



Ceux qui partent à l'aventure

de Noëlle Renaude

Mise en scène Renaud Marie Leblanc



Créé au Théâtre de l'Olivier à Istres en janvier 2008

© Didascalies and Co

Édito :

En se confrontant au dernier texte de Noëlle Renaude, *Ceux qui partent à l'aventure*, le metteur en scène Renaud Marie Leblanc doit relever des défis de taille : comment « jouer » 250 personnages avec quatre comédiens ? Comment rendre compte sur le plateau de la mise en page de la page ? Comment rendre compréhensible pour le spectateur l'enchevêtrement de fictions et de lieux ?

Voir *Ceux qui partent à l'aventure*, c'est découvrir une approche originale de la langue et de l'écriture. C'est aussi apprécier le travail d'un metteur en scène et le passage du texte à la représentation, qui est au cœur de la collection de dossiers pédagogiques *Pièce (dé)montée*. Confié à Christophe Roque et à Célia Cviklinski, enseignants, ce dossier est réalisé par le CRDP d'Aix-Marseille, en concertation avec le Scérén/CNDP, le CRDP de Paris et l'Inspection Générale Lettres/Théâtre. Il accompagne le spectacle dans le cadre des pôles régionaux de développement culturel soutenus par la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, en partenariat avec la Régie Culturelle Régionale.

Il propose des pistes de réflexion avant et après la représentation, ainsi que des activités permettant d'appréhender les choix de mise en scène d'un texte riche et hors norme. « Noëlle sait interroger comme personne le théâtre comme matériau. Quand on travaille sur ses textes, on travaille au plus près de l'écriture. Pour moi, elle est un peu la Marcel Proust du théâtre [...] »

À l'instant où l'écrit est en recul ainsi que la maîtrise de la langue chez les lycéens, Noëlle Renaude anime l'écriture comme un vaste jeu de lego, comme un matériau jouissif où le spectateur piste la narration, reconnaît ses principes, reconnaît le théâtre et devient intelligent de jouir de sa connaissance. » (Renaud Marie Leblanc)

Le texte *Ceux qui partent à l'aventure* est édité aux éditions Théâtrales.

Retrouvez les numéros précédents de *Pièce (dé)montée* sur le site du

► **CRDP de Paris** sur www.crdp-ac-paris.fr

Retrouvez des interviews vidéo et les dossiers pédagogiques « Théâtre » du

► **CRDP d'Aix-Marseille** sur www.crdp-aix-marseille.fr

**Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !**

Résumé

[page 2]

Le titre

[page 2]

Portrait de l'auteur :

Noëlle Renaude

[page 3]

Portrait du metteur en scène :

Renaud Marie Leblanc

[page 4]

Notes du metteur en scène

Renaud Marie Leblanc

[page 5]

Extraits

[page 7]

Entretien avec Noëlle Renaude

[page 10]

Pistes de réflexion avant le spectacle

[page 13]

**Après la représentation :
pistes de travail**

Démêler l'écheveau des fictions

[page 15]

Jeux de société

[page 18]

Le rythme même de la vie

[page 22]

Prolongements

[page 25]

Annexes :

Enjeux pour les lycéens

[page 28]

Entretien avec R.-M. Leblanc

[page 29]

Croquis d'Olivier Thomas, scénographe

[page 32]

Entretiens avec Noëlle Renaude

[page 34]

Pensées

[page 36]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

RÉSUMÉ

Des promeneurs, au cours d'une randonnée, vont laisser fuser au creux de leur conversation l'histoire de l'homme qui a disparu. Où est-il, pourquoi a-t-il disparu ? Plusieurs fictions aux temporalités différentes s'y croisent, créant des collisions et des raccourcis déroutants. L'écriture,

en faisant se rejoindre toutes les narrations, tend également à fusionner l'espace de la page avec celui de la scène. C'est à une aventure en forme de jeu de piste que nous convie Noëlle Renaude, bousculant au passage les conventions littéraires de l'écriture théâtrale.

LE TITRE

→ Interroger les élèves sur ce titre énigmatique et notamment sur sa construction syntaxique.

Du latin *advenire*, le mot « aventure » désigne ce qui doit arriver à quelqu'un. Par association d'idées, il renvoie à : « avenir », « destin », « destinée », « sort ». C'est donc la notion d'incertitude qui apparaît comme moteur de l'aventure. D'où découlent : « histoire », « intrigue », « hasard » mais aussi « mésaventure » et « péril ». Le Robert donne cette définition : « ensemble d'activités, d'expériences qui comportent du risque, de la nouveauté et auxquelles on accorde une valeur humaine. »

Noter que la phrase *Ceux qui partent à l'aventure*

est une proposition relative, et non nominale comme c'est souvent le cas pour un titre. On mentionnera d'autres œuvres de l'auteur ayant un titre avec ce type de construction syntaxique :

A tous ceux qui ! (1995), *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux (1996) et *Ceux qui partent à l'aventure* (2006). On pensera également à des œuvres cinématographiques, telles que *Ceux qui m'aiment prendront le train*, de Patrice Chéreau (1997), ou *Ceux qui restent*, d'Anne Le Ny (2006).

→ Avant tout travail sur le texte, proposer aux élèves d'écrire un texte court qui intègre les éléments du titre.

Naissent alors les questions : qui sont ces « ceux » ? Quel sens donne-t-on aujourd'hui à une « aventure » ? Quels sont les présupposés de « partir à l'aventure » ? Noter également que s'il y a ceux qui partent à l'aventure, il y a aussi ceux qui restent !

Ce qu'évoque pour les élèves l'aventure peut donc constituer le fil conducteur d'une première approche de l'œuvre.



PORTRAIT DE L'AUTEUR = NOËLLE RENAUDE

Noëlle Renaude est née en 1949 à Boulogne-sur-Seine. Elle reçoit une formation d'histoire de l'art puis de japonais à l'école des Langues orientales.

Elle commence à écrire à vingt-sept ans. Ses premiers textes de théâtre sont publiés dix ans plus tard, en 1987, d'abord par le Centre Dramatique National de Création Théâtre Ouvert, puis par les éditions Théâtrales.

Parallèlement, elle publie un certain nombre de romans alimentaires sous des pseudonymes divers et collabore à la revue *Théâtre/Public* jusqu'au début des années 1990, puis devient membre du comité de rédaction des *Cahiers de Prospero* aux côtés de Michel Azama, Eugène Durif, Didier-Georges Gabily, Roland Fichet, Philippe Minyana et Jean-Marie Piemme, et ce jusqu'en 1997.

