



Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec le Théâtre du Rond-Point. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.

Théâtre sans animaux

Texte et mise en scène de Jean-Michel Ribes



Au Théâtre du Rond-Point du 23 janvier au 23 mars 2013

© GIOVANNI CITTADINI CESI

Édito

Couronnés par le Molière de la meilleure pièce comique et du meilleur auteur franco-phonie lors de la création au Théâtre Tristan Bernard en 2001, *Théâtre sans animaux* et Jean-Michel Ribes se retrouvent cette saison, pour une nouvelle mise en scène, au Théâtre du Rond-Point. Cette reprise équivaut pour l'auteur à un double anniversaire, une double célébration : celle d'un théâtre qu'il dirige depuis 2002, le Rond-Point, et celle d'un texte qu'il a également écrit il y a un peu plus de dix ans à présent. Cette pièce joue donc un rôle important dans la carrière du dramaturge, metteur en scène, cinéaste et directeur de théâtre qu'est Jean-Michel Ribes, certes, mais elle témoigne surtout de l'« art du sursaut » qu'il affectionne tant, nous offrant un ailleurs dépay-sant, insolite et libérateur, loin de tout esprit de sérieux et des carcans d'une réalité étouffante. Dans la lignée de Dada, des surréalistes et des écrits de l'auteur sur le « rire de résistance », la pièce écarte les limites étroites du réel et moque les esprits étriqués et trop raisonnables. En effet, à travers huit fables, contes, « pièces », et des situations qui dérapent pour notre plus grand plaisir, *Théâtre sans animaux* nous ouvre les voies d'un monde du non-sens, pour mieux nous faire sentir l'absurdité du nôtre. Nous « désennuyer » dans tous les sens du terme, tel est l'objectif de cette pièce qui devrait ravir élèves (de la fin du collège à la fin du lycée) et enseignants. Le présent dossier propose des pistes de recherche et des activités permettant de faire découvrir aux élèves cet univers jubilatoire.

Texte de référence : Jean-Michel Ribes, *Théâtre sans animaux – Huit pièces facétieuses*, suivi de *Sans m'en apercevoir – Théâtre en morceaux*, « Babel », © Actes Sud, 2001, 2004

Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Autour du texte [page 2]

Entrer dans le texte [page 4]

De la fable au surréalisme
[page 5]

Le comique dans tous ses états
[page 8]

Rebonds et résonances
[page 9]

Après la représentation :
pistes de travail

Aborder le spectacle de manière sensible [page 11]

Une ville-monde [page 11]

La partition du comédien
[page 15]

Interroger la fonction métaphysique du rire [page 17]

Annexes

Entretien avec Jean-Michel Ribes [page 19]

Extrait de « L'Éloge du sursaut » [page 22]

Extrait de « Tragédie » [page 23]

Tableau [page 24]

La distribution [page 25]

Le jeu de comédien [page 26]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

n°159 | janvier 2013

AUTOUR DU TEXTE

Des titres

→ Distribuer aux élèves la liste des titres de chacune des huit « pièces » et leur demander de quoi peut parler la pièce dans sa globalité. Leur proposer d'associer trois substantifs à chacun des titres. Recueillir leurs hypothèses. Il s'agit là d'inciter les élèves à lire l'intégralité d'une pièce qui semble en compter huit. On gardera trace de ces hypothèses de sorte que les élèves puissent les réécrire et mesurer l'évolution de leurs attentes au fil du travail de découverte et d'analyse du texte.

Cette première entrée dans l'univers de la pièce permettra donc de souligner la tension entre unité globale de la pièce et autonomie de chacune des huit « pièces ». Si les titres (« Égalité-Fraternité », « Tragédie », « Monique », « Le Goéland », « Dimanche », « Bronches », « USA », « Souvenir ») sont, de prime abord, très éclectiques, le travail sur les connotations qu'ils véhiculent fera émerger certaines hypothèses. On rapprochera notamment « Égalité-Fraternité », « Le Goéland », « Dimanche » et « USA » pour l'idée

de liberté qu'ils évoquent (« Liberté, Égalité, Fraternité », le vol de l'oiseau migrateur, le jour de repos lors duquel on est libre, le pays de la liberté...). Certains titres peuvent alors, comme par ricochet, être pensés dans leur rapport à l'idée de liberté : « Tragédie » (le destin comme envers de la liberté), « Bronches » (ce qui permet de respirer et s'oppose ainsi, par connotation et jeu sur le sens figuré, à l'idée d'« oppression ») etc. L'idée de liberté sera ensuite un axe d'interprétation à construire et développer avec les élèves, une fois qu'ils auront lu la pièce. Elle est au cœur de la dynamique de *Théâtre sans animaux*, Jean-Michel Ribes concevant son travail, comme une « tentative d'évasion du formatage de la réalité, de l'imposition étouffante des règles » (voir dans l'annexe 1 les questions 2, 3 et 4 de l'entretien avec l'auteur). Rien ne sert, cependant, de forcer l'interprétation des élèves à partir des seuls titres des « pièces ». **L'idée de liberté, de libération même**, pourra se construire au fil des activités suivantes.



Une préface ?

→ **Faire lire aux élèves « L'Éloge du sursaut » (annexe 2), leur demander de relever dans le texte des synonymes de ce que Jean-Michel Ribes nomme « sursaut » et d'en trouver d'autres.**

Le texte fonctionne comme une préface. Dans un premier temps, il s'agit de préparer les élèves à l'univers auquel ils vont être confrontés lors de la lecture, sans analyser ce texte de près, mais en visant une interprétation plus globale. Par le travail sur les synonymes du mot « sursaut », notamment le terme de « rupture » (avec toutes ses connotations : ruptures de ton, rupture avec la logique, rupture avec la réalité, rupture de jeu pour le comédien...) et celui d'« imprévu » (« ces petits moments délicieux qui nous disent que le monde n'est pas définitivement prévu »), nous sommes proches de la notion théâtrale d'« accident ». Ces « accidents » semblent avoir un degré de gravité plus ou moins important dans le texte (« immeubles qui tombent » ; « gens

qui glissent »), ce qui permettra aux élèves d'élaborer des hypothèses sur le registre de la pièce à venir (quelle part de « gravité », de « légèreté » ?), mais ces « sursauts » semblent surtout autoriser un ailleurs, une évasion (rejoignant l'idée de liberté, de libération, évoquée plus haut), surtout si l'on questionne la dernière formule : « à tous ceux qui luttent contre l'enfermement morose de la mesure ». Le travail sur ce texte court de l'auteur est ainsi un moyen d'opérer avec les élèves un bref retour sur les connotations des titres (voir exercice précédent).

Le texte peut en effet être conçu comme programmatique dans la mesure où le « sursaut », l'accident, fonctionne comme une véritable poésie dans *Théâtre sans animaux*, à l'échelle de la structure même des différentes « pièces », lors desquelles les situations « dérapent », « glissent » vers l'ingrue, mais aussi à l'échelle de la genèse même de l'écriture de l'auteur (voir annexe 1, questions 8, 10 et 11).

Jeux théâtraux

Après l'avoir abordée de façon théorique par la lecture, l'expérimentation de la notion d'« accident » permet aux élèves de mieux percevoir sa dimension libératoire et créatrice.

La « machine qui déraile »

→ **Proposer, en guise d'échauffement, un exercice classique d'atelier théâtral, celui de la « machine qui déraile ». Dans un premier temps, un élève va au centre de l'aire de jeu et répète un bruit et un geste simples ; les élèves, les uns après les autres, viennent s'agrèger à lui jusqu'à constituer une « machine », en proposant à leur tour un bruit et un geste simples qui diffèrent. La machine suit le même rythme répétitif puis, au gré des consignes orales, peut accélérer, ralentir, s'emballer, jusqu'à dérailler. Chaque élève improvise alors, sur le moment, sa façon de faire dérailler la machine. Ici les verbalisations des élèves qui observent sont importantes : quelles images créent le déraillement, quelles émotions (plaisir, rire), grâce à quoi ? etc.**

Improvisations guidées

→ **On demande aux élèves de prendre quelques minutes pour se mettre d'accord sur une situation de jeu qui aura, par exemple, un lieu pour seule contrainte (des personnes dans la file d'attente d'un cinéma, dans la salle**

d'attente d'un médecin, sur le quai d'un train etc.). Ils devront ensuite venir jouer devant les autres élèves spectateurs. L'enseignant demande alors à un deuxième groupe de venir rejouer la même improvisation, mais rajoute à la dernière minute une contrainte imprévue : l'un des personnages est amnésique, un accessoire ingru dont il va falloir se servir, un changement de lieu impromptu...

Les élèves n'ont pas de temps pour repenser l'improvisation et doivent s'emparer sur le moment de cette nouvelle donnée. Là encore, les verbalisations des élèves qui regardent permettront de mesurer la force créatrice de l'accident. Ce travail par le corps, le jeu et l'implication de chaque élève, permet, bien en amont du spectacle, de commencer à préparer le regard des futurs spectateurs. Des moments d'observation et de verbalisation sont ainsi nécessaires pour apprendre à regarder. Par ailleurs, les consignes « de dernière minute » commencent à immerger les élèves dans ce qui sera le fonctionnement de certaines « pièces » : le personnage amnésique constitue le moteur, le ressort, le « sursaut », de « Monique » ; le lieu ingru celui du « Goéland » ; l'accessoire, celui de la perruque de « Bronches » etc. On initie en outre intuitivement un travail avec les élèves sur le détournement jubilatoire des règles, les ressorts du comique qui seront au cœur de la pièce.

