dans la linéarité d'une histoire.

Une dramaturgie de la fragmentation

Le texte est une succession d'accidents, de trous, d'arrêts subits dans le dialogue, de silences, d'intervalles, de courts-circuits, d'entrechoquements incongrus de sonorités, de mélanges des niveaux de signification d'une phrase à une autre, de déflagrations d'humeur à peine perceptibles entre les personnages, d'enchaînements manqués. Ce travail d'entomologiste de l'écriture, l'auteur l'accomplit en vue de créer une densité poétique. Elle dépend de la richesse de l'entrelacs entre les thèmes exprimés et les techniques d'écritures utilisées pour les faire surgir et s'entrechoquer. Cette dramaturgie de la fragmentation fondée sur l'écoute réduit l'importance du regard. Elle présente une combinatoire des êtres et des choses proche du montage cinématographique appliqué aux phrases et aux mots. Les événements se produisent par glissements sans péripéties décisives. L'événement réside dans les creux, les anfractuosités de l'écriture laissant poindre des histoires multiples dont aucune ne prédomine. Cet univers social est devenu trop anarchique pour être saisi par un discours plein. Le personnage du théâtre quotidien est disloqué, en panne de mots, en manque de langue ou bien en excès de paroles fautives. Le personnage ne donne pas de leçons. Il est déconstruit, sans psychologie unifiance, sans caractère déterminé. Le spectateur ne peut s'y reconnaître, s'y retrouver d'emblée bien qu'il possède une liberté d'accès qui l'autorise à développer son propre itinéraire de réflexion à côté du parcours du personnage. D'aucun point, la pièce, les personnages ne s'embrassent d'un seul regard. Tout est saisi au travers du prisme de structures narratives ouvertes, béantes, composant une marqueterie kaléidoscopique.

L'écrivain fabrique une langue, composée parfois de matériaux populaires, qui correspond aux corps de ses personnages. Il mêle le social et l'intime, le politique et le couple, l'histoire et le quotidien, le fragment et le trajet des personnages. L'auteur tranche dans le vif et isole, monte, nomme ses séquences ponctuées de pause ou de a noir ». Elles mettent à la question la compréhension du monde qui anime le spectateur. Le théâtre du quotidien fait offense et outrage au public dans le but d'intriguer, d'étonner, de susciter une interrogation sur le cours familier et trop évident des événements quotidiens révélateurs, en vérité, du non-dit des êtres.

L'écriture et les tentations du langage oral

Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, 2000 (extraits)

Le centralisme français laisse peu de place aux parlers régionaux ou à une « langue sale » qui se serait forgée dans les marges ou frottée à des usages particuliers. Statistiquement, les textes sont rares et les exemples que nous donnons ne représentent pas des tendances mais des exceptions.

Les années soixante-dix ont vu naître quelques textes liés aux revendications régionalistes, occitanes par exemple (*Le Chêne noir*, Benedetto, *Le Théâtre de la Carriera*). C'est à peu près au même moment que le théâtre québécois, assujéti jusque-là au modèle français, se risque à reconnaître l'existence du joul (déformation phonétique du mot « cheval », dit-on), langue populaire courante du Québec.

Il est curieux de constater que ce sont souvent des dramaturges d'origine étrangère qui se montrent sensibles aux possibilités de la langue française, comme s'ils ne la considéraient pas comme un véhicule transparent destiné d'emblée à la communication ; ils la manient parfaitement mais ils lui attribuent un pouvoir d'étrangeté. Michel de Ghelderode, écrivain belge, a écrit en flamand et en français. La poésie de son langage vient en partie d'une syntaxe inhabituelle et de rythmes qui n'appartiennent pas en propre au français tel qu'on le parle. On sait que Ionesco a déclaré s'être amusé des phrases d'une méthode d'apprentissage des langues pour écrire *La Cantatrice chauve*. Beckett use d'un langage que l'on pourrait qualifier de simple (notamment dans le lexique) s'il n'était étonnamment précis. Plusieurs Sud-Américains, dont Armando Llamas (*Lisbeth est complètement pétée*, Tapuscrit Théâtre Ouvert, 1989), jouent allègrement des niveaux de langue et ne dédaignent pas de recourir à la vulgarité.