En 1993, Théâtre Ouvert organise un « gros plan » autour de ses textes.

En 1994, elle commence à écrire pour Christophe Brault *Ma Solange, comment l'écrire mon désastre, Alex Roux*, aventure littéraire et théâtrale qui s'étend sur quatre années, à l'occasion de laquelle elle aborde le travail de plateau.

En 2006, elle est l'auteur invité de Théâtre Ouvert pendant tout un semestre, avec la création de *Par les routes*, mise en scène par Frédéric Maragnani (sélectionnée par la Convention européenne du Théâtre comme meilleure pièce française en 2006). La même année est marquée

par la reprise de plusieurs autres de ses textes, la mise en espace de *Promenades* par Marie Rémond et une publication du texte *Par les routes* dans la collection « Enjeux » (Théâtre Ouvert).

Le chorégraphe François Raffinot l'invite régulièrement à participer à des cycles de performances, dont *Portrait* rend compte (publié en 2007 aux éditions Séguier Archimbaud).

François Rancillac, Robert Cantarella, Éric Elmosnino, Florence Giorgetti, Michel Cerda, Philippe Calvario, Frédéric Maragnani, Frédéric Fisbach, Renaud Marie Leblanc, entre autres, ont monté ses pièces. Traduites en plusieurs langues, elles sont régulièrement jouées et font l'objet de créations radiophoniques en France et à l'étranger, et tout récemment d'adaptations cinématographiques : *Extraits de Lunes*, d'après *Lunes*, court-métrage de Nicolas Reggiani, *Panorama*, court-métrage de Marina Villanova.

En 2008, Noëlle Renaude sera à l'honneur à travers : la création de *Ceux qui partent à l'aventure* par Renaud Marie Leblanc dans le cadre d'une tournée en région Provence Alpes Côte d'Azur ; la création de *Par courtesy*, opéra composé par Benjamin Hertz, mis en scène par Frédéric Maragnani, à Théâtre Ouvert ; la création de *La Bonne distance*, in *Les Conférences du dehors*, par Thierry Fournier à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon ; un cycle comprenant ses derniers textes, sur France-Culture.

Son œuvre théâtrale compte aujourd'hui plus de vingt textes, publiés pour l'essentiel aux éditions Théâtrales. Plusieurs textes inédits sont à paraître en 2007-2008 : *Topographies*, *Une belle journée*, *Par courtesy*, *Comptes*.



PORTRAIT DU METTEUR EN SCÈNE : RENAUD MARIE LEBLANC

Après des débuts en tant que comédien, Renaud Marie Leblanc s'oriente rapidement vers la mise en scène et devient assistant de Marcel Maréchal, de Caterina Gozzi et de Jean-Claude Fall. En 1994, il signe sa première mise en scène avec *Mélite* ou *Les Fausses Lettres* de Corneille au Théâtre National de Marseille La Criée.

En 1996, il fonde la Compagnie Didascalies and Co, où il mène un travail résolument orienté vers le texte, traquant l'architecture de la langue à travers les écrits de Thomas Bernhard (*L'Ignorent et le fou*, Paris, 1996), Noëlle Renaude (*Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux*, fragments, au théâtre du Jeu de Paume, Aix-en-Provence, 2000) ou Bernard Chartreux (*Dernières nouvelles de la peste*, coproduction Théâtre du Merlan-Scène nationale de Marseille, 2001).

En 2002, la création *XCA*, adaptée du roman de Jean-Luc Payen, remporte la Biennale des Compagnies en Région ; elle est présentée au Théâtre du Gymnase puis au Théâtre des 13 Vents-Centre Dramatique National de Languedoc-Roussillon en 2003. Il cosigne la mise en scène de *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux* (extraits) de Noëlle Renaude.

Passionné par la musique, il a collaboré à la création du *Comte Oryde* de Rossini au Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence en 1995, et a mis en scène *Actéon* d'Offenbach, *Didon et Enée*, et, plus récemment, *La Mort de Kikky*, opéra, au Théâtre Le Sémaphore en 2005.

En 2004, il crée ce qui constitue la seconde partie d'un travail sur le thème de la ville, et questionne notre utopie de justice et l'identité de citoyen avec *Une Orestie*, trilogie d'après Eschyle, présentée au Théâtre du Merlan-Scène nationale de Marseille, en coproduction.

Pour *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen (extraits), il assure la direction d'acteur et cosigne la mise en scène. Également auteur, il cosigne l'adaptation de *Mourir* d'Arthur Schnitzler, mis en scène par Nicolas Lartigue, à Paris, en 1993, sous le titre *L'Ephémère*.

Membre des Commandos d'écritures dirigés par Madeleine Laïk, il signe deux textes : *Scène d'hôpital* et « *Ich Habe genug* », *Cantate*. Il adapte le roman de Jean-Luc Payen *XCA, Le Camp* et *L'Orestie* d'Eschyle. Il signe également le livret de *La mort de Kikky*, sur une musique d'Alain Jamot.

Il consacre la saison 2005-2006 à l'écriture de Lars Norén avec la création française de *Froid*, en janvier, au Théâtre des Halles à Avignon, et *Bobby Fischer vit à Pasadena*, en mai 2006 au Théâtre National Marseille La Criée.

Il créera en janvier 2008 *Ceux qui partent à l'aventure*, de Noëlle Renaude.

Renaud Marie Leblanc a également une activité de formateur auprès des lycéens, étudiants et acteurs professionnels.

Depuis 2001, Didascalies and Co reçoit le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication, de la Région Provence-Alpes-Côte-d'Azur, du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, de la Ville de Marseille et de l'ADAMI.



© Didascalies and Co

« Renaud Marie Leblanc fait partie de ces metteurs en scène capables de mettre à la question, si le texte qu'ils ont choisi le demande, leur savoir, leurs outils, leurs certitudes. La manière dont il a, deux fois déjà, à des moments différents du texte, appréhendé *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux*, démontre, pour moi, une singulière netteté de regard porté à l'architecture vocale, au paysage de la page. C'est en repassant, je pense, par les voies intimes et secrètes de l'écriture que son théâtre se lit, s'invente comme une évidente mise en forme des sons, une jubilatoire mise en geste des figures et des partitions ; des frictions qu'il impose, entre scène et texte, entre voix et corps, naît une hyper théâtralité, avouée, faite d'une étrangeté vivante et familière plasticité, dont le corps de l'acteur se fait ahurissante machine. »

Noëlle Renaude, auteur.