ENTRER DANS LE TEXTE

Nous proposons deux parcours, à choisir selon le temps dont l'on dispose.

n°159 | janvier 2013

Parcours 1

On se contentera ici de la lecture de quelques extraits choisis.

→ Demander aux élèves, par équipes de deux, d'improviser une scène durant laquelle l'un des protagonistes devra prononcer l'une des répliques suivantes :

Équipe 1 : « J'ai une nouvelle pour toi. [...] Je suis devenu plus intelligent que toi¹. »

Équipe 2 : « "Bravo", tu lui dis juste "bravo"² [...]. »

Équipe 3 : « Tu t'appelles Monique ! Toi, ma fille unique, tu t'appelles Monique³ ?!! »

Équipe 4 : « La vérité, c'est que je te gêne⁴ [...]. »

Etc.

Ces improvisations (qui peuvent varier selon les choix d'extraits proposés) permettront

l'entrée en lecture par une approche plus thématique. Il sera alors intéressant qu'au moins deux équipes aient la même contrainte pour pouvoir avoir des éléments de comparaison. On confronte ensuite les propositions des élèves au texte source et on en résume les enjeux dramatiques.

→ Demander aux élèves de mettre en voix, par équipes, quelques courts extraits, puis de justifier alors le choix des extraits et les interprétations induites par la mise en voix.

Les commentaires des élèves observateurs sont ici cruciaux. On vise à travailler la compréhension fine des textes, indirectement, ici, même si on travaille également le texte à la manière d'une partition (rythme, prosodie, ponctuation, adresse...).

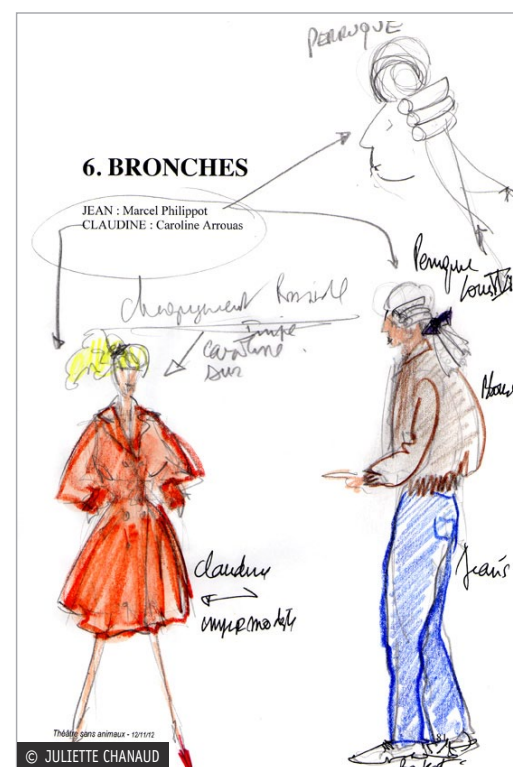
Parcours 2

Pour une approche plus approfondie de l'œuvre dans son intégralité, voici un parcours alternatif.

→ Distribuer l'intégralité du texte sans les titres puis les titres dans le désordre. En groupes, les élèves doivent s'efforcer d'apparier titres et textes en justifiant leurs choix, et de proposer, éventuellement, d'autres titres.

Cet exercice est un moyen d'entrer dans la lecture analytique notamment parce que les élèves peuvent, à condition de se justifier, proposer d'autres titres. Ce sera l'occasion ainsi d'avoir accès à ce qu'ils ont compris de chaque « pièce », à la façon dont ils l'interprètent. Par ailleurs, le travail d'appariement permet de souligner la dimension ironique du titre « Bronches » (puisque Jean veut arrêter de fumer), l'humour de « Souvenir » (à comprendre comme « retour en arrière/vers la carpe », retour aux « sources »), le double sens facétieux de « Tragédie » (évoquant *Phèdre*, certes, mais aussi la rupture du couple, même si cette dernière ne s'opère pas sur un mode tragique). *Théâtre sans animaux* propose des textes qui traitent de sujets graves sans s'encombrer des conventions et en passant par le détour fantaisiste de la fiction (voir annexe 1, questions 1 et 2). L'invention de titres peut amorcer ce

travail sur le propos global du texte qui ne saurait se réduire à son aspect comique, et donc initier une réflexion sur le genre de la fable, terme employé par l'auteur dans « L'Éloge du sursaut » (et lors de l'entretien⁵) pour définir les huit « pièces ».



1. « Égalité-Fraternité », p. 19-20

2. « Tragédie », p. 35

3. « Monique », p. 52

4. « Bronches », p. 101

5. Annexe 1

DE LA FABLE AU SURRÉALISME

Huit « courtes fables »

n°159 | janvier 2013

→ Faire écrire une morale aux élèves, à la fin des huit textes ou d'un ou plusieurs textes choisis, ou bien leur demander de choisir entre plusieurs morales.

Cette activité peut être un moyen de mener la lecture analytique de chacun des textes en amenant les élèves à se justifier, c'est-à-dire à construire une interprétation convaincante de chaque fable au sens où la rédaction de « morales » ou « moralités » permet de lever les implicites des textes, et de donner à l'enseignant accès à la façon dont les élèves perçoivent ces implicites. Mais cette activité permet aussi de mettre en valeur, à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre, l'idée de **révolte contre des carcans**, qu'il s'agisse de ceux de la famille (comme dans « Égalité-Fraternité » ou « Monique »), du couple, de la suprématie du culturel « établi » et des mots (comme dans « Tragédie »), des mentalités étriquées (le racisme de Liliane dans « Dimanche »), de la condition humaine (« Souvenir »), etc. (voir annexe 1, question 2). La morale d'« Égalité-Fraternité », par exemple, interrogerait donc l'implicite du texte, à savoir la réaction d'André qui maintient son pouvoir sur Jacques, et sa place de choix dans la famille. Les élèves percevront-ils tous cette manipulation ? On peut leur proposer d'écrire une morale, ou bien des didascalies précisant les réactions d'André pour éclairer ses intentions, ou

même des morales au choix (en leur indiquant que plusieurs choix sont possibles et d'autres impossibles) : « Mieux vaut se taire qu'être ridicule », « Amener quelqu'un à se taire en le flattant est le meilleur moyen de lui épargner d'être ridicule », « Lorsqu'on est en position de supériorité, autant le rester », « La méchanceté entre deux frères est un mal dont il est difficile de se défaire », « Pour se révolter, autant avoir les moyens de ses ambitions », ... La démarche peut être reproduite pour d'autres fables.

Même s'il ne s'agit pas de faire entrer la pièce dans un genre sérieux que l'auteur conteste, les liens entre le texte et le genre de la fable font ainsi apparaître, sans esprit de sérieux, la gravité de certains thèmes abordés (mal-être familial, racisme, maladie d'Alzheimer...). Ils permettent également de relire malicieusement le titre général de l'œuvre. Même si d'Ésope à La Fontaine, il existe des fables qui ne concernent que des personnages humains, les animaux entrent souvent dans les critères définitoires du genre de la fable. Si Jean-Michel Ribes dit avoir choisi un titre qui questionne plus qu'il n'explique (voir annexe 1, question 6), l'appellation « Théâtre sans animaux » pourrait donc constituer une référence malicieuse au genre qui prend avec humour le contre-pied du titre, en proposant, dans le dernier texte, « Souvenir » des personnages qui s'apprêtent à « redevenir » des carpes !



→ Faire analyser aux élèves l'affiche du spectacle, notamment dans ses rapports avec le titre de l'œuvre.

Le travail sur l'affiche permet d'éclairer sous un jour nouveau l'humour du texte et l'idée fondatrice de *l'ailleurs-fantaisie*, de « dépaysement », entendue comme possibilité de se défaire de la pesanteur du réel et sortir des carcans que nous choisissons de nous imposer. L'affiche de Stéphane Trapier présentant un gros poisson bleu, type carpe, prend, dans un premier temps, de façon savoureuse, le titre (*Théâtre sans*

animaux) à contre-pied. Le poisson est immense, disproportionné, occupant une bonne moitié de l'affiche. Il est aussi mis en valeur par sa couleur bleue qui contraste avec les silhouettes humaines, noires et de dos, qui le regardent. L'œil du spectateur est donc irrémédiablement attiré par lui. Il s'annonce comme le personnage principal du spectacle à venir, contrairement à ce que semble dire le titre. Mais l'affiche fait également référence à la fable finale, « Souvenir », dont elle peut constituer un prolongement, figurant le voyage de retour « vers la carpe » (p. 138) qu'entreprennent les cinq personnages, à la fin du texte, quittant le plateau en ondulant, et se défaisant progressivement de leur matérielle pesanteur d'hommes, comme en témoigne peut-être sur l'affiche la valise déposée à terre. Ce voyage est aussi une évasion vers l'ailleurs de la fantaisie : le poisson flotte dans les airs, au-dessus de sommets montagneux, dans un décor épuré et naturel. Les couleurs chaudes, l'orangé et le rosé, symbolisent peut-être l'aube de cette nouvelle humanité, qui semble d'ailleurs déjà sur la voie (la lumière rosée se reflète sur les personnages). Ce poisson en suspension pourrait aussi évoquer le tableau de Dalí *Rêve causé par le vol d'une abeille autour d'une pomme-grenade une seconde avant l'éveil*⁶ (1931) notamment par sa composition : l'espace du « réel » (figuré dans les deux tableaux par les humains situés dans le tiers inférieur) et celui du rêve ou de l'ailleurs (animaux en suspension). Même s'il n'est nullement question, chez Jean-Michel Ribes, de peindre un cauchemar (transcription du danger de l'abeille par la baïonnette et le grossissement du tigre chez Dalí), mais plutôt la tentation de l'ailleurs et du « sursaut » (le poisson plane dans les airs), comparer les deux documents iconographiques conduit à explorer un rapprochement entre le texte de Jean-Michel Ribes et le surréalisme dont l'auteur se sent un héritier ou un descendant (voir annexe 1, question 9).