À côté de cela, quelques langues forgées de toutes pièces, des sortes de sabirs, surgissent comme un accident dans le paysage calme des écritures. Un auteur qui n'écrit pas dans la langue dominante s'expose à ne pas être diffusé en dehors d'un petit cercle d'initiés. Les dramaturges québécois joués en France l'ont été soit par des comédiens venus du Québec, soit soumis à de curieuses interprétations françaises. Tout récemment, les éditions « Théâtrales » proposent même des traductions ! Quant à ceux qui forgent une langue à l'usage de leur théâtre, la dramaturgie hésite parfois à les reconnaître comme siens et les rattacherait plus volontiers à la poésie. Il s'agit donc d'un risque réel dont il faut mesurer les attentes ; tout dramaturge en quête de racines populaires dans son écriture n'a pas inévitablement des visées naturalistes. Toute imitation du langage populaire ne produit pas automatiquement un théâtre original et fort, bien au contraire. Quant aux auteurs de sabirs, ils s'exposent à être incompris ou tournés en ridicule.

« Ne parlons plus de ce langage puisque, contrairement à des tentatives ultérieures, où il est devenu procédé et fabrication, mode néfaste, défoulement, il est ici nécessité psychologique et dramatique, coïncidence indispensable, adéquation de la forme et du fond, confirmation, preuves extérieures du mal social, politique et moral. Ces personnages traumatisés ne pouvaient pas, ne devaient pas parler une autre langue que celle-ci, familière et souvent pittoresque - plus tard, et gratuitement, on abusera de ses effets comiques et, dès lors, ils cesseront de l'être -, néanmoins rarefiée, tuméfiée, tristement impropre à l'échange, témoignant des médiocrités de l'école, des hypocrisies de l'élite et des réalités de l'assimilation. »

Indépendamment du contexte et de l'époque, particulièrement sensibles ici, cet exemple pose bien le problème de l'empesage et de l'amidonage de la langue théâtrale et, à l'opposé, du jaillissement verbal qu'autorise l'abandon des interdits académiques dans la recherche d'une langue orale qui soit pertinente. Pour qu'une telle démarche soit possible, il faut que la langue ait des racines, son rythme propre, qu'elle rende compte d'une expérience et d'une culture, et qu'elle ne s'enferme pas dans la triste reproduction d'une « langue orale » qui n'existerait que dans l'esprit de son auteur. Ça n'est pas pour rien que les langues opprimées (on pourrait par exemple songer au créole) trouvent au théâtre une vigueur inattendue. Leur profération s'accompagne de la jubilation liée à la rupture des interdits. Bien qu'il s'agisse ici d'une limite - reste le problème de la communication en dehors du Québec et des effets de mode qui suivent - cet exemple rappelle qu'il existe aussi une langue de bois au théâtre et que toute écriture nouvelle se confronte au carcan inconscient de règles souterraines. Il n'est ni possible ni souhaitable de les contourner systématiquement par le recours à l'usage populaire, mais la question qui

se pose aux écritures nouvelles est bien de trouver un régime linguistique qui déborde les lois ordinaires de la communication bien pensante.

Quand un auteur s'invente une langue, c'est qu'il n'est pas satisfait de celle qu'il a à sa disposition ou plutôt qu'il entretient avec celle-ci des rapports passionnels. La langue « inventée » est construite au creux de celle qui est parlée, avec elle comme matériau premier, et contre elle parce qu'elle devient comme minée de l'intérieur. « J'écris par les oreilles » annonce Valère Novarina, et Lemahieu, qui se souvient de Nietzsche, recommande d'écrire « avec les pieds » .

C'est une fonction essentielle de la poésie, dit-on, de réinventer la langue, de déplacer son système habituel de signification pour la faire entendre différemment, langue à la fois ordinaire et extraordinaire qui stimule la relation au monde en exhibant sa différence. Si tout grand auteur de théâtre réinvente aussi une langue à son usage - nous pensons à Claudel aussi bien qu'à Racine ou à Genet - il sait qu'elle passera par le souffle et la voix de l'acteur, par son corps. La langue du théâtre est faite pour être dite, et c'est de cette banalité si évidente qu'elle en est souvent oubliée, que les Audiberti ou Vauthier ont fait leur miel et qu'ils se retrouvent classés en « poètes » de la scène. Langage poétique et langage dramatique ne font pourtant pas toujours bon ménage puisqu'il s'agit aussi d'affirmer une nécessité scénique, une urgence autre que celle de la prolifération, un ancrage profond dans le corps de l'acteur.

Pierre Guyotat n'a pas vraiment écrit pour le théâtre. Ses textes, véritables coulées verbales, ont cependant été portés à la scène. *Bond en avant* a été créé en 1973 et *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, qui date de 1967, a été mis en scène par Antoine Vitez en 1981, *Bivouac* joué en 1988. « Plus que la langue m'intéresse la voix » écrit Guyotat qui construit une sorte de sabir, langue très savante qui fait appel à des lexiques différents (techniques, argotiques, scientifiques) toujours habités par le sexe : « Je peux dire qu'il y a plus de sexe dans mes textes que dans la littérature réaliste, et plus de réel que dans la littérature érotique ou pornographique » déclare-t-il.