NOTES DU METTEUR EN SCÈNE RENAUD MARIE LEBLANC

→ En utilisant les notes du metteur en scène, faire réfléchir les élèves à la difficulté de mettre en scène un texte hors norme. Plus largement, les sensibiliser aux doutes qui naissent de l'acte créateur. Relever les termes utilisés par Renaud Marie Leblanc pour décrire son approche du texte. S'interroger sur les pistes qui pourront aider le spectateur à entrer dans cette écriture.

On précisera qu'il s'agit d'un texte très éloigné des conventions théâtrales : absence de locuteurs et donc de personnages aisément repérables, absence de didascalies, absence de découpage par actes ou par scènes, présence de signes graphiques (pictogrammes). Il s'agit d'un texte qui pose la question des limites du texte théâtral : qu'est-ce qui en fait alors un texte de théâtre ?

« [...] Confiance... Avoir confiance dans le théâtre. Le théâtre raconte tout, il n'y a que nous qui ne pouvons pas tout raconter. » Ariane Mnouchkine, Notes pour *Les Éphémère*.

J'ai un long compagnonnage avec Noëlle Renaude. Je l'ai rencontrée lors d'un stage qui réunissait des metteurs en scène sous l'égide de Robert Cantarella. Elle était là pour parler des écritures contemporaines. Elle avait aussi apporté des extraits de son texte *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux. Je n'y comprenais rien. J'avais beau lire, le texte m'échappait inexorablement. Mais en entendant Noëlle parler, en la voyant se questionner, il m'a semblé petit à petit percevoir quelque chose de son écriture. Nous nous sommes revus. Elle m'a alors parlé de son rapport au matériau, à l'oralité. Puis nous sommes allés au théâtre ensemble.

En 2000, j'ai travaillé sur deux heures quarante de *Ma Solange*... Je voulais en produire les 18 heures ou rien. Ce fut rien. Mais en 2003, le C.D.N. de Montpellier me contacte pour travailler avec trois actrices de la troupe sur un fragment de ce même texte. Mon histoire avec Noëlle continuait. L'année dernière, j'assistai à une lecture de *Ceux qui partent à l'aventure*. Il me sembla alors que son écriture se modifiait, que la formalisation de l'outil théâtre ouvrait d'autres champs ; le metteur en scène s'interrogeait à nouveau. Je lui demandai de m'envoyer le texte. Je le lus plusieurs fois avant de voir se dessiner une ouverture.



© Didascalies and Co

Noëlle sait interroger comme personne le théâtre comme matériau. Quand on travaille sur ses textes, on travaille au plus près de l'écriture. Pour moi, elle est un peu la Marcel Proust du théâtre. Elle pousse la formalisation aux limites du radicalisme, forçant le metteur en scène et les comédiens à s'interroger sur leur art et à le remettre en travail. Noëlle réinvente la forme théâtre. Elle invoque toutes les formes de l'oralité qui se développent à partir de l'écrit. Mettre en scène Noëlle Renaude, c'est mettre en scène les strates de l'écriture.

En alternative aux projets politiques que j'avais proposés pour la tournée des pôles¹, voici un autre geste politique d'un tout autre ordre. A l'instant où l'écrit est en recul ainsi que la maîtrise de la langue chez les lycéens, Noëlle Renaude anime l'écriture comme un vaste jeu de lego, comme un matériau jouissif où le spectateur piste la narration, reconnaît ses principes, reconnaît le théâtre et devient intelligent de jouir de sa connaissance.

Dans *Ceux qui partent à l'aventure* comme dans toutes ses pièces, Noëlle Renaude manie un humour décapant et caustique. La mécanique du langage est montrée comme une épure : le squelette d'un dialogue minimal. D'ailleurs il n'y a pas de personnages, il n'y a que des prises de parole.

Elle crée une première fiction : des randonneurs en haut d'une falaise vont faire une halte pour déjeuner. Elle y enchâsse une deuxième fiction qui parcourt la pièce : l'histoire du fils dont l'affaire a fait faillite, qui demande de l'aide et qui disparaît. Où est-il, pourquoi a-t-il disparu ? Son ex qui a refait sa vie, ses parents et son meilleur ami de toujours s'interrogent. Au détour de cette fiction, la non-assistance à personne en difficulté révèle des perspectives sordides ou drôles. Tout l'art de Noëlle Renaude réside dans cette capacité à faire sourdre de la banalité du quotidien une poésie propre, souvent décalée.

Pour le metteur en scène, il faut se livrer avec les acteurs à un jeu de piste pour repérer qui parle, et à quelle fiction appartiennent les fragments. C'est l'enchâssement des fictions qui est mis en scène avec les acteurs. Ceux-ci jouent d'ailleurs aussi bien les personnages de la fiction du fils que ceux de celle des randonneurs. Pour agrémenter le tout, Noëlle partitionne son texte comme une mise en espace de la parole. La mise en scène devient alors spatialisation, représentation scénique des moteurs de fiction. On le voit bien, tout est de l'ordre de la représentation du texte.



© Didascalies and Co

Si *Ceux qui partent à l'aventure* possède une structure composée complexe, la matrice de jeu est simple voire simpliste. La jubilation de l'acteur à s'emparer de l'oralité de l'écriture est première et immédiate. Ce n'est pas un théâtre qui s'encombre de spéculations intellectuelles. Noëlle Renaude réussit à combiner la technicité d'une écriture contemporaine exigeante avec la pertinence d'un propos issu de la banalité de notre réel. Elle conditionne le présent anodin dans une matrice textuelle poétique et théâtrale. La grande force de son écriture et la grande difficulté de sa représentation, c'est l'effet « bouquet d'aubépines » dont parle Robert Cantarella. Au détour d'un

chemin, d'une théâtralité complexe, Noëlle nous saisit par la fulgurance désarmante d'une vérité si humaine, comparable aux senteurs d'un chemin forestier après la pluie.

Pour le metteur en scène, il faut réinventer la forme de cette représentation en utilisant, de manière minimaliste, les codes de la représentation comme matériau théâtral minimal. Ainsi, textes, images, projections, accessoires sont convoqués par les exécutants. Tout est possible, tout est bon pour animer les fictions de Noëlle d'une théâtralité vigoureuse.

¹Les pôles régionaux de développement culturel de la région Provence-Alpes-Côte-d'Azur constituent des centres de résidence, de création et de production artistique.