Théâtre du Rond-Point
23 janvier – 23 mars

Théâtre sans animaux
texte et mise en scène
Jean-Michel Ribes
avec
**Caroline Arrouas, Annie Gregorio
Philippe Magnan, Christian Pereira, Marcel Philippot**

scénographie Andrey Vnukov, costumes Juliette Chanaud, musique Reinhardt Wagner, lumières Laurent Béal, vidéo Thierry Codrins, chorégraphie Pierre Sigal, assistante à la mise en scène Virginie Ferrière, assistant à la scénographie Simons Strohli

production Théâtre du Rond-Point - Le Rond-Point de novembre 2012 à octobre 2013

réservations www.theatredurondpoint.fr - 01 44 95 98 21

retrouvez-nous sur [venteonline.fr](http://www.venteonline.fr) - [Twitter.com/RondPointParis](https://twitter.com/RondPointParis) - [Facebook.com/RondPointParis](https://www.facebook.com/RondPointParis) - [Dailymotion.com/Video/duRondPoint](https://www.dailymotion.com/Video/duRondPoint)
accédez directement à l'univers web du Rond-Point en téléchargeant MobileTag sur votre smartphone et en flashant le code ci-contre

métro Champs-Élysées Clémenceau (1 et 13) ou Franklin D. Roosevelt (1 et 9) adresse 2 bis, avenue Franklin D. Roosevelt - 75008 Paris

© STÉPHANE TRAPIER

Étrange, absurde, fantaisie, surréalisme

Dans *Les Vases communicants* (1932), André Breton reprend l'idée déjà exprimée par Lautréamont (« beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie⁷ ») en prônant la brusque mise en relation d'objets les plus éloignés les uns des autres. L'art reposait plutôt jusqu'alors sur la logique des associations et de la continuité. Avec les surréalistes, place à l'insolite, dont témoignent les cadavres exquis qu'ils pratiquent : « La petite fille anémiée fait rougir les mannequins

encaustiqués » étant l'un des plus célèbres. Or l'insolite et l'incongru sont des éléments moteurs des fables de Jean-Michel Ribes, même si des nuances par rapport à l'esthétique d'un poème comme « L'Union libre⁸ » de Breton, caractéristique de la poétique surréaliste, pourront être apportées. En effet, les textes de *Théâtre sans animaux* mettent souvent en scène des situations apparemment banales et quotidiennes qui vont progressivement basculer dans un univers fantaisiste et incongru (à l'exception de « Dimanche » où le stylo-bille

6. Voir : <http://education.francetv.fr/dossier/vie-et-uvre-de-salvador-dali-029076-recurrence-dans-le-detail-et-l-onirique-362>

7. Lautréamont, *Œuvres complètes*, « Les Chants de Maldoror », Chant VI, 1, GLM, 1938, p. 256

8. André Breton, *Clair de terre*, 1931

dans le salon nous fait basculer d'emblée dans le merveilleux). Comme le dit l'auteur, il faut que les situations soient vraies au départ et qu'elles basculent progressivement vers l'ailleurs (voir annexe 1, question 8). Chez les surréalistes c'est le degré maximal d'écart entre deux images, deux mots, qui crée l'ailleurs. Les liens entre les deux esthétiques sont ténus, mais les cadavres exquis, par leur fulgurance, nous font d'emblée basculer dans l'ailleurs.

« C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière [...]. [...] l'atmosphère surréaliste créée par l'écriture mécanique [...] se prête particulièrement à la production des plus belles images [...]. On peut même dire que les images apparaissent, dans cette course vertigineuse, comme les seuls guidons de l'esprit. »

André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924

Il s'agira donc de préciser le contour de ces esthétiques en faisant écrire et jouer des cadavres exquis.

→ **Par groupes, faire d'abord écrire aux élèves des cadavres exquis puis choisir dans les productions un « cadavre exquis ». Demander ensuite d'improviser, toujours par groupes, une situation quotidienne qui permettrait d'arriver au « basculement » fantaisiste que le cadavre exquis suggère.**

Pour aller plus loin

→ **On demandera aux élèves de faire une recherche sur le surréalisme et ses procédés et d'en faire un rapide exposé en classe en s'appuyant aussi sur les conseils d'un plasticien.**

Proposer par exemple cinq ou six tableaux aux procédés particulièrement déroutants par rapport aux « représentations » classiques, (voir l'exposition Dalí jusqu'au 25 mars au Centre Pompidou⁹).

Questions de scénographie

→ **Demander aux élèves d'imaginer et dessiner un décor possible pour ce spectacle.**

Il s'agit d'amener les élèves à réfléchir sur la scénographie : dans « Égalité-Fraternité », les personnages sont assis à une terrasse ; dans « Tragédie », les protagonistes « cherchent un nom sur une porte » en arpentant escaliers et couloirs ; le texte « Monique » se joue « dans un salon » (etc.). Comment le metteur en scène peut-il résoudre ce problème de succession rapide de lieux ?

→ **Demander aux élèves de comparer leurs productions avec les maquettes du décor et de préciser comment ils conçoivent la façon dont les personnages quittent le plateau à la fin de la pièce lorsqu'ils décident de « redevenir des poissons ». Ils devront aussi s'interroger sur la façon dont les différentes « pièces » peuvent s'enchaîner, compte tenu des fils conducteurs communs qui ont été mis à jour.** On examinera les différentes possibilités (fondu au noir, glissement d'un décor à l'autre par la présence d'un personnage déjà sur scène, musique...).





LE COMIQUE DANS TOUS SES ÉTATS

→ Comparer des extraits de « Tragédie¹⁰ » et de *C'est beau*¹¹ de Nathalie Sarraute puis proposer une lecture à plusieurs voix dans l'espace pour faire entendre la différence de tonalités.

Les deux extraits ont des similitudes. Il y a visiblement un passif familial (vis-à-vis de la belle-sœur dans le premier, vis-à-vis du fils, dans le second), et dans les deux cas, le langage conventionnel cache des émotions plus vives, mais aussi plus enfouies, entre les personnages. Pourtant les extraits diffèrent radicalement quant aux registres employés. Les circonvolutions argumentatives de Louise sont proches d'une mauvaise foi qui ne peut que susciter l'amusement du lecteur. Les deux extraits de « Tragédie » ici rassemblés font en outre apparaître un grossissement comique progressif, caractéristique de la poétique d'autres « pièces »

telles « Monique » ou « Dimanche », notamment par le jeu sur la sonorité [vo] (« vo »/« veau ») qui décrédibilise l'argument de Louise, le rend risible. Chez Nathalie Sarraute en revanche, les points de suspension trahissent des émotions contradictoires et violentes, caractéristiques de ce que l'auteur nomme des « tropismes », déclenchés parfois par l'usage de mots en apparence simples et anodins, comme dans *C'est beau*, et qui entraînent des sortes de poussées intérieures violentes, se vivant, à l'origine comme un nœud de sensations et d'impressions inanalysables, et qui se précisent et se délient au fil de la « sous-conversation », les personnages essayant de crever l'abcès en se poussant à bout. L'analyse comparative de ces deux extraits par les élèves, avec des consignes larges (ressemblances/différences), mettra en lumière certains ressorts comiques de l'écriture.

10. Extraits reproduits annexe 3.

11. Nathalie Sarraute, *C'est beau*, collection « Folio théâtre », Gallimard, 2000, p. 21-24

L'argument de la pièce est le suivant : un homme et une femme – un père et une mère – sont observés par l'œil ironique d'un enfant – leur enfant – dont la seule présence, même lointaine, les empêche d'admirer librement l'œuvre qu'ils contemplent, tant le regard hostile ou tout juste indifférent de ce fils semble les condamner.

L'extrait auquel il est fait référence constitue les premiers mots de la pièce ; il commence p. 21 et finit p. 24 :

« LUI : C'est beau, tu ne trouves pas ? »
[...]
« ELLE : Oh, arrête, je t'en supplie, tais-toi. »

Nathalie Sarraute, *C'est beau*, p. 21 à 24

→ **Proposer aux élèves d'inventer puis de jouer devant leurs camarades une scène dans laquelle un personnage « fait une montagne » d'un incident anodin.**

Un pot de fleurs cassé lors d'un déménagement,

un pot de dentifrice mal bouché, un retard dans la file d'attente du cinéma... Telles pourraient être, par exemple, les situations anodines que les élèves tireraient au sort dans une liste préalablement établie. Le registre héroï-comique et son effet de grossissement sont en effet présents dans *Théâtre sans animaux*. Pensons notamment à la façon dont sont comparés « l'événement » du stylo-bille dans le salon et la résurrection du Christ dans « Dimanche » (p. 90) ou encore à « USA » dans laquelle un simple surnom engage la sécurité des États-Unis. Le grossissement héroï-comique, associé au comique de répétition, engage plus largement une « logique du pire ». Un incident grossit jusqu'à exacerber une tension vers la sortie, la fin de la scène. Ces situations sont propices au travail du comique, certes, mais aussi aux trouvailles qui permettent de sortir de situations et de personnages stéréotypés et de trouver un « sursaut ». Conçu dans le texte de la préface comme la lutte « contre l'enfermement morose de la mesure », le sursaut est, on l'a dit, au cœur de la poétique de Jean-Michel Ribes.