Guyotat et Valère Novarina manifestent, en dépit de leurs différences, la même obsession du corps parlant et la même rage de donner naissance à une langue en rupture avec les banalités et les jolieses de la langue ordinaire. Novarina, dans « Le drame de la langue française » (*Le Théâtre des paroles*, P.O.L., 1989) écrit, après avoir décidé d'un titre « qui pèse si haut »

Contre le metteur en scène, contre l'espace encombré, contre les « sorbonagres » , contre un texte sans nécessité et contre un acteur soumis aux objurgations signifiantes de tous ordres, Novarina écrit son manifeste avec un humour brutal. Il entend secouer la langue française (« Investir le français, investir le camp de la langue d'échange courant. Décharger dedans, investir le camp occupé par la langue qui domine»). Il s'adresse à l'acteur « pneumatique » et à tous ses orifices, puisque c'est en lui et par lui que ça se passe et que tout passe :

« Mettre la langue dans un état de tremblement. Polluer la langue dans un état de tremblement. Polluer la langue, lui donner son traitement. Personne ne l'a jamais encore touchée. Pas diviser en scènes, mais en séances de traitement. Sortir la scène qu'il y a derrière la langue. Montrer la scène qu'il y a dedans. Décider de l'attaquer maintenant de front, de plus subir tout ce qu'elle fait dire, de la manier et saborder, l'abattre comme un sourd. C'est le corps étranger qui le travaille qu'il sort qu'il abat. La machine à raconter la suite fait le récit palpitant, obscène, court et français, langue souillée, oreille sourde : la scène est chez les animaux. »

Le Drame dans la langue française in *Le Théâtre des paroles*, P.O.L., 1989

Ce programme en forme de traitement s'accompagne d'une descente chez les animaux, derniers compagnons utiles à l'écrivain (Cf. *Le Discours aux animaux*, P.O.L., 1987). Occupé à retrouver le corps qui écrit, à vider son cerveau encombré qui l'empêche d'écrire, à s'adresser à l'acteur qui doit réapprendre à mordre le texte et à le manger, à fuir l'idole de la Communication, Novarina se souvient de Rabelais et célèbre la langue française, « la plus belle langue du monde, parce que c'est à la fois du grec, du cirque, du patois d'église, du latin arabesque, de l'anglais larvé, de l'argot de cour, du saxon

éboulé, du batave d'oc, du doux allemand, et de l'italien raccourci ». (« Chaos », *Le Théâtre des paroles.*)

Ce chantre de la langue française est un dramaturge atypique qui, par exemple, dans *Le Discours aux animaux* s'adresse à des animaux, des êtres sans réponse, dans une série de onze « promenades », navigation dans sa langue et dans ses mots à la recherche de l'essentiel, puisque « ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire »

« Qui est-ce qui entre ? Un homme qui n'a jamais pu commettre deux quoi que ce soit avec lui. Il a une bouche dans les deux yeux troués qui passent, et par l'autre il va rédempter. Saint Trou de Sa Nuque, montre-toi maintenant, tout seul devant avec moi qui t'ai fait de pierre et de nullité ! Animaux morts, venez en paix vous rassembler, et laissez-moi vous souffler de la vie dans les yeux. Aucun animal sur terre dépasse l'animal, sauf l'homme avec son trou qui parle de l'espace qui finit. Et alors ? L'homme alors s'arrache une côte de rire et devient pomme de terre. »

Discours aux animaux, p. 80

Ces textes-limites sont aussi des textes-phares qui, en redisant la souffrance de la langue, jettent sur le territoire dramatique une lumière insolite et indispensable. Ce qu'ils ont d'excessif, peut-être, est un signal d'alarme face à l'extrême banalisation de la langue de communication et aux « babils » médiatiques. Ils rappellent ce que parler veut dire et à quel poids de souffrance s'expose l'individu en quête d'une réconciliation entre sa langue et son corps.

Envoi

Jacques Lassalle, *Travail théâtral* (1978)

Le théâtre, comme il va, ne cesse en son foisonnement d'inventorier de nouvelles formes et de mieux cerner son identité. Donc, il va bien. Le théâtre, comme il va, perd une partie de ses publics acquis, sans en gagner vraiment de nouveaux. Donc, il ne va pas bien. La contradiction serait-elle trop profonde, et le théâtre deviendrait-il affaire trop sérieuse pour que soit concédé à ceux qui le font le soin d'en écrire ?