En savoir plus : <http://www.regionpaca.fr>

En vidéo, sur le site du CRDP d'Aix-Marseille www.crdp-aix-marseille.fr, rubrique Arts et Culture (théâtre) :

Interview vidéo de Renaud Marie Leblanc, réalisée à six mois de la Première, en juillet 2007. Le metteur en scène y présente les fictions qui s'enchevêtrent, l'écriture de Noëlle Renaude et les conditions matérielles du spectacle.

EXTRAITS

→ À partir de ces extraits, remarquer le grand nombre de personnages (près de 250 noms dans l'ensemble de la pièce, qu'il faut « jouer » avec un nombre réduit de comédiens), le travail sur la mise en page et la typographie, ainsi que la présence de signes non alphabétiques.

→ Faire relever aux élèves les « surprises » de ce texte et les mettre en regard avec ce qu'ils savent des textes de théâtre auxquels ils sont davantage habitués.

On comprendra que cette écriture « résiste à la scène », qu'elle est « non soluble », au sens de Michel Vinaver citant Antoine Vitez : une écriture sans solution prédéfinie pour être mise sur un plateau de théâtre. On est dans un théâtre « de recherche », manifestement.

Les interrogations seront nombreuses quant à la représentation, au titre et à la nature même du texte : ne s'agirait-il pas d'une aventure de paroles et de personnages énigmatiques ?

Extrait n°1 :

C'était dans le temps si hostile Michel ?

Ça Alain c'est quoi ? C'est quoi ça Alain ?

De la pelouse Lucie

C'étaient massacres meurtres rapines violences et délinquance

C'est un joli coin agréable fertile

Dans le temps Annabelle c'était rude Annabelle

Au temps dont vous parlez Arnaud oui de nos jours c'est un coin paisible non Bertrand ?

Où pousse la pelouse par exemple Sylvie

Un des effets bénéfiques de la modernité en effet Daniel

C'est un joli coin hein Julie ?

Je trouve moi Claudine en tout cas

Pas vous Esteban ?

Si si bien sûr

Le temps est d'un lourd

Avec un sale passé n'oublions pas Françoise

Tu ne trouves pas Marie-Louise ?

Pas trop non Jo

Mais qui a réussi une sortie inespérée

La preuve Pascale : cette pelouse

Loïn de moi l'idée de vous alarmer mais il y a encore du chemin à faire les amis

Quoi Hubert ?

Tout va bien Joseph

Vous savez vous Sébastien dans quel sens on va ?

Je me renseigne à la seconde Bertha

Ne nous dispersions pas please Eric

Extrait n°2 :

Au bout du roule **Ho HoHo** Il me faut de l'argent avant **Quoi ?** de l'argent combien ? De quoi remonter monaf De quoi remonter quoi remonter votre affaire votre affaire cette **affaire ?** qui marchait sur trois **pattes ?** qui a duré le temps que vivent **écoutez** bien c'est un **avis** un **bon** : c'est une **chance** la **chance** laissez-moimoi finir de votre vie que votre **affaire** sombre si vite c'était **envisageable** je **choisis** mes mots on vise je cherche Jupiter puis on fonce direct je cherche le mot **exa** sur le premier bidon petit caillou qui **passe** dans le ciel ce **projet** c'était **cousu** **vous** **aider** **non** à remonter quelque chose qui n'a jamais eu aucune le premier mot qui me vient pas le temps de **figoler** excusez-moi **fiabilité** les **grands** projets nouveaux **marchés** de l'est quand on **parle** **si** peu l'anglais franchement

Extrait n°3 :



Extrait n°4 :

criss à la ligne
je ne criss criss virgule criss
sonne virgule cratch désarroi où criss
trou ver de criss heu
point.
Qu'on me par criss criss virgule
crachscrachPoint

Extrait n°5 :

C'était ton ami
Mon ami
Il te devait de l'argent ?
pfflapi
Oui ah.....
je m'assoupis 10 secondes je peux ?
1..... 10

Extrait n°6 :

La piscine	C	C	
On n'a plus de terrasse papa	E	E	Plus de terrasse
Le type au fait demande 30% tout de suite	T	T	J'ai pas
Il revient finir le travail seulement si on lui donne ses 30%	T	T	J'ai pas
Quoi ?	E	E	Cependant j'avais
Quoi ?	F	F	un plan Cependant j'avais dit
Quoi ?	O	O	la pelouse cependant j'avais
Quoi ?	S	S	dit 10 mètres
Comment fait-on pour sortir dans le jardin ?	S	S	Comment fait-on pour entrer dans la maison ?
Tu n'as pas salué ma petite soeur Elle s'installe Salut Chez nous un stage	E	E	Non Non Non
	P	R	O
	F	O	N
	D	E	?

ENTRETIEN AVEC NOËLLE RENAUDE

→ Analyser le processus de l'écriture de Noëlle Renaude.

→ Relever ses sources d'inspiration littéraires et biographiques.

Yoann Barbereau : as-tu des pères en littérature ?

Noëlle Renaude : Dans le domaine du théâtre : l'infamale et transgressive mécanique de Georges Feydeau. Tchekhov m'a intensément marquée, touchée, mais pas forcément visiblement ni durablement. Pour le reste, j'ai été influencée très fortement par James Joyce et Marcel Proust. Joyce surtout, qui a fait de l'oralité une révolution linguistique permanente, m'a fait écrire pour le théâtre. Mon écriture théâtrale est née de ma lecture de ces deux auteurs, Joyce et Proust, plutôt que de modèles théâtraux repérables. Je ne me suis pas défiée des modèles, mais je n'ai pas voulu m'en servir. Comme je ne savais pas en quoi consistait l'écriture théâtrale, comme j'ignorais ce qu'était le plateau de théâtre, je l'ai, par l'écriture, questionné, démonté, réinventé avec beaucoup d'ignorance et beaucoup d'entêtement, refusant de récupérer des modèles « prêt-à-porter » que j'aurais coloriés avec des fictions qui m'auraient été propres.

Y. B. : comment es-tu venue en écriture ? Comment l'écriture est-elle venue à toi ?

N. R. : Brutalement, au retour de vacances en Bretagne. A 27 ans, j'ai été saisie par la nécessité d'acheter un cahier et un crayon, et j'ai commencé à écrire des moments de l'enfance. Je sortais de la relecture de l'œuvre complète de Proust, ce qui a déclenché en moi (et c'est un phénomène assez fréquent) le goût d'écrire ; c'était imparable, une sorte de mission, quelque chose qui m'appelait et que j'étais obligée de faire. J'ai relu récemment ces premiers essais, de longues phrases proustiennes, traînantes, peu intéressantes, et pourtant déjà quelque chose germait. Il y avait déjà là quelque chose d'enfoui, que je ne pouvais repérer, mais qui était là.