REBONDS ET RÉSONANCES

Dans la collection « Pièce (dé) montée »

Jean-Michel Ribes auteur et/ou metteur en scène

- *Le Jardin aux betteraves* :
<http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pièce/index.php?id=le-jardin-aux-betteraves>
- *Musée Haut, Musée Bas* :
<http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pièce/index.php?id=musee-haut-musee-bas>
- *Dieu est un steward de bonne composition* :
<http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pièce/index.php?id=dieu-est-un-steward-de-bonne-composition>

<http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pièce/index.php?id=dieu-est-un-steward-de-bonne-composition>

• *Batailles* :

<http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pièce/index.php?id=batailles>

• *Un garçon impossible* :

<http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pièce/index.php?id=un-garçon-impossible>

• *Les Nouvelles Brèves de comptoir* :

<http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pièce/index.php?id=les-nouvelles-breves-de-comptoir>

À lire

Pour les éléments bibliographiques, on se reportera à l'annexe 3 du dossier n° 40 (*Batailles*, 2008) de la collection « Pièce (dé)montée ».

En complément, on signalera :

De Jean-Michel Ribes

- *Pièces détachées*, Actes Sud-Papiers, 1982
- *Le Rire de résistance*, Beaux-arts éditions, Théâtre du Rond-Point (2 tomes), 2007 et 2010

Autour de l'auteur-metteur en scène

- « Jean-Michel Ribes – l'art de résister », *L'Avant-scène théâtre*, n°1265, juin 2009
- *Ribes en belle, cinq courtes pièces de Jean-Michel Ribes*, mise en scène Nathalie Trégouet, Théo Théâtre, manuscrit et archive disponibles à la BNF (Richelieu)

À écouter

- « Rire de résistance, rire collabo », conférence de Jean-Michel Ribes du 20 mars 2010 dans le cadre du cycle de la BNF « Les samedis des savoirs : le rire » (51')
www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/anx_conferences_2010/a.c_100320_ribes.html

À voir

Vidéos

- www.youtube.com/watch?v=NGE9V2Jqefc
- www.dailymotion.com/video/xe1m6o_theatre-sans-animaux_creation
- www.youtube.com/watch?v=IzA6XRQ7Ro

Théâtre

Dynamitage surréaliste du réel

- Roger Vitrac, *Victor ou les Enfants au pouvoir* au Théâtre de la Ville du 6 au 24 mars 2013
www.theatredelaville-paris.com/spectacle-victoretlesenfantsaupouvoireremmanueldemarcymota-346

Exposition

- *Dalí*, au Centre Pompidou, jusqu'au 25 mars 2013
www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-982527a6361ed3d20e0225667326fc7¶m.idSource=FR_E-83f7964a2eb5338b98135668c18bfbf0

À faire

Une « expérience de théâtre numérique et enrichie »

Sur www.francetv.fr/theatre-sans-animaux, dès le 23 janvier 2013 : un outil ludique et interactif permettant notamment de jouer avec les comédiens de la pièce ou les invités de Jean-Michel Ribes, de devenir scénographe ou d'improviser à partir du texte original.

Dès le 26 février 2013, 20 h, seront disponibles à la même adresse : une captation filmée de la pièce, des gros plans sur l'ensemble des comédiens pendant la représentation, les coulisses du spectacle en direct, des séquences filmées de répétition.

Après la représentation

Pistes de travail

| n°159 | janvier 2013 |

ABORDER LE SPECTACLE DE MANIÈRE SENSIBLE

Collecter des émotions

→ Pour commencer, inviter les élèves à collecter les images du spectacle qui reviennent à leur mémoire. Quels sont les moments qui les ont le plus marqués, étonnés, fait rire ?

Cet exercice pourra être mené à l'oral ou prendre une forme écrite qui s'inspirera de la démarche

de Pérec : chaque élève peut par exemple écrire une dizaine de phrases qui commencent toutes par « Je me souviens de/que ». Ce travail personnel de remémoration pourra ensuite être partagé collectivement.

Reconstruire par l'improvisation

Jean-Michel Ribes disait dans son entretien du 14 décembre¹² : « J'aime quand les spectateurs viennent me voir après la représentation en me racontant une pièce qui n'est pas celle qu'il m'a semblé avoir écrite. Quand le public devient auteur, c'est réussi. Il serait intéressant de poser la question aux élèves après la représentation. »

→ Demander à une moitié des élèves de la classe de rejouer en groupe, « de mémoire »,

« l'histoire » de chacune des pièces. Le groupe des spectateurs devra commenter et enrichir les trames proposées.

On réfléchira ensuite sur la nature des commentaires de chacun : quelles sont les « constantes » et « variantes » dans la reconstruction de la trame de ces fables ? Cet exercice mène naturellement à la question de la réception du spectacle qui s'impose comme récréation individuelle d'un moment vécu collectivement.

UNE VILLE-MONDE

Objectifs

- Amener les élèves à analyser le dispositif scénique et à en comprendre la forte unité esthétique assurée par l'écho créé entre décor, éclairage et costumes.
- Percevoir comment le décor peut se faire projection d'un espace mental.

→ Demander aux élèves de décrire le dispositif scénique avec précision : ils détailleront les formes, dimensions, couleurs, des différentes structures présentes sur scène. Comment ces structures évoluent-elles ?

Le décor est constitué d'un ensemble de structures mobiles de couleur grise représentant une ville. Cependant, on remarquera que ces structures ne cherchent pas à « mimer » la réalité. En effet, à y

regarder de plus près, les panneaux ressemblent en réalité à de larges paravents dont les découpes rappellent les formes de la ville : créneaux à la cime de chaque façade d'immeuble, trous carrés pour figurer les fenêtres, etc. Il s'agit donc d'une représentation stylisée de la ville. Le metteur en scène en appelle à l'imaginaire du spectateur pour le faire entrer dans un monde qui donne à voir un lieu de manière symbolique. De plus, ces paravents gris évoluent au fil de la représentation pour créer des espaces en apparence différents mais qui restent malgré tout identiques du fait qu'ils objectivent une réalité urbaine abstraite. On insistera particulièrement sur le fait que seuls de rares tabourets amenés sur scène entre les fables servent d'appui de jeu aux comédiens.

→ Faire remplir par les élèves le tableau présenté en annexe 4. Quels choix le metteur en scène a-t-il effectués pour donner vie à son propre texte ? Comment les différents lieux de chaque fable sont-ils représentés ? Cette représentation semble-t-elle toujours « cohérente » ?

L'analyse du tableau rempli par les élèves permettra en un premier temps de réfléchir sur les rapports que texte et représentation entretiennent en mesurant l'écart qu'il peut y avoir entre l'écriture d'une didascalie et son actualisation scénique. On pourra ensuite montrer que c'est en jouant avec l'imagination du spectateur que les différents lieux surgissent : il suffit de faire apparaître, derrière une cloison, une étagère supportant des livres reliés pour suggérer la présence de tout un salon, de placer un buste de plâtre et un tabouret couvert de velours

rouge et or pour faire naître un théâtre, de placer trois fauteuils de coiffeur et deux lavabos pour faire naître un salon de coiffure, etc. Par moments, la représentation du lieu se fait très minimaliste : un combiné de téléphone accroché au mur suffit à évoquer une pièce indéfinie de la maison du père de Monique. On pourra éventuellement prendre appui sur les planches présentées aux pages 7 et 8 de la première partie du dossier pour cette activité.

Dans un second temps, on pourra réfléchir sur la manière dont cet univers métaphorique fonctionne. Les codes utilisés sont-ils tous « cohérents » ? En effet, à y regarder de plus près, des dysfonctionnements qui ne sont pas immédiatement perceptibles apparaissent parfois. En réalité, Jean-Michel Ribes se joue de cette fameuse « imagination » du spectateur pour le conduire insensiblement, habilement, dans un espace parfois « peu plausible ». En grand maître des situations qui « dérapent », « glissent », « s'envolent », il s'amuse des codes du théâtre. Ainsi, dans « Égalité-Fraternité », André referme la bibliothèque et sort par un escalier montant situé dans son propre salon. Cette sortie de scène surprend du fait que le personnage semble « sortir en rentrant ». L'intérieur semble se transformer en extérieur, le dedans en dehors. Si les textes de Ribes nous emmènent vers l'étrangeté du quotidien, son utilisation de l'espace nous plonge vers une architecture du monde quelque peu « décalée ». Le dispositif scénique aurait tout à fait permis une sortie par l'arrière ou les côtés, mais le choix délibéré de faire sortir son personnage « en rentrant » permet à Ribes de clôturer son texte par un décalage subtil qui met en péril le réel et ses repères.

On constatera que le caractère réversible des lieux se retrouve dans « Tragédie ». Les deux comédiens traversent la scène de cour à jardin, entrent par le côté de l'une des structures mobiles représentant un immeuble, ressortent de l'autre côté de cette même structure en descendant des marches pour se retrouver devant la loge de la sœur de Louise. On pourrait assimiler ce déplacement à la traversée des couloirs évoquée dans les didascalies du texte. Cependant, là encore, d'autres alternatives scéniques auraient peut-être semblé plus évidentes : les personnages auraient pu contourner autrement les structures sans donner vaguement l'impression au spectateur que les personnages sortent pour mieux entrer, qu'ils montent pour mieux se retrouver là où ils étaient quelques secondes plus tôt. Sans être complètement irrationnel, ce déplacement apparaît aux yeux du spectateur comme labyrinthique : il représente en ce



© GIOVANNI CITTADINI CESI



© GIOVANNI CITTADINI CESI

sens l'égarement dans lequel le couple va sombrer. Cette réversibilité de l'espace se retrouve lorsque l'on voit apparaître l'enseigne lumineuse du salon de coiffure dans « Le Goéland ». Ni tout à fait dehors, ni tout à fait dedans, cette enseigne n'est là que pour désigner abstraitement un lieu.