Laissons l'industrie du spectacle à son incorrigible légèreté. Un mal non moins profond ronge le théâtre public - peut-on dire populaire ? - qui dans le sillage de la décentralisation n'a cessé d'affirmer une double volonté d'élucidation historique et de transformation sociale. Fractionné en coterie, infecté de querelles, paralysé par les scléroses du gestionnaire, hanté d'institution comme d'autres de respectabilité, joué plus qu'il ne sait par les pouvoirs et les discours de diversion, travaillé plus qu'il ne croit par les sautes du marché et les caprices de la mode, livré aux désarrois et aux légèretés de l'exercice critique, il court alternativement le risque d'un repli sur des codes trop exclusivement culturels, élaborés en dehors de toute référence à l'expérience concrète du monde et de la réalité, ou d'un sociologisme empêtré de dogmes et de schémas à courte visée. A ce jeu du qui perd gagne, la place risquerait de ne pas longtemps rester vide. Les populations, engourdis, pourraient tout à loisir, et sans grande contrepartie, mâchonner du média.

Ici et là pourtant, malgré l'asphyxie financière, subsistent des points de résistance. Ce n'est pas un hasard s'ils désignent presque toujours un retour au terrain, des rapports de production qui, faisant leur part aux nécessaires divisions du travail, n'attestent pas moins d'une conception plus indivise de l'élaboration : un renoncement au projet de totalisation chimérique d'un grand théâtre de l'Histoire pour lui préférer une dramaturgie du fragment sans doute plus ténue, mais plus apte à fonder, par sa réduction apparente au champ du privé, un espace de vérité au-delà de tous les faux-semblants de notre société.

Jouer d'une proximité et d'une discrétion pour que surgissent les différences. Déranger sans invectives. Là est l'enjeu. Le théâtre ne restera indispensable qu'à ce prix. Placer au centre de la scène ceux qui, pour n'être pas encore dans la salle, restent de véritables sujets de l'Histoire. Ecouter leur parole, si trouée, abusée, mutilée qu'elle soit. Parler les rêves et les hallucinations autant que les craintes et les espoirs. Mettre au jour les causes autant que les effets. Traquer les silences et l'enfouissement de ce qui va sans dire et qui reste à entendre. Faire sa part aux dérives, aux opacités, à la fuite du temps, aux pulsions de terreur et de mort. Envisager le quotidien comme réserve d'un fantastique familier. Projeter le présent dans le devenir historique, mais fixer aussi la mémoire et l'irréductible clarté de ce qui en lui ne peut mourir. Consentir à l'instant comme, pensée et sensation mêlées, seule richesse inaliénable de notre vécu. Affirmer que mettre en scène, ce n'est pas figurer l'en-dehors d'un texte, ce n'est pas l'illustrer, l'actualiser ou le déconstruire, c'est à la lettre donner à voir l'aventure tressée de deux écritures, celle d'un texte et celle de sa représentation.

Note sur le dialogue

Michel Vinaver, *travail théâtral*, 1976

Les mots que prononcent les gens se trouvant dans un même lieu ne répondent pas, d'habitude, à une nécessité. Du moins, la nécessité n'est pas flagrante. C'est plutôt le gâchis qui frappe. Écoutons à l'insu de ses participants une conversation quelconque: celle-ci paraîtra sans doute étrangement inutile, mais surtout incohérente: les gens qui se parlent se répondent à côté ou ne se répondent pas. (...) De même, les gens qui opèrent le commerce de ces faits ne sont pas plus souvent hypocrites que sincères; la sincérité et l'hypocrisie sont des catégories extrêmes; à l'état pur, on ne les rencontre guère. C'est l'entre-deux qui compte: cette zone de la vie quotidienne où la tension est perpétuelle entre la curiosité ouvrant sur le monde et les forces qui nous poussent à chercher notre plaisir, notre sécurité.

Il faut bien se pénétrer du fait qu'aucun des événements constituant l'action de la pièce n'est intéressant en soi.

De même, aucun des personnages n'est intéressant en soi.

Ce qui est intéressant (ou devrait l'être), c'est l'ensemble des événements et des personnages en tant que liés dans une matière, celle d'une certaine vie quotidienne dans son mouvement.

L'objectif n'est pas de faire ressortir tel événement ou tel personnage, mais au contraire de le fondre dans la matière mouvante du quotidien. Une fois seulement que cette matière aura pris consistance et son épaisseur, les événements et les personnages s'investiront d'intérêt et de signification, et cela sans effort d'intention du comédien.