Puis très vite j'ai rencontré le théâtre. Un ami comédien m'a suggéré d'écrire un monologue. Le monologue n'engageant ni une grande interrogation dramatique ni une grande connaissance du théâtre (j'avais une assez bonne expérience de spectatrice, depuis l'enfance, mais ça ne m'était pas d'une grande utilité pour écrire), j'ai accepté et je me suis attelée à la tâche sans avoir la moindre idée de ce qu'était cette écriture destinée à la scène. J'avais au moins un point de départ : « au théâtre, ça parle. » Ma

seule certitude. Donc, avant de m'occuper de la combinaison des éléments dramaturgiques, de la qualité de l'espace, des entrées et des sorties des personnages, des mouvements théâtraux, des situations et de la fiction, j'ai concentré toute mon attention sur la parole, sur cette question primordiale : « qu'est-ce qui fait que ça parle » et « comment ça parle ». Pendant les premières années, j'ai inventé, par défaut, un théâtre de la parole, incapable que j'étais de faire du théâtre une architecture vraisemblable et habitable. J'ignorais ce qu'est un principe théâtral, comment ça fonctionne. Par la suite, je n'ai pas cessé, à chaque nouvelle pièce, de démonter bout par bout, comme un mécanisme de montre, toute la question dramaturgique et scénique. Et aujourd'hui je n'ai toujours pas fini. C'est ce questionnement qui me fait écrire, plus qu'un souci thématique ou mythique.

Y. B. : si ton écriture transgresse les genres (on a pu parler par exemple, à propos de *Ma Solange*, d'un "roman théâtral"), ton questionnement demeure résolument orienté vers le théâtre. N'as-tu jamais eu la tentation de déplacer les questions vers d'autres horizons, ceux du roman ou de la poésie par exemple ? Pourquoi le théâtre ?

N. R. : Le théâtre est une deuxième chance donnée à l'écriture. La première chance est le livre, la deuxième est le plateau de théâtre. Je pense toujours en ces termes. L'écriture destinée au théâtre a sa part littéraire et sa part physique. Cette dernière peut être absente d'une écriture uniquement destinée au livre, mais jamais d'une écriture pour la scène. Et l'inverse pour moi doit être tout aussi exigible. Cette perspective complexe ne cesse de me remuer, et pour moi l'acte poétique tient dans cette traversée des deux mondes. Je n'ai pas besoin de m'exiler du théâtre pour penser roman, poésie ou cinéma : je me le permets outrageusement dans cette écriture pensée, façonnée, tout autant pour les yeux que pour des corps, pour des espaces et des temps qui sont assez souvent, d'ailleurs, sur la scène irréconciliables.

Je me suis débarrassée de la tentation du roman, de la tentation narrative, du plaisir de raconter des histoires lorsque, pour gagner ma vie, j'ai dû faire du digest de romans, des condensés pour *Bonne Soirée*. Dans ce magazine pour dames

mûres, on publiait des romans policiers et sentimentaux. Je m'amusais beaucoup et j'avais une grande liberté d'action et de réappropriation de ces textes que je devais ramener de 200 pages à 40. Puis, on m'a proposé d'en écrire moi-même, ce que j'ai fait. J'en ai produit 120, que j'ai recyclés parfois dans mon théâtre.

Pour l'un de mes derniers textes, par exemple, j'utilise des signes qui ont à voir avec l'image,



© Didascalies and Co

des pictogrammes qui expulsent, en réalité, le mot, donc, le son qu'il a, et créent un rapport ambigu à la parole, au geste. Et l'ordinateur a ici une importance capitale. J'aimerais un jour arriver à mettre l'écriture en mouvement, comme la caméra a mis l'image en mouvement...

L'ordinateur est-il l'outil permettant d'y parvenir : faire vivre et bouger l'écriture, faire voyager une phrase d'un endroit à un autre, la faire sortir du cadre ou la faire se promener, courir sur l'écran, tout à fait, de manière analogique, comme un corps se déplace sur un plateau ? C'est sans doute déjà possible. Mais comment le faire véritablement ? Comment animer l'écriture ? Nous sommes limités dans nos outils, l'ordinateur est en train de nous en donner de nouveaux. Il faut se servir de ces possibilités pour explorer la page, pour animer le cadre avec des mots qui sont des sons, avec des images qui sont des mots.

La didascalie est ainsi pour moi une question récurrente et passionnante. Elle est la part romanesque cachée du théâtre, sa part amputée. C'est l'instrument majeur et pourtant sacrifié de tout ce qui met en place l'image, le mouvement, l'espace dans l'écriture théâtrale. Comment fait-on pour faire bouger les choses ? Si on rejette le principe de cette didascalie ? Je n'ai pour ma part jamais été intéressée par ce système conventionnel de description du jeu et de l'espace. J'ai essayé de travailler la didascalie tout à fait autrement, en parsemant la parole d'informations climatiques, temporelles, géographiques. Tout est contenu dans la parole. À un autre moment, au contraire, j'ai travaillé à débarrasser la parole de toute indication scénique et tenté de trouver une autre manière de rendre lisibles ces informations. Je me suis ainsi aperçue que la page blanche était à elle

seule une grande didascalie, si je confondais la page avec la scène théâtrale future. Et que la typographie devenait l'un des moyens possibles pour signaler le mouvement, l'écart, la fuite etc. La question fondamentale est pour moi toujours la même : comment inventer cet espace théâtral qui demeure pour moi une énigme ? C'est un tel vertige, un tel gouffre, y faire face peut encore me prendre beaucoup de temps...

Y. B. : ne crains-tu pas l'essoufflement, le moment où tu vas arriver au bout du questionnement ?

N. R. : J'ai cru que j'y étais arrivée car j'ai rencontré nombre de problèmes sur mes derniers textes. Mais il y a toujours, quoi qu'il arrive, les ressources de la littérature. Je lis, par exemple, Raymond Federman et ça m'ouvre des perspectives nouvelles, que j'avais un peu abordées et qui se trouvent relancées : dans ce cas-là il s'agissait de cette manière d'inventer des paysages typographiques, de partir de la question étroite du territoire graphique. Et puis une chose entraîne une autre. Je me sers toujours de ce que j'ai fait pour recycler, pour retravailler, pour remettre en chantier. C'est infini.