Cette fantaisie subtile dans l'utilisation de l'espace semble aller de pair avec le projet de Jean-Michel Ribes qui évoque dans son entretien sa volonté de faire « comme si tout d'un coup il s'agissait de regarder le monde à l'envers et de voir à quel point l'endroit dysfonctionne ». Cette logique surréaliste sera menée à son paroxysme lors de la scène finale. Les personnages qui sont au musée vont progressivement entamer une danse, la danse du retour aux origines qui va les faire passer du musée vers les profondeurs de l'océan : immergés dans les eaux de l'Histoire de l'humanité, ils partent en quête du moment fondateur. C'est sur cette note à la fois surréaliste et poétique que le spectacle se termine.

Prolongement possible

→ Proposer aux élèves de faire une recherche sur les tableaux de Magritte intitulés *La Condition humaine*, *La Lunette d'approche* et *L'Embellie*.

Montrer que ces tableaux entraînent le spectateur vers un univers qui se joue des règles habituelles de représentation de l'espace. On pourra également inviter les élèves à faire une recherche sur l'univers d'Escher qui expérimente dans son œuvre des représentations paradoxales de l'espace.

→ Analyser la manière dont on passe d'une fable à l'autre.

Pour passer d'un lieu à l'autre, Jean-Michel Ribes a imaginé un ballet nocturne durant lequel des ombres en manteau et chapeau traversent l'espace de manière anonyme. Pendant ces intermèdes, les panneaux représentant la ville couissent, reconstruisent de nouveaux lieux. Ces mouvements sont accompagnés d'un éclairage d'un bleu intense chargé de renforcer les contrastes lumineux et d'une bande-son qui mêle musique et bruits urbains. Une mystérieuse chorégraphie ouvre le spectacle. C'est seulement en la retrouvant à la fin de la représentation que le spectateur est amené à



© GIOVANNI CITTADINI CESI



© GIOVANNI CITTADINI CESI

en saisir toute l'importance puisqu'elle annonce de manière prémonitoire le basculement final des personnages dans un univers onirique, un univers où l'homme se met à faire « la carpe » pour retrouver ses origines.

→ **Décrire l'évolution du cyclorama qui défile en fond de scène. Comment entre-t-il en résonance avec l'éclairage général de chaque fable et le choix de la tonalité chromatique des costumes ? Plus largement, comment la lumière est-elle utilisée dans la pièce ?**

En parlant de son projet de mise en scène, Jean-Michel Ribes évoque une ville animée par « une climatologie qui change en fonction des humeurs de chaque fable ». Le cyclorama de fond de scène figure la plupart du temps un ciel couvert de nuages en perpétuel mouvement

dont les couleurs s'harmonisent avec l'évolution des personnages. Dans « Tragédie », ce ciel est envahi par une immense nappe de lumière rouge qui enveloppe le sol (éclairage latéral), recouvre les structures mobiles, et qui se répand sur les personnages et leurs accessoires. Cette tonalité dominante accompagne le conflit qui se prépare. De même, le ciel s'assombrit lorsque Monsieur Two dévoile sa terrible généalogie dans « USA ». Le ciel apparaît donc comme un miroir de projection de l'intériorité des personnages. Mais la fonction de cette toile de fond ne se limite pas à servir d'amplificateur des émotions. Elle sert également à prolonger le décor : dans « Dimanche », on projette sur cette toile une tapisserie baroque à rayures marron pour compléter la représentation de la salle à manger tout à coup transpercée par un stylo Bic géant.



© GIOVANNI CITTADINI CESI



© GIOVANNI CITTADINI CESI

Le contraste entre cet intérieur bourgeois dont on affiche les signes et l'irruption surréaliste d'un objet incongru achève de faire basculer la fable dans la fantaisie. Dans « Le Goéland », la toile de fond représente un carrelage en damier noir et blanc qui prolonge l'espace du salon de coiffure mais en se jouant cette fois des codes

de la perspective picturale qui se servaient de ces damiers pour créer un point de fuite que l'on a du mal à trouver dans cette représentation... Plus tard, dans « Souvenir », le ciel se transformera en océan. On complètera cette réflexion sur l'utilisation de la lumière en montrant ses autres fonctions possibles sur le plateau de théâtre, notamment pour affiner le décor : dans « Monique », la projection de l'ombre d'une fenêtre sur l'une des façades sert à créer un hors-champ qui laisse imaginer la présence, invisible aux yeux du spectateur, d'une ouverture vers l'extérieur de l'appartement ; la projection d'une lumière verte sur le sol dans « USA » fait immédiatement apparaître le green du terrain de golf sur scène ; la projection d'une paire de ciseaux et d'un peigne bleus sur une façade du décor font apparaître le néon de la boutique du coiffeur ; la projection de cadres lumineux dans « Souvenir » fait apparaître les tableaux dans le musée.



© GIOVANNI CITTADINI CESI

LA PARTITION DU COMÉDIEN

« La direction d'acteur est un peu semblable à celle de la direction d'un orchestre. Ce texte est une partition qu'il faut parvenir à respecter et puis ensuite l'interpréter librement à partir du moment où l'on joue les notes¹³. »

Jean-Michel Ribes

Objectifs

- Analyser la naissance du rire par la construction du personnage.
- Montrer comment les enjeux de pouvoir peuvent être spatialisés par le jeu.
- Saisir la particularité des contraintes auxquelles les comédiens se conforment chaque jour de représentation en s'appuyant sur le parcours d'une comédienne : Caroline Arrouas.

→ **Demander aux élèves de recenser les moments qui les ont fait rire. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ?**

On collectera ici des impressions que l'on pourra classer au tableau en fonction du type de comique relevé par les élèves.

En dehors des catégories identifiées clairement par la tradition scolaire, on pourra



© GIOVANNI CITTADINI CESI

prolonger la réflexion sur le comique en faisant une analyse approfondie et précise de deux séquences de jeu qui feront ressortir la manière dont les personnages sont construits et dont corps et espace s'allient pour matérialiser le décalage comique.

« Égalité-Fraternité » : le corps parlant

→ **Décrire le costume des deux personnages. Comment le contraste est-il créé entre Jacques (le frère raté) et André (le frère qui réussit tout) ? Comment les deux personnages sont-ils placés sur le plateau ? Que fait André pendant que son frère lui parle ? Comment le comédien incarne-t-il le personnage de Jacques ?**

La construction visuelle du comique passe par le contraste entre la tenue élégante d'André et celle peu raffinée de Jacques qui porte un jogging négligé pour annoncer qu'il est devenu supérieur à son frère. La position stable d'André, confortablement installé dans la lecture d'un bel ouvrage, s'oppose aux gestes étriqués et maladroits de Jacques qui se sent parfois presque obligé de lever le doigt quand il prend la parole ou obligé de tortiller machinalement son gilet pour accompagner ses démonstrations. La voix mal assurée que prend Marcel Philippot pour incarner son rôle s'oppose à la voix grave de stentor de Philippe Magnan. Pendant toute la scène, André cherche à attirer le regard de son frère qui, lui, continue à lire, affichant ainsi une certitude et une stabilité difficiles à ébranler. Les seuls moments durant lesquels le personnage de Jacques lève le regard sont ceux qui accompagnent des remarques acerbes à l'égard d'André qui s'avèrent immédiatement déstabilisantes pour ce dernier. La maladroite récitation finale de définitions et aphorismes sur la sagesse achève de camper Jacques dans le rôle du frère raté considéré comme « concon¹⁴ » aux yeux de tous. À la fin de la fable, il avance en effet à petits pas vers le public, le doigt tendu de manière prophétique, mais n'arrive à impressionner personne du fait de la maladresse des raisonnements qu'il récite artificiellement, sans les investir de sa propre pensée.

« Le Goéland » : espace et enjeux de pouvoir

→ **Répartir les élèves par groupes et leur proposer de rejouer sous la forme de tableaux muets les grandes étapes de cette fable. Comparer les propositions des différents groupes.**

Lorsque « Le Goéland » débute, le coiffeur se tient derrière son client, les yeux rivés sur la tête de ce dernier. Cette attitude physique du coiffeur montre que les réponses qu'il donne à l'autre personnage ne sont que le résultat de sa politesse à l'égard de la personne qui vient pour une coupe dans son salon. Très vite, on passera d'une écoute distraite à une interaction entre les deux personnages : le client va « embarquer » le coiffeur dans sa folie et la prise de pouvoir par le verbe se manifestera par la domination qu'il imposera par ses mouvements dans l'espace. Le

client poursuit en effet physiquement le coiffeur pour le pousser dans ses retranchements. Le comique naît de la spatialisation d'une parole conquérante, idéaliste à l'extrême, qui cherche à prendre le pas sur la vie d'un coiffeur timide, naïf, qui hésite à faire table rase des contingences matérielles. Le coiffeur finit pourtant par se mettre à « faire le goéland¹⁵ » dans un moment aussi poétique que comique.