L'objectif n'est autre que de contribuer, chacun pour sa part à la formation de cette matière. Il ne peut être atteint que par la recherche du ton, du rythme, de l'expression et du geste, qui expriment au plus juste ce qui se passe en cet instant.

Cela n'empêche que, sauf exceptions, quand on est ensemble, on parle. Et que cette conversation quotidienne est une des activités principales de chacun de nous. Dans *Iphigénie Hôtel*, il n'y a pour ainsi dire que cela: cette conversation, ce gâchis.

- La pièce serait-elle une illustration, après tant d'autres, de «l'impossibilité de communiquer»?

Bien au contraire, peut-être... Mais demandons-nous d'abord: pourquoi parle-t-on? Sur un plan, on parle pour véhiculer des idées, des opinions, des faits, des sentiments, etc... Et sur un autre plan, on parle par plaisir, par peur du silence, par habitude, pour empêcher que certaines situations affleurent, pour donner de soi une image. Ces dernières raisons sont en règle générale si fortes, si impérieuses, qu'elles interfèrent avec la bonne transmission des messages émis sur le plan «supérieur»; elles les brouillent.

L'important est de se rendre compte qu'une communication s'opère entre les gens sur cet «autre» plan du langage, à un niveau «autre» que celui du rapport entre les idées, les opinions, les faits et les sentiments exprimés. Ceux-ci deviennent un masque incessamment changeant, s'adaptant à la nécessité de l'instant; un armement; mieux encore, un vêtement puisque sa fonction est en même temps de cacher et de montrer.

C'est ainsi que le langage quotidien présente cette scandaleuse anomalie: il est un lien entre les choses; en même temps, il est une chose, dont la couleur, la densité, la consistance, la fluidité, le grain diffèrent et signifient.

Une fonction reconnue du langage est d'informer. Là, il est peut-être trop communément et commodément admis que ce qu'on dit est vrai ou faux; et que celui qui ne dit pas la vérité ment ou se trompe. Cette opinion préjuge, dans un sens optimiste, de l'ordre et de la clarté avec lesquels nous saisissons le réel. (...)

Dans mon activité professionnelle, je suis constamment saisi, pas comme spectateur, mais comme acteur par l'ironie qui irrigue les rapports économiques. Je crois qu'il y a là un champ qui pourrait être aussi riche pour l'écriture dramatique que l'a été celui de la politique des princes à l'époque de Shakespeare. Je ne suis pas sûr que, jusqu'à présent, les mises en scène de mes pièces aient suffisamment mis l'accent sur l'aspect déflagrant du rapport de l'individu et de l'économique. Un rapport à la fois d'adhésion et de rejet. C'est de plus en plus par l'économique et non plus, comme autrefois, par le divin, ou même par le social qui continue de se désagréger que les gens tissent leur lien au monde. Ils veulent participer complètement de l'ordre économique; en même temps, ils sont dans l'angoisse d'être rejetés hors de cet ordre. C'est de cette dialectique dans notre quotidien que naissent les situations comiques: nous agissons, pensons en tant que producteurs consommateurs à part entière; nous sommes simultanément consommés, anéantis.

3
« Lire » la représentation

Du texte à la représentation

Le sujet est vaste. Il s'agit ici de tracer quelques pistes pour aider les professeurs de lettres à aborder ce thème. Il y aurait tant à dire ! Je n'ai pas la prétention de traiter le sujet de manière exhaustive. Yves COURTY

Quelques généralités préliminaires (en vrac)

- On peut schématiquement considérer qu'une pièce de théâtre a deux réalités: le texte (dialogues et didascalies) et sa re-**présent**-ation, (devant une public).¹ (=remettre au présent). Nous sommes plus démunis pour aborder l'aspect vivant du théâtre que pour l'analyse des textes. Il s'agit d'analyser la pièce telle qu'elle est jouée, telle qu'elle se montre, telle qu'elle se voit, telle qu'on la reçoit.
- Il importe peut-être de remarquer que l'on peut "lire" la représentation sans connaissance préalable du texte; les deux exercices, s'ils peuvent être complémentaires, peuvent aussi être dissociés. On peut donc prendre le sujet à la lettre ou l'inverser: "de la représentation au texte". C'est pourquoi nous allons proposer ici une **grille de lecture de la représentation** en posant d'emblée ce postulat: "**Au théâtre tout est signe**", ce qui veut dire que nous supposerons que chaque élément de la représentation est le résultat d'un CHOIX du metteur en scène (et, éventuellement, des acteurs, selon la méthode de travail de chaque équipe). Rien de très original dans cette grille; il s'agit plus d'un pense-bête, au fond. Mais je vais aussi essayer de suggérer de petits exercices pour aborder la question telle que posée dans le titre.
- Autre remarque qui touche davantage à l'analyse dramaturgique: le texte peut être analysé comme objet matériel. (typographie spécifique du texte de théâtre; ici encore, comparaison entre théâtre "classique" et théâtre contemporain (par exemple, les "scènes" laissent place à des "morceaux", des "éclats" des "pièces"... Pourquoi ? Le nom des personnages n'est parfois pas mentionné ou ce sont de simples numéros. etc
- Il est, bien entendu, possible de commenter une vidéo, par exemple, ou des photos de spectacles mais rien ne remplacera la véritable participation à une représentation (et même si possible, au milieu d'un "vrai" public, pas uniquement composé de "scolaires".)
- un certain nombre d'éléments composant la représentation peuvent être analysés séparément, avant ou après le spectacle, voire indépendamment de la pièce (affiche, programme etc)
- La visite d'un théâtre est certainement un élément essentiel pour aborder le thème de la représentation. Idéalement, pouvoir visiter un théâtre "à l'italienne" (Lons) et un "espace" contemporain serait déjà une merveilleuse approche du thème. Tous les directeurs de salles se font un plaisir d'accueillir des groupes d'élèves.