Dans mes derniers textes – j'ai du mal à en parler car c'est tout frais – je ré-interroge la circulation de la parole. Une des conventions typographiques du texte de théâtre consiste à faire figurer le nom du locuteur juste avant la réplique. Là, c'est l'inverse. Il n'y a pas trace de nom du locuteur, mais celui-ci nomme toujours celui à qui il s'adresse. On peut reconstituer alors le jeu des paroles grâce aux récepteurs et non plus par l'intermédiaire des émetteurs. Avec bien entendu des énigmes qui font que, selon la redistribution des répliques laissées au choix des acteurs ou du metteur en scène, la construction des personnages peut être tout à fait aléatoire et diversifiée. On peut sans cesse relancer le jeu des questions, la manière de les poser. La question de l'écriture n'est pas celle du « quoi » mais du « comment ». On peut écrire sans cesse la même histoire, dans des formats et des styles variés, et donc il s'agira à chaque fois d'une nouvelle histoire. Quand j'écrivais mes romans pour *Bonne Soirée*, déjà, j'avais compris cela.

Y. B. : quand l'écriture commence t-elle ? À partir de quoi ?

N. R. : Au départ il n'y a rien. Je pars de rien. Je pars à l'aventure. C'est précisément le titre d'une de mes dernières pièces, *Ceux qui partent à l'aventure*. C'est en partant dans cette aventure-là que quelque chose advient. À quel moment l'écriture commence-t-elle ? C'est une grande question. En effet, ce n'est pas parce que

je m'assois à mon ordinateur, le matin, et tape trois insignifiances que l'écriture commence. On peut écrire pendant deux ans, comme j'en ai fait récemment l'expérience, aligner cinquante feuillets sans que l'écriture ait réellement commencé. Bizarrement, ça commence quand des mots qui n'offraient rien que de très banal s'assemblent pour former un bout de phrase étonnant, énigmatique et concret, et que de ce fragment surgit une fiction peut naître. C'est très imprécis et incalculable. Ce qui est sûr, c'est que si je prévois quelque chose, rien n'advient. C'est dans le courant de l'écriture que tout se construit. Et la joie de l'écriture n'est jamais là, elle ne peut arriver qu'à la fin, à la toute fin lorsque je sais quelle(s) question(s) j'ai posée(s), et comment j'y ai travaillé, comment j'ai contourné ou détourné l'obstacle. Le projet d'écriture est à la fin de l'écriture et non pas au début.

Y. B. : entre la croyance au travail, celle de Flaubert par exemple ou de Céline qui dit devoir écrire 18.000 pages pour pouvoir en livrer 800, et cette autre croyance en l'inspiration, l'attente d'écriture puis le jet soudain, où te situes-tu ?

N. R. : Je ne crois qu'au travail. Écrire c'est se mettre tous les jours, ou du moins régulièrement, au travail. On peut passer un an à aligner les signes sans que rien ne sorte qui soit de

l'écriture, mais ce travail est nécessaire. Je crois énormément à la rédaction, peu au projet et pas du tout à l'inspiration. Il y a tout de même, c'est vrai, et heureusement ce phénomène d'inconnu sur lequel je n'arrive à mettre que ce nom : dépôt. Des choses qui viennent, on ne sait d'où (et tant mieux) qu'il vaut mieux ne pas trop analyser. Ce sont là à mon avis des résidus positifs de la mise au travail. Eugène Durif, un auteur ami, à ce propos, dit qu'« écrire c'est repasser tous les jours par sa propre bêtise ». Je crois à ça : recommencer tous les jours à accepter de ne plus savoir. Pour ma part, je ne suis pas adepte de la période d'incubation et du jet d'écriture qui en résulterait. Certains écrivent ainsi. J'ai une autre attitude, qui est proche d'une pratique physique. J'ai besoin d'éprouver concrètement la physicalité du mot, l'organicité de la phrase. Une phrase, au théâtre surtout, doit se dresser, et tenir toute seule. Arriver à dire la chose la plus banale qui soit et faire qu'elle tienne toute seule debout, c'est déjà une réussite. L'épreuve du plateau, ensuite, montre si cela tient réellement ou pas. C'est cette deuxième chance dont je parlais. L'écriture dramatique est la seule à avoir un au-delà.

Yoann Barbereau est maître de conférences à l'École Polytechnique.

→ **Noëlle Renaude évoque très souvent ses liens avec l'écriture de Marcel Proust et avec le théâtre de Valère Novarina. Le travail autour de *Ceux qui partent à l'aventure* peut alors s'inscrire dans le corpus de textes de la classe de seconde : « Écrire, publier, lire aujourd'hui ».**

En vidéo, sur le site du CRDP d'Aix-Marseille www.crdp-aix-marseille.fr, rubrique Arts et Culture (théâtre) :

Renaud Marie Leblanc a interviewé Noëlle Renaude chez elle, dans le Perche. Elle nous livre sa vision du théâtre et de son travail. Ce qui la motive, dit-elle, c'est de « ne pas se résoudre à l'économie théâtrale » mais au contraire de « rechercher l'in vraisemblable et l'impossible. » Si l'on rit beaucoup dans son oeuvre, c'est parce qu'elle cherche « une façon d'avaloir le monde sans souffrir »

PISTES DE RÉFLEXION AVANT LE SPECTACLE

Dérèglement du temps, dérèglement de l'espace

À propos du théâtre contemporain, Marie-Claude Hubert parle d'un théâtre du « temps détraqué », puisque la notion d'histoire chronologique disparaît (*Le Théâtre*, A. Colin, 2003). Elle parle aussi d'un « temps spatialisé », puisque les histoires et les fictions peuvent se chevaucher, comme dans *Ceux qui partent à l'aventure*.

- Relever dans le texte ce qui vous semble répondre aux notions évoquées par Marie-Claude Hubert.
- S'interroger sur les manières dont la mise en scène peut rendre compréhensible pour le spectateur l'enchevêtrement de plusieurs lieux et de plusieurs fictions.
- Plus largement, renvoyer les élèves à la représentation du temps et de l'espace au théâtre.

Une écriture plastique

→ L'auteur évoque la page d'écriture comme un « espace plastique ». Quels sont les éléments de *Ceux qui partent à l'aventure* qui semblent le mieux illustrer cette affirmation ?