Parcours

→ **Recenser le nombre de rôles différents joués par chaque comédien en s'appuyant sur la distribution¹⁶. Décrire le parcours de Caroline Arrouas dans la pièce.**

Si nous avons choisi d'attirer l'attention des élèves sur le parcours scénique de Caroline Arrouas, c'est parce qu'il s'avère particulièrement intéressant à plusieurs titres. Tout d'abord, cette comédienne joue successivement cinq rôles : le rôle de Simone, la sœur obèse de la fable intitulée « Tragédie » ; le rôle d'une jeune femme en quête d'identité dans « Monique » ; celui d'une jeune enfant dans « Dimanche » ; celui d'une jeune vendeuse d'électroménager dans « Bronches » ; enfin, celui de Lili dans « Souvenir ». On pourra insister sur l'exigence du métier de comédien qui nécessite le talent de savoir incarner de manière crédible des rôles variés, parfois difficiles. On proposera par exemple aux élèves de détailler le jeu outré de la « tragédienne » qui pousse sa voix vers les aigus pour rendre son personnage encore plus exaspérant. On pourra également, à titre d'exemple, se demander comment une adulte peut investir le rôle d'une petite fille : le corps devient plus mobile, passe facilement au sol, etc. Ensuite, on soulignera les contraintes matérielles auxquelles tout comédien professionnel doit se plier : Caroline Arrouas joue successivement dans « Tragédie » puis « Monique ». Elle n'a que quelques minutes pour se débarrasser en coulisses de son costume de comédienne obèse et de sa perruque frisée de tragédienne pour revêtir une robe de jeune fille dynamique et se coiffer avec une queue-de-cheval. Entre « Dimanche » et « Bronches », elle doit également rapidement se débarrasser de son pyjama d'enfant pour passer une robe, un imperméable et des petites chaussures à talon.

→ **Diviser la classe en groupes de trois élèves, deux metteurs en scène et un comédien. Les inviter à diriger leur camarade dans la mise en voix du texte situé en annexe 6. Analyser avec eux les difficultés qu'ils rencontrent dans cette mise en voix.**

14. « Égalité-Fraternité », p. 21

15. « Le Goéland », p. 77

16. Annexe 5

Dans « Bronches », Caroline Arrouas se lance dans une tirade qui la force à jouer trois personnages à la fois. On pourra inviter un élève à tenter de mettre en voix cet extrait en suivant les consignes de jeu indiquées dans le tableau situé en annexe 6 afin de mesurer la difficulté de cet exercice.

→ Demander aux élèves d'expérimenter le casting proposé par le site de FranceTV. Quel est l'effet produit par la mise en voix d'un même texte par des comédiens différents ?
<http://nouvelles-ecritures.francetv.fr/theatresans-animaux/audition/>

INTERROGER LA FONCTION MÉTAPHYSIQUE DU RIRE

La fonction libératrice du rire dans les fables de Jean-Michel Ribes

→ Inviter les élèves à mettre en voix les répliques présentées dans le tableau ci-dessous. Leur demander de se souvenir du titre de la fable dont elles sont tirées. Pourquoi peut-on dire de ces répliques qu'elles font basculer l'action ?

« Tragédie ¹⁷ »	« LOUISE : Tu reviendras ? « JEAN-CLAUDE : Je ne pense pas. »
« Monique ¹⁸ »	« LA FILLE : Je me demande parfois s'il n'aurait pas dû s'appeler Monique. « LE PÈRE : Henri ? « LA FILLE : Oui. « LE PÈRE : Ah, non s'il te plaît ! « LA FILLE : Tu m'as ouvert les yeux tout à l'heure... Je suis en train de réaliser que parfois il se comporte comme une fille... »
« Dimanche ¹⁹ »	« LE PÈRE : [...] Dès qu'il est arrivé, j'ai capté cet appel et peu à peu je l'ai décrypté "pars, Frédéric Botron, pars..." »
« USA ²⁰ »	« MONSIEUR ONE : Refuser à ton meilleur ami qu'il t'appelle Bob ça ne te ressemble pas... Tu m'inquiètes. [...] « MONSIEUR TWO : Est-ce que tu es capable de garder un secret, Dan ? »

Les fables de Ribes développent souvent une fantaisie verbale qui s'appuie sur une logique absurde. Cependant, on notera que chacune d'entre elles alimente un questionnement qui amène les personnages à découvrir la faille profonde qui les habite. C'est le pouvoir verbal de l'un des personnages qui amène généralement l'autre à prendre conscience d'un dysfonctionnement qu'il cherche à occulter. On peut en ce sens affirmer que le dialogue ribien est investi d'une fonction maïeutique : Monique comprend en parlant avec son père que son compagnon le trompe avec un homme, « détail » sur lequel elle évitait de réfléchir ; le dialogue entre Louise et Jean-Claude dans « Tragédie » conduit le couple à la rupture ; le père de « Dimanche » prend conscience au moment de l'arrivée par le ciel d'un stylo géant dans son salon, qu'il veut quitter son foyer pour écrire son propre destin ; Monsieur Two dans « USA » finit par avouer ses pulsions sexuelles les plus profondes à Monsieur One, etc. Le rire fait donc émerger une vérité ontologique en passant par des chemins de traverse qui semblent incohérents en surface. « Souvenir » apparaît en ce sens comme l'aboutissement de cette logique puisque les personnages partent tous à la recherche de l'origine de l'espèce humaine... en faisant la carpe ! Le rire suscité par la structure fantaisiste du dialogue sert de révélateur, au sens photographique du terme puisqu'il amène la lumière sur ce qui est caché par des signes en apparence désordonnés.

17. P. 46
18. P. 60
19. P. 95
20. P. 114

→ **Comment réagissent les personnages au moment de « la révélation » ? Quel est l'effet produit sur le public ? Comment rire et émotion se marient-ils ? En quoi peut-on dire que la fin de la pièce est une échappée poétique ?**

Au moment de « la révélation » de cette identité profonde ou de cette identité perdue du personnage, le jeu du comédien bascule souvent vers une forme de libération corporelle : d'un côté, il y a les personnages qui cherchent l'évasion (le coiffeur se met à faire le goéland), de l'autre ceux qui se laissent abattre (Monique s'assoit, atterrée, et pleure, tout comme Louise dans « Tragédie ») ; enfin, il y a ceux qui cherchent à se protéger comme Monsieur Two dans « USA » qui se sert de son club de golf pour

faire barrage à Monsieur One avant de s'effondrer. Ce mélange d'émotion et de rire qui se mêlent au moment de la crise apparaît comme un véritable tour de force théâtral car Jean-Michel Ribes, dans sa direction du comédien, arrive à une conciliation inattendue d'émotions habituellement opposées et incompatibles. C'est ce dépassement de la norme qui entraîne le spectacle vers la poésie, une poésie assumée et exhibée dans la scène finale.

Prolongement possible

→ **Mettre en voix, par groupes, des textes de théâtre qui associent fantaisie et profond** : on pourra proposer des extraits de Tardieu, Calaferte, Dubillard ou Topor.

Nos chaleureux remerciements à Jean-Michel Ribes pour le temps précieux et l'entretien qu'il nous a accordés, ainsi qu'à toute l'équipe du Théâtre du Rond-Point, notamment Joëlle Watteau et Virginie Ferrere qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Merci également aux éditions Actes Sud qui ont gracieusement autorisé la reproduction des extraits et de la couverture de *Théâtre sans animaux* (annexes 2,3 et 6).

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

► Contact CRDP : crdp.communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller théâtre, département Arts & Culture, CNDP
Patrick LAUDET, IGEN lettres-théâtre
Cécile MAURIN, chargée de mission lettres, CNDP
Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR lettres-théâtre honoraire

Auteurs de ce dossier

Virginie BRINKER, professeure de lettres
Marielle VANNIER, professeure de lettres

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller théâtre, département Arts & Culture, CNDP

Directeur de la publication

Marie-Christine FERRANDON, directrice du CRDP de l'académie de Paris

Suivi éditorial

Dominique ABADA-SIMON, CRDP de l'académie de Paris

Maquette et mise en pages

Virginie LANGLAIS
D'après une création d'Éric GUERRIER
© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-86631-285-5

© CRDP de l'académie de Paris, 2013

Retrouvez sur ► www.cndp.fr/crdp-paris/, l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

Annexes

| n°159 | janvier 2013 |

ANNEXE 1 : ENTRETIEN AVEC JEAN-MICHEL RIBES AU THÉÂTRE DU ROND-POINT (PROPOS RECUEILLIS PAR VIRGINIE BRINKER LE 14 DÉCEMBRE 2012)



© GIOVANNI CITTADINI CESI

Virginie Brinker – *Théâtre sans animaux* est une pièce que vous avez créée en 2001, qui a été saluée par la presse, a remporté un franc succès auprès du public et a été primée aux Molières... Quelle est la place de cette pièce dans votre parcours personnel ?