Méthode suggérée pour analyser collectivement une représentation.

Pour éviter les "c'était génial !" ou "c'était nul !" qui apparaissent souvent comme des couperets définitifs chez les adolescents, la lecture de la représentation ira du général au détail et du plus objectif possible (qu'est-ce que nous avons VU?) à la réaction subjective devant le spectacle: observer; recenser; analyser; regrouper les signes pour tenter de dégager le parti-pris du metteur en scène; enfin, exprimer son point de vue personnel. Une grille d'analyse est proposée ici. Elle n'est pas exhaustive. Selon le spectacle, certains points ne mériteront même pas d'être abordés; à l'animateur du débat d'en décider.

Les éléments de la représentation: chacun de ces aspects est peut-être amené à évoluer au cours du spectacle: il sera, bien entendu, important de le remarquer si c'est le cas.

- Espace scénique ; rapport scène/salle Le lieu où le spectacle se déroule est un signe en soi: "vrai" théâtre (et, encore, quel style ?) ou lieu récupéré, détourné (usine, etc)? rue, parc public, transport en commun, appartement, etc.

¹ En réalité, ces notions de dialogue et de didascalies ont été bien bousculées dans l'écriture contemporaine, mais ce n'est pas l'objet de cette tentative de "petite grammaire de la représentation". Certaines pièces ne contiennent aucun dialogue: Le Pupille veut être tuteur, par exemple, n'est composé que de didascalies. Voir la minutieuse didascalie initiale de Fin de partie, de Beckett. Que dire des indications du genre "il pâlit à vue d'œil" chez Obaldia, etc Quelle est la part de "roman" dans ces indications ?

Espace scénique = zone de jeu utilisée par les acteurs. Il peut ne s'agir que du plateau proprement dit, mais il arrive que les acteurs descendent dans la salle parmi les spectateurs; il y a alors (momentanément ou régulièrement?) confusion des espaces scénique et public.

Position du public par rapport à la scène: frontale, en vis-à-vis, en cercle, demi-cercle, etc

Sommes-nous dans l'esthétique du "quatrième mur" (le spectateur est un voyeur) ou les comédiens jouent-ils, par exemple, avec le public ? Y a-t-il des adresses directes aux spectateurs ? (effet de distanciation).

Comment fonctionne l'espace de jeu quant à ses entrées et sorties ? Le hors-scène.