Les élèves seront renvoyés à l'histoire littéraire et aux tentatives d'utiliser la page d'écriture comme un espace plastique. On pourra évoquer les calligrammes de Guillaume Apollinaire, les écrits de Queneau, les expériences de l'Oulipo, les consignes d'écriture de Georges Perec, mais aussi plus récemment le théâtre de Jacques Rebotier.

- Imaginer plusieurs manières de lire et de représenter sur le plateau les pictogrammes reproduits plus haut (symboles météorologiques, île, main en train d'écrire etc.), par exemple en les bruitant. Être attentif aux réactions du public qui écoute un groupe d'élèves faire une tentative de lecture ou de mise en scène.
- Écrire un texte narratif, dans lequel on introduira des pictogrammes.
- Se demander comment rendre compte de l'espace de la page sans la reproduire à l'identique sur le plateau.
- Ces propositions de mise en scène pourront s'imaginer avec l'utilisation d'images vidéo, de photographies, de sons, etc. Cette activité permettra d'appliquer les propos de Noëlle Renaude, qui parle de « transgresser toutes les frontières du théâtre ».

« En tout cas, pour moi, l'écriture destinée au théâtre doit se libérer des frontières de « son genre ». Il faut la perturber de tentations diverses, la traîner hors de son territoire, tout est bon : roman, poésie, cinéma, art visuel, travail de l'image, la question de l'espace m'amène aujourd'hui par exemple à travailler la page (ou l'écran) comme un espace plastique. Et c'est justement pourquoi je ne peux pas avoir la tentation d'écrire autre chose que ce que j'écris, puisque je m'autorise à transgresser toutes les frontières que l'on a l'habitude de dessiner autour des œuvres. » **Noëlle Renaude**

Une écriture de l'oralité

→ En reprenant les termes du metteur en scène (« [Noëlle Renaude] invoque toutes les formes de l'oralité qui se développent à partir de l'écrit ») et en s'appuyant sur ce que dit l'auteur de son travail (« j'ai concentré toute mon attention sur la parole, sur cette question primordiale : « qu'est-ce qui fait que ça parle » et « comment ça parle »), faire une lecture des extraits reproduits ci-dessus en encourageant les recherches vocales et en travaillant sur les variations : appui sur des accents, texte murmuré, texte lu avec des appuis sur des consonnes ou bien appuis très longs sur des voyelles... Les possibilités sont infinies. On fera noter les réactions du public en classe.

On peut se reporter à diverses ressources sur la pratique du théâtre et la lecture à voix haute. *Séminaire Lecture à haute voix*, collection « L'Édition légère », CRDP de Bourgogne, Théâtre Dijon Bourgogne (ouvrage) *Lire le théâtre à haute voix*, collection « Entrer en théâtre », CRDP de Bourgogne, Théâtre Dijon Bourgogne (Dvd)



Après la représentation

Pistes de travail

Parce que sa mise en scène est un défi, *Ceux qui partent à l'aventure* peut fasciner, mais aussi par moments surprendre ou déconcerter les élèves.

→ En préalable, interroger les élèves sur leurs toutes premières impressions de spectateurs.

Chacun pourra caractériser ses premières réactions par trois mots évocateurs, qu'il écrira, en silence, sur une feuille, et qu'il lira ensuite à haute voix dans le respect absolu des autres. Le rapprochement de ces mots et leur classement fera apparaître des lignes de force, des similitudes et des contrastes et posera un premier état des lieux.

On peut s'attendre à ce qu'émerge de leurs réponses le sentiment d'un spectacle étrange, inhabituel, où le sens ne se laisse pas toujours appréhender au premier abord, mais aussi d'une pièce comique, violente parfois, au rythme haletant, faisant écho avec acuité à certaines de leurs préoccupations d'adolescents d'aujourd'hui.

DÉMÊLER L'ÉCHEVEAU DES FICTIONS

→ Une première question, très simple, va permettre de lancer le travail : que raconte ce spectacle ?

On repère une histoire cadre (un groupe de randonneurs qui discutent) et plusieurs histoires enchâssées (les marcheurs se racontent l'histoire du fils qui a disparu et de ceux qui l'entouraient).

Trois fictions principales naissent des propos des randonneurs :

- l'histoire des parents du fils : la mère reste dans sa véranda avec son york et son canari, tandis que le père écume les morgues à la recherche hypothétique du corps de son fils.
- l'histoire de l'« ami de toujours » du fils, qui

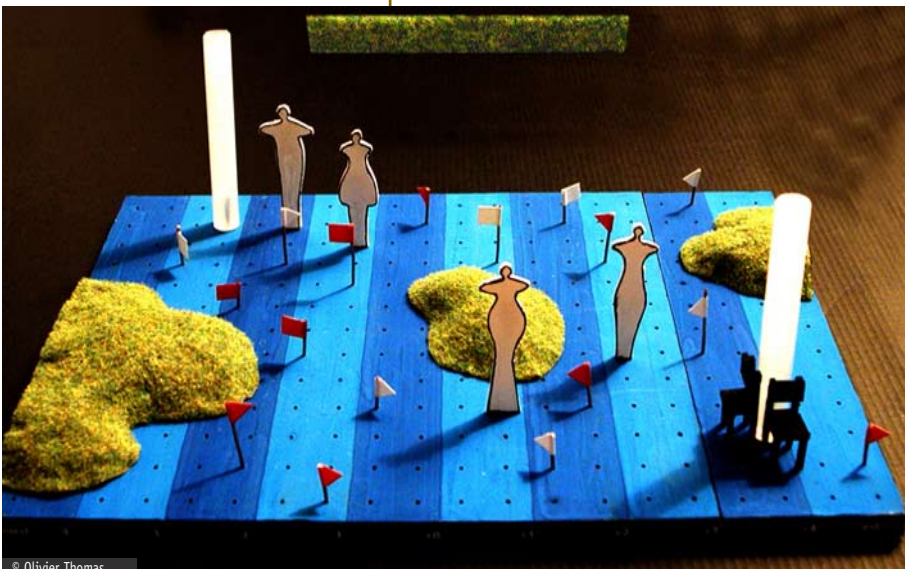
refuse de lui venir en aide et se fait construire une piscine. Il est entouré de sa femme, de sa fille et de sa belle-sœur.

- l'histoire d'un couple, « Chéri » et « Chérie », accompagnés de « Toutou », et du fils de « Chéri ». « Chérie » est l'ex-petite amie du fils disparu.