Jean-Michel Ribes – C'est une fois de plus une tentative d'échapper à la réalité. J'ai été entraîné par des personnages qui m'ont conduit hors du quotidien pesant que nous traversons tous les jours. Je les ai suivis. Ce qu'ils disaient m'amusait, me désennuyait sans jamais donner de leçon ou lancer des messages définitifs. « Dès que le sens apparaît, j'arrête d'écrire », ai-je dit quelque part, c'est-à-dire que la volonté de raisonner pour atteindre un but, expliquer, prouver etc. me semble le chemin le plus épouvantable pour écrire du théâtre ou écrire tout simplement. J'aime le théâtre d'aéroport, que l'on monte dans un avion qui décolle mais que la destination soit inconnue voire improbable. Pour continuer dans les métaphores aériennes, j'ai l'impression, quand j'écris, d'être sur une sorte de nuage traversé par les éclairs et les vapeurs du monde sans qu'il le sache, et tout à coup ça pleut et l'œuvre apparaît sans que j'en aie maîtrisé tout à fait le sens. Ce qui m'importe c'est que les personnages m'épatent et que leurs débats m'amuse et me

séduisent. Les gens en général appellent cette écriture l'écriture de l'absurde ou du non-sens, mais le non-sens n'est pas l'absence de sens, il nous montre le monde à l'envers pour mieux voir combien il est absurde à l'endroit. Parmi toutes les critiques qui avaient salué ma pièce à sa création, il en est une qui m'avait particulièrement touché, il ne s'agissait d'ailleurs pas d'une critique mais d'une chronique que tenait chaque semaine Bertrand Poirot-Delpech dans le journal *Le Monde*, où il avait écrit : « Si vous voulez vraiment comprendre comment le monde dysfonctionne, allez voir *Théâtre sans animaux* ».

V.B. – Sur le fond, celui de l'interprétation globale de la pièce, peut-on parler pour cette pièce de « sortie de cadres », de « carcans » (celui du couple, de la famille, des mentalités étriquées, des mots...) ?

J-M.R. – Oui, c'est tout à fait cela. C'est une tentative d'évasion du formatage de la réalité, de l'imposition étouffante des règles, un combat contre cet esprit de sérieux qui bouche les idées. Cette bataille, je tente de la mener avec légèreté et fantaisie, qui sont la façon la plus efficace pour dire des choses graves sans le poids du didactisme. Dans *Théâtre sans animaux*, on peut apercevoir sous la cocasserie douleurs

et drames. Mais rien n'est imposé. Comme disait Marcel Duchamp : « L'œuvre est faite pour celui qui la regarde ». J'aime quand les spectateurs viennent me voir après la représentation en me racontant une pièce qui n'est pas celle qu'il m'a semblé avoir écrite. Quand le public devient auteur, c'est réussi. Il serait intéressant de poser la question aux élèves après la représentation.

V.B. – Lorsque l'on se projette scéniquement dans la pièce, on peut être tenté de matérialiser l'idée de « carcan » par celle de « cadre », or le théâtre c'est aussi un « cadre » en soi...

J.-M. R. – Le théâtre c'est un cadre fermé mais dont la fonction est de s'en évader. Il laisse la porte ouverte à la libre imagination. Au contraire du cinéma qui est une œuvre définitivement fixée et dont il est difficile de sortir. Quant à l'idée de hors-cadre, qui pourrait dire « l'ailleurs », il y a une phrase de Topor que j'aime bien : « Je préfère vivre dans la marge que mourir au milieu ».

V.B. – Il y a donc bien un caractère libérateur, libérateur de la pièce ?

J.-M. R. – Oui, et la première libération c'est la mienne. Le premier but du théâtre, c'est l'évasion, que les gens découvrent d'autres endroits que ne leur propose pas le réel, qu'ils se disent que tout n'est pas définitif.

V.B. – Il y a dans ces pièces une forme de logique du pire qui fait que les situations grossissent, grossissent, ce qui déclenche un rire irrépressible à la lecture. Et vous, vous riez en écrivant ?

J.-M. R. – Oui, je m'amuse parce que quand je ne m'amuse pas, je ne peux pas écrire. Les personnages, je les entends, ils me font rire. Il faut être son propre spectateur et ne surtout pas se dire comme l'affirment certains directeurs de programmes à la télévision : « Ça ne me fait pas rire mais je suis sûr que beaucoup de gens vont aimer ». C'est penser que le public a la tête de l'audimat, sorte de veau décérébré que l'on nourrit avec des niaiserie. C'est méprisant et faux.

V.B. – Pourquoi le titre *Théâtre sans animaux* ?

J.-M. R. – C'est un titre qui intrigue, sinon vous ne me poseriez pas la question de sa signification. Je n'aime pas les titres qui expliquent ou racontent la pièce. *Les Fraises musclées*, *Il faut que le sycomore coule*, *Musée Haut*, *Musée Bas*, *Par-delà les marronniers...* sont les titres de quelques-unes de mes pièces qui j'espère surprennent plus qu'ils n'expliquent.

V.B. – L'ordre des « pièces », des fables, est-il important ?

J.-M. R. – *Théâtre sans animaux*, même si cette

pièce est composée de plusieurs fables, est en réalité une seule pièce. La succession des différentes fables n'est pas aléatoire, c'est un peu comme des actes dans une pièce classique. Je souhaite que le spectateur monte en haut d'un toboggan et glisse, fable après fable, dans ce monde décalé, pour en sortir ébouriffé et joyeux.

V.B. – Comment qualifier votre univers, avec ces situations qui dérapent et disent le monde autrement ?

J.-M. R. – D'abord il faut que ce soit de vraies gens, que ce soit véritable, car si on ne part pas de situations vraies, ça ne marche pas. Si on joue comique, ça ne marche pas. Il faut donc d'abord de vraies situations, de vrais personnages et puis petit à petit ces situations dérapent, glissent, s'envolent, vont ailleurs et nous nous retrouvons soudain sans nous en apercevoir dans un univers bizarre, mais il faut que tout soit réel au départ et peu à peu, insensiblement, on s'éloigne du vrai pour en découvrir un autre... Mais il faut que ceux qui s'envolent ce soit vous ou moi, c'est-à-dire de véritables personnes et non je ne sais quel extraterrestre ou personnage fantastique. C'est un petit peu comme si le personnage qui glisse sur une banane et tombe était en plastique, ce ne serait pas drôle, c'est parce qu'il est vivant, en chair et en os et qu'il se fait mal en tombant, que cela devient drôle.

V.B. – Dada, les surréalistes, sont-ils vos inspireurs ?

J.-M. R. – Disons que je suis certainement un petit-cousin bâtardisé issu de cette famille. Je me sens plus sensible à Beckett, Dubillard, Ionesco ou Topor qu'à Claudel ou Montherlant. Le dadaïsme a été à mon sens la seule véritable révolution culturelle. Qu'un petit groupe d'artistes ait le courage de refuser la culture, l'art, la morale en bloc au motif qu'après 2 500 ans de civilisation où l'on nous dit ce qui est bien, ce qui est mal, ce qui est beau, ce qui ne l'est pas, ce qu'il faut faire ou ne pas faire, tout ça pour aboutir à onze millions de mort en 14-18, est évidemment une révolte d'un grand courage qui a fait rebondir la pensée et l'art en détruisant les poncifs culturels calcifiés et leur esthétique épuisée.

V.B. – Votre manière d'écrire rappelle-t-elle un peu l'écriture automatique, lorsque vous évoquez le fait d'être « traversé » par des dialogues ?

J.-M. R. – Oui, il y a un peu d'écriture automatique qui j'espère oxygène les dialogues.

V.B. – Les situations de la pièce s’ancrent souvent dans le quotidien, le banal, et dérapent vers la fantaisie, l’évasion. Est-ce que la notion d’« accident », d’« imprévu », vous guide dans le travail de mise en scène, avec les comédiens ?

J.-M. R. – Non, la notion d’« accident » apparaît au moment de l’écriture, ce que j’appelle le « sursaut », le « rebond ». Avec les comédiens, c’est particulier. Le rapport à mon théâtre est celui que des musiciens éprouvent devant une partition, il n’y a pas d’improvisation durant les répétitions, on essaie d’interpréter un air, alors bien sûr, il y a des interprétations un peu différentes selon la nature des comédiens, mais c’est une musique qui sonne faux si on ne la respecte pas. Feydeau, à propos de partition, inscrivait des notes sous ses répliques, comme quoi le son, c’est parfois le sens. Vous avez parlé d’accident, on peut aussi parler de « rupture », de la nécessité d’aller chercher un autre rythme, pour chercher un autre sens.

V.B. – La mise en scène va-t-elle connaître de grands changements par rapport à celle de 2001 ?

J.-M. R. – Il y a trois acteurs de la création et deux nouveaux acteurs que j’ai choisis pour leur grand talent et leur capacité à passer du coq à l’âne. C’est une pièce d’acteurs avant tout. C’est une œuvre difficile à jouer. La direction d’acteur est un peu semblable à celle de la direction d’un orchestre. Ce texte est une partition qu’il faut parvenir à respecter et puis ensuite l’interpréter librement à partir du moment où l’on joue les notes. Ce nouveau travail n’est pas ce qu’on pourrait appeler une reprise, c’est plutôt l’aboutissement d’un travail

que je n’avais pas terminé il y a dix ans faute peut-être de moyens. Là j’ai la sensation que, si toutefois cette pièce a une dimension, elle va s’épanouir plus entièrement sur ce vaste plateau. L’action se déroule dans une ville où l’on visite ses habitants, les uns après les autres, chez un coiffeur, dans un théâtre, dans un musée, dans une maison bourgeoise etc.

V.B. – Et quels étaient les partis pris de la première mise en scène ?

J.-M. R. – C’était une espèce de mur mou, c’était un non-lieu où les gens se rencontraient. Je n’ai jamais voulu un décor illustratif. C’est un espace mental où les gens glissent et c’est en ce sens-là que c’est la même pièce.

V.B. – Et pourquoi ressentez-vous le besoin de changer ? Parce que du temps s’est écoulé ou parce que vous avez vous-même envie de vous « désennuyer » aussi ?