- Espace dramatique, c'est-à-dire ce que représente le décor (un salon, un parc, un temple,...). Esthétique du décor: réaliste, voire naturaliste, métaphorique, dépouillé ? absence de décor ? (voir "*lumières*"). Théâtre d'illusion ou théâtre de convention (s) ?
- Recensement des objets: *Nous utiliserons le terme d'"objet" pour désigner non seulement les accessoires, mais aussi tous les éléments du décor², les costumes. La lumière, le son ou la musique sont aussi des "objets" théâtraux. Ils peuvent, bien sûr, être analysés séparément. L'essentiel étant de montrer la cohérence entre ces divers objets.* Fonctionnement de tous ces objets: sont-ils utilisés comme simples accessoires de jeu ou comme éléments purement décoratifs? Ont-ils valeur de signes sociaux, culturels, historiques, ou de symboles ? Sont-ils détournés de leur fonction habituelle ? Valeur des matériaux utilisés ? (rudes, doux, primitifs, travaillés, etc). Couleurs (signifiantes?) .
- Costumes : il est parfois impossible de les décrire tous. On peut se contenter de donner les aspects les plus caractéristiques ou originaux: costumes de l'époque de la fable (à distinguer, bien sûr, de l'époque de l'écriture) ; anachronismes ? ou volonté de "contemporaniser" ? (voir "*parti-pris*" plus loin). Ou encore ne renvoyant à aucune époque particulière. Fonction sociale du costume. Matériaux, couleurs et sensations qu'ils produisent. Cohérence de l'esthétique des costumes et du décor ? des costumes et du jeu des acteurs (rapport du costume au corps)?
- Lumières : servent d'abord à ...éclairer !! Mais la lumière est un art de sculpture de l'espace. La lumière peut être "réaliste", en mimant, par exemple, les moments de la journée mais elle peut aussi créer des ambiances "psychologiques". Elle délimite des espaces, crée des volumes, isole, permet des "gros plans" sur un personnage ou un objet. Elle rythme le spectacle et doit être analysée comme un signe théâtral, même si ses **variations** sont très discrètes et qu'on l'oublie, parfois. Rôle de la couleur, mais aussi de l'ombre. Les projecteurs sont-ils visibles des spectateurs ? Pourquoi ?
- Musique; bruitages: comment ces signes fonctionnent-ils ? Musiciens "en direct" ou bande son ? La parole comme musique, parfois. Accessoires comme instruments, parfois.
- Jeu et rapports proxémiques : ce terme désigne la distance physique entre les comédiens (donc les personnages). Elles ne sont pas toujours significatives. L'évolution de cette distance (rapprochement ou éloignement; manière de se déplacer) (que l'on appelle "kinésique") peut l'être. On peut noter que le regard peut entrer dans cette analyse. Il est un moyen d'"harponner" un autre et de réduire, par exemple, la distance physique. L'analyse des distances entre comédiens (et personnages) et de leurs mouvements va poser la question de la place de l'acteur dans l'espace³, du type de gestuelle utilisée, de la qualité de l'énergie déployée. Et donc de la

² Le terme de "décor" est à prendre au sens large, c'est-à-dire sans le limiter à une éventuelle toile peinte, bien improbable aujourd'hui, mais qui devient un signe fort – référence à l'histoire du théâtre, par exemple – quand elle existe. On travaille davantage en "volumes" aujourd'hui qu'en plans. Les praticables deviennent donc des objets scéniques, évidemment. Praticable= tout élément placé sur le plateau; un plateau sur le plateau, par exemple, un plan incliné etc.

³ . Les symbolistes – qui voulaient (et veulent encore – voir Cl Régy) "dé- théâtraliser le théâtre" (!) voulaient réduire le corps de l'acteur à une sorte d'ombre, de spectre immobile. Mnouchkine, dans Tambours sur la digue, fait jouer les rôles de marionnettes par des acteurs. Ceux-ci sont manipulés comme des marionnettes à taille humaine par d'autres acteurs. Et pourtant, ces acteurs-marionnettes (Cf les théories de Craig) sont extrêmement actifs et "physiques"³.

façon d'utiliser sa voix, (voire les accents ou intonations particulières) Le style de jeu est-il en cohérence avec l'esthétique du décor ? Conventions théâtrales (aparté ou effets de distanciation, etc) et aussi du rapport du comédien à son personnage (qui est également une question de "proxémique"): jeu naturaliste, distancié, ... ?.

- Autres éléments. Ils font partie de la représentation mais peuvent être étudiés indépendamment du spectacle: l'affiche, le programme, le billet d'entrée, dans certains cas.
- Le parti-pris du metteur en scène C'est sa définition qui est le véritable objectif de l'analyse de la représentation. La mise en scène est le résultat d'un CHOIX. Le metteur en scène s'est-il simplement mis au service du texte ou a-t-il utilisé le texte comme "pré-texte" ? Qu'a-t-il voulu montrer, démontrer, souligner, mettre en valeur ... ? ici les notions d'esthétiques seront utilisées: théâtre de convention, d'illusion ? Cohérence de l'ensemble des signes ? A-t-il atteint son objectif ?
- Et, évidemment, laisser place ici à la réaction d'humeur. Légitime.

Pour aborder le passage du texte à la représentation

Il n'est pas facile de lire du théâtre. Bien sûr, même pour un roman, le lecteur est amené à se faire des images. Mais la lecture du théâtre exige d'imaginer les mouvements, les placements, les rythmes etc. Imaginer une mise en scène sur le papier est pratiquement impossible. En revanche, tout le monde est capable de se poser les questions de base d'un scénographe. Comment imaginer l'espace ? Comment l'habiter ? (on pourra se servir des points abordés dans la grille de lecture ci-dessus). Prenons un exemple pour rester dans le concret: la didascalie initiale de "En attendant Godot" précise : "Soir. Route avec arbre". On pourra demander aux élèves de proposer des schémas, dessins, collages, maquette, photographies qui illustreraient cette indication. Ce n'est pas la qualité artistique du dessin qui nous importera, évidemment. La comparaison des propositions amènera très naturellement des questions et réflexions: quel sentiment donne une route qui va de gauche à droite (ou l'inverse) par rapport à une route qui s'éloigne vers l'infini ? Toute proposition est intéressante. (Il sera intéressant de voir ce que diront les élèves de leur propre choix après avoir étudié la pièce). "Arbre" ? quelle espèce ? (un chêne ne renvoie pas aux mêmes images qu'un peuplier par exemple). Où le placer ? Taille ? Des feuilles ou pas ? (ici, la lecture de la pièce donnera des réponses un peu plus tard). Sol ? terre, gravier, herbe, couleurs ou noir et blanc ? Largeur de la route ? Droite ou sinueuse ? bords nets ou non ? etc Ce qui importe ce n'est pas de faire un choix hâtif entre telle ou telle propositions mais bien de se rendre compte que rien n'est laissé au hasard dans la conception d'un décor. Après ce travail, la classe pourra étudier des photos de quelques mises en scène très variées, les comparer aux propositions et tenter d'expliquer le parti-pris du metteur en scène. Ces questionnements peuvent se faire après lecture de la pièce, évidemment, mais je considère comme plus ludique et fructueux d'ouvrir tous les champs sans a priori, et de s'en servir comme des "accroches" avant la lecture. On peut aussi faire alterner les exercices. Il est possible de faire le même travail sur des propositions de costumes, avec collages pour ceux qui ne se sentent pas doués pour le dessin. Ou encore diviser les travaux, certains travaillant sur le décor, d'autres sur les costumes.

Bibliographie critique sélective

- Michel Azama, *De Godot à Zucco, Anthologie des auteurs dramatiques de langue française*, Ed. théâtrales
- Anne-Françoise Benhamou, *Dramaturgies de plateau*, Les Solitaires intempestifs, 2012
- Anthologie de l'Avant-Scène théâtre, *Le théâtre français du Moyen-âge au XXème siècle*, 5 volumes en 2013, Editions l'Avant-scène théâtre
- Peter Brook, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, Points-Seuil
- Collectif, *Le théâtre et l'école*, sous la direction de J.C. Lallias, Actes Sud-papiers
- Collectif, *Scénographies en France 1975-2015*, Actes Sud
- Claude Confortès, *Répertoire du théâtre contemporain*, Nathan
- Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas, 2008
- Daniel Couty, Alain Rey, *Le théâtre*, Bordas
- Bernard Dort, *Théâtres*, Points-Seuil
- André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, Nizet, 1992
- Chantal Dulibine et Bernard Grosjean, *Coups de théâtre en classe entière*, Scéren, 2004
- ENSATT, *L'Ecole de théâtre*, Les Solitaires intempestifs, 2011
- Dario Fo, *Le gai savoir de l'acteur*, L'Arche
- Jean-François Dusigne, *Le Théâtre d'art, Aventure européenne du 20^{ème} siècle*, Ed. Théâtrales
- Odile Duboc, *Les mots de la matière*, Les Solitaires intempestifs, 2012
- Jean-Luc Lagarce, *Du luxe et de l'impuissance*, Les Solitaires intempestifs
Théâtre et pouvoir en Occident, Les Solitaires intempestifs
- Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, Actes Sud-papiers
- Georges Le Roy, *Traité pratique de la diction française*, Ed. Jacques Grancher
- Giovanni Lista, *La Scène moderne*, Actes Sud
- Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, Actes Sud, 1992, *L'acteur invisible*, Actes Sud, 1998
- Claude Régy, *Espaces perdus, L'ordre des morts*, Les solitaires intempestifs
- Jean-Pierre Ryngaert, *Jouer, représenter*, Paris, Cedic
Lire le théâtre contemporain, Dunod
- Skénographie, *Des écritures et des plateaux*, UFC Université, Annales n° 924, 2013
- Pierre Sonrel, *Traité de scénographie*, Librairie théâtrale
- Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Editions sociales
Bernard-Marie Koltès, Actes Sud
- Anatoli Vassiliev, *Sept ou huit leçons de théâtre*, P.O.L
- Michel Vinaver, *Ecrits sur le théâtre*, L'Arche
- La Revue du Théâtre, n° 25, Actes Sud : *Dossier : Aimer le théâtre ?*