J.-M. R. – Oui, c’est vrai, il y a de ça. Mais aussi parce que je voudrais « aboutir », ce que je n’avais pas fait. On était dans un théâtre où la scène avait 7 m d’ouverture ; là, elle a 20 m. Je connais bien cette salle, j’y ai monté plusieurs spectacles, avec peu de comédiens comme dans *Batailles* ou avec une grande troupe comme dans *Musée Haut, Musée Bas* ou *René l’Énervé*, j’ai l’impression de la connaître bien aujourd’hui.

V.B. – Pourquoi reprendre cette pièce maintenant ?

J.-M. R. – On vient de fêter les dix ans du Rond-Point, c’est aussi les dix ans de *Théâtre sans animaux*.

ANNEXE 2 = EXTRAIT DE « L'ÉLOGE DU SURSAUT²¹ »

Ce texte sert de support à l'activité proposée dans le dossier (p. 2)

« J'aime beaucoup les étincelles des courts-circuits, les immeubles qui tombent, les gens qui glissent ou qui s'envolent, bref les sursauts. Ces petits moments délicieux qui nous disent que le monde n'est pas définitivement prévu et qu'il existe encore quelques endroits où la réalité ne nous a pas refermé ses portes sur la tête.

« Ces courtes fables, portraits, gribouillis, réunis sous le titre *Théâtre sans animaux*, sont une modeste contribution à l'art du sursaut et un hommage à tous ceux qui luttent contre l'enfermement morose de la mesure. »

Jean-Michel Ribes, juin 2001

ANNEXE 3 = EXTRAITS DE « TRAGÉDIE 22 »

Jean-Claude, dans « Tragédie » refuse d'aller voir Simone, sa belle-sœur, qui vient d'interpréter le rôle de Phèdre à la Comédie-Française, afin de la féliciter. Il se trouve dans l'incapacité de prononcer le mot « bravo » que sa femme Louise tente de lui arracher.

« LOUISE : Tu es au courant, j'espère, qu'au Japon la grandeur suprême pour le samouraï blessé à mort est de dire « bravo » à son adversaire.

« JEAN-CLAUDE : C'est un mauvais exemple. Je hais le Japon.

« LOUISE : Dommage, un peu d'Extrême-Orient aurait pu t'aider.

« JEAN-CLAUDE : M'aider à quoi ?

« LOUISE : À mieux comprendre, à mieux TE comprendre, en oubliant deux petites minutes ta tête d'Occidental buté.

« JEAN-CLAUDE : Louise, ne va pas trop loin, je t'ai prévenue, je suis à bout !

« LOUISE : Parce que figure-toi, quand le samouraï blessé à mort dit « bravo » à son adversaire, ce n'est pas pour le féliciter, c'est pour l'humilier.

« JEAN-CLAUDE : Ah bon !

« LOUISE : Bien sûr. C'est la vengeance suprême. Ton sabre a meurtri mon corps, mais mon âme est

intacte, et elle te dit « bravo ». Voilà la victoire, la vraie ! « Bravo »... Car en vérité en disant bravo à son adversaire c'est à lui-même qu'il se dit bravo, bravo d'avoir dit bravo à son bourreau... Maintenant si tu refuses de te dire bravo en disant bravo à Simone, c'est ton affaire...

[...]

« LOUISE : Et o ?

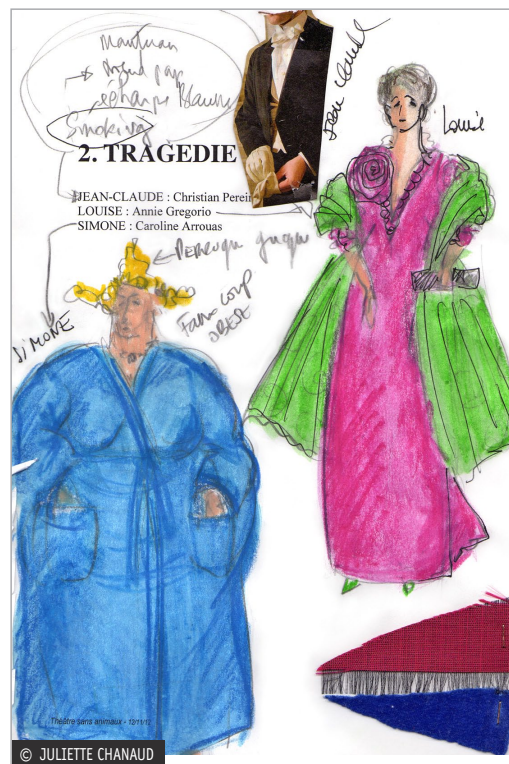
« JEAN-CLAUDE : Hein ?

« LOUISE : O ? Est-ce que tu peux lui dire juste « o » ? Elle sort de sa loge, c'est toi qu'elle regardera le premier, j'en suis sûre, tu la serres aussitôt dans tes bras et tu lui dis « o », tu n'as même pas besoin de le dire fort, tu lui susurres dans l'oreille : O !

« JEAN-CLAUDE : O... ?

« LOUISE : Oui, je pense que dans « bravo » ce qui compte surtout c'est le o, les autres lettres sont pour ainsi dire inutiles... Tu as entendu pendant les rappels à la fin de la pièce, les gens applaudissaient en criant bravo (*elle les imite*), vo ! vo ! vo !... C'est surtout le o qui résonnait, vo ! vo ! avec, pour être honnête, un petit rien de v, vo !... Voilà, « vo ! vo », ce serait parfait.

« JEAN-CLAUDE : Tu me demandes de dire « vo » à ta sœur ? »



JEAN-MICHEL RIBES THÉÂTRE SANS ANIMAUX

SUIVI DE SANS M'EN APERCEVOIR
THÉÂTRE



© ACTES SUD, 2001 Jean-Michel Ribes, Théâtre sans animaux

ANNEXE 4 : TABLEAU D'ANALYSE

| n°159 | janvier 2013 |

Théâtre sans animaux de Jean-Michel Ribes		
Titre de la fable	Didascalies	Représentation (dispositif scénique, accessoires, éclairages particuliers, etc.)
« Égalité-Fraternité »	« Une terrasse. André est assis, il lit. »	
« Tragédie »	« Ils sont chic. Costumes de gala. Louise, tendue, marche vite. Jean-Claude, visage fermé, traîne derrière elle. Escaliers, couloirs, ils cherchent un nom sur une porte. »	
« Monique »	« Un salon. Le père lit le journal. La fille traverse la pièce. »	
« Le Goéland »	« Un salon de coiffure modeste. »	
« Dimanche »	« Dans une semi-obscurité, un gigantesque stylo-bille crève le plafond et vient se planter dans le sol. Fracas, pluie de gravats, tout vibre et puis silence. Une porte s'ouvre timidement. Le visage de la fille apparaît. »	
« Bronches »	« Claudine et Jean marchent dans la rue. »	
« USA »	« Monsieur One et Monsieur Two, deux golfeurs traînant leur sac derrière eux, marchent sur un green. »	
« Souvenir »	« Musée. Un après-midi clair. Anne, Lili, Karl et Luc déambulent d'un tableau à l'autre. »	

ANNEXE 5 : LA DISTRIBUTION

Théâtre sans animaux, collection « Babel », Actes Sud, 2001, 2004

Texte et mise en scène de **Jean-Michel RIBES**

Avec

Caroline Arrouas

Annie Gregorio

Philippe Magnan

Christian Pereira

Marcel Philippot

Scénographie

Audrey Vuong

Costumes

Juliette Chanaud

Musique

Reinhardt Wagner

Lumières

Laurent Béal

Vidéo

Thierry Coduys et Johan Lescure

Chorégraphie

Pierre Rigal

Assistante à la mise en scène

Virginie Ferrere

Assistant à la scénographie

Simon Stehlé

ANNEXE G = LE JEU DE COMÉDIEN

Mettre en voix cet extrait de « Bronches²³ », en suivant les consignes de jeu indiquées en regard dans le tableau.

n°159 | janvier 2013

<p>« CLAUDINE : Quinze minutes, Jean, tu peux tenir, ça ne durera pas plus, promis, on dit bonjour à monsieur Mercier le chef de rayon : “Oh la Claudine ! la Claudine ! elle a eu son mâle, la Claudine, qui aurait pu croire ça, la Claudine !”</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Jouer le rôle de Claudine. - Imiter monsieur Mercier.
<p>« JEAN : Quoi ?</p>	
<p>« CLAUDINE : C’est ce qu’il va dire en te voyant, il est très spontané comme chef de rayon monsieur Mercier, on lui commande tout de suite le sèche-linge : “Oh ! La Claudine ! la Claudine ! elle se paie un sèche-linge, qui aurait pu croire ça, la Claudine !” Il m’embrasse, on paye sans faire la queue, je connais Martine la caissière : “Qu’est-ce que ça me fait plaisir, Claudine. (Bas.) Il est beau comme un Turc, dis donc !” Pas plus, elle dira pas plus, elle est courte Martine, quand elle a dit “Turc” elle a tout dit, et on s’en va... Quinze minutes pas plus, tu l’enlèves, quinze minutes, et tu la remets... S’il te plaît... »</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Jouer le rôle de Claudine. - Imiter monsieur Mercier. - Imiter Martine. - Retour au personnage de Claudine.

23. Jean-Michel Ribes, *Théâtre sans animaux* ©Actes Sud, 2001, p. 102-103.
Extrait reproduit avec l’autorisation gracieuse des éditions Actes Sud.