On relèvera qu'en plus des neuf protagonistes des fictions principales, il y a la foule des randonneurs, soit près de 250 personnages, dont les acteurs égrainent les prénoms ! L'ensemble étant interprété par... quatre comédiens seulement !

→ On interrogera ensuite les élèves sur ce qui permet de savoir qu'on passe d'une histoire à l'autre, en s'appuyant sur les pistes qui suivent.

Des dizaines de lieux... Un décor unique



→ Proposer aux élèves de décrire le plateau.

On y voit trois îlots d'herbe (ainsi qu'une bande en hauteur), deux colonnes lumineuses de part et d'autre, quatre chaises noires. Le sol bleu peut évoquer, selon les besoins, de l'eau ou les fuseaux horaires du planisphère.

→ Où sont les randonneurs ? Quels sont les autres lieux que l'on peut repérer ? Qu'est-ce qui permet de savoir où sont la maison des parents et celle des amis ? A quoi servent les fanions rouges ?

Des lieux clairement délimités

L'organisation spatiale se veut très claire dès le début : les randonneurs ne quittent pas leurs îlots herbeux, légèrement en hauteur, d'où ils dominent la scène. On les imagine se promenant dans des collines vertes.

Les randonneurs désignent ensuite les espaces de la fiction en les pointant du doigt. Ils montrent au spectateur de manière explicite où se situe la maison des parents dans un premier temps, puis celle de l'ami ensuite. Et pour s'assurer qu'il n'y ait pas d'ambiguïté, ils s'assoient face au lieu dans

lequel se déroule la fiction, mise en abyme du spectateur sur le plateau.

Les fictions se passent sur le plateau lui-même, autour de deux pôles principaux, que marquent les colonnes lumineuses auxquelles sont accolées deux chaises.

Les nombreux autres lieux vont être délimités sur la scène par les fanions rouges plantés par les personnages : le restaurant chinois, les différentes morgues, l'aéroport, l'hôtel, etc.

Un même décor, deux symboliques

Dans les séquences des randonneurs, les îlots verts figurent aisément des collines, puis des monticules herbeux qui permettent de traverser une rivière. Les marcheurs se déchaussent, et un bruitage évoque le clapotement des pieds qui s'enfoncent dans l'eau dès qu'ils se déplacent sur le sol bleu vers l'îlot central.

Dans l'univers de la fiction du fils, ce même décor devient planisphère, le vert des continents

répondant à l'alternance des fuseaux horaires qui découpent les océans. C'est là sans conteste l'une des meilleures réponses possibles au texte énigmatique de Noëlle Renaude, qui donne pour indication de lieu essentielle des points cardinaux : est, ouest, centre, sud.

Le bandeau lumineux placé sur le devant du plateau les évoque d'ailleurs avec poésie.

→ **Faire réfléchir les élèves au choix d'un décor unique et épuré pour évoquer une multitude de lieux, notamment par la découverte des croquis préparatoires du scénographe (annexe 3) et par la lecture de l'entretien avec Renaud-Marie Leblanc (annexe 2).**

L'entretien sera aussi l'occasion pour eux de découvrir le métier de scénographe.

La lumière, créatrice de lieux et d'atmosphères

→ **Analyser l'utilisation de la lumière.**

Définir des espaces

Auxiliaire très précieuse pour la compréhension du spectacle, la lumière guide tout d'abord le spectateur au moment de la mise en place de la fiction du fils. Seuls les randonneurs sont éclairés quand ils annoncent le début de l'histoire. Puis, les personnages qu'ils évoquent (le fils, et par la suite ses parents) sont à leur tour progressivement éclairés dans un autre espace. Les randonneurs sont alors plongés dans l'obscurité, devenant spectateurs de scènes qui commencent sous le feu des projecteurs. Ils ne sont à nouveau éclairés (légèrement) que lorsqu'ils commentent en direct les péripéties qui se déroulent sous leurs yeux.

La lumière permet ainsi de saisir le va-et-vient constant entre l'espace des randonneurs, qui regardent et commentent, et celui de la fiction du

fils, qui naît de leur propos et envahit progressivement tout le plateau.

Par ailleurs, quand le fil de l'histoire rejoint la maison des parents, la colonne lumineuse de gauche s'éclaire aussitôt. Et de même quand le regard est invité à se tourner vers la maison de l'ami, la colonne lumineuse de droite s'éclaire à son tour. Ces colonnes lumineuses désignent donc les deux pôles principaux de la fiction du fils, et explicite à chaque fois dans quel espace on se situe (celui des parents ou celui de l'ami).

Seul le couple formé par « Chéri » et « Chérie » semble n'être relié à aucun lieu. Ces deux personnages se déplacent constamment comme en apesanteur. Ils sont nimbés d'une lumière fantomatique créée par un éclairage inhabituel, de biais.

Inventer de nouveaux lieux

Par le truchement de l'éclairage, le centre du plateau se mue en restaurant chinois. On ne voit plus le sol bleu ni la pelouse verte, seulement une forme sombre (l'îlot de pelouse central) au milieu

des trois personnages attablés dans une salle baignée de rouge.

Les variations de lumière permettent ainsi d'inventer de nouveaux lieux, tout en conservant un décor unique.

Créer des atmosphères caractéristiques

L'atmosphère rougeoyante et crépusculaire du restaurant chinois contribue fortement à l'identification des séquences qui s'y déroulent, si fugaces soient-elles.

Il en est de même pour l'histoire-cadre des randonneurs, presque toujours éclairés d'une lumière très vive, qui évoque avec réalisme une balade sous le soleil, en pleine journée.

Deux cents cinquante personnages... Quatre acteurs.

→ Déterminer quels sont les principaux personnages incarnés par chaque acteur. On s'aidera pour cela des signes (gestes, intonations...) qui permettent d'identifier instantanément les différents personnages, même quand le passage d'une fiction à l'autre est d'une rapidité fulgurante.



Distribution :

Olivier Barrère : le père, la fille de l'ami, Chéri.

Stéphanie Fatout : le york, la femme du fils, Chérie, le médecin légiste.

Yan Peters : la mère, la belle-sœur de l'ami, le serveur du restaurant chinois, des cadavres dans les morgues.

Olivier Veillon : le fils, l'ami du fils, Toutou, le fils de chéri, des cadavres dans les morgues.

Quelques exemples :

La fille de l'ami (Olivier Barrère) : on la reconnaît à son geste (les deux mains sur les oreilles), qui suggère qu'elle écoute son baladeur.

La belle-soeur de l'ami : Yan Peters la dote d'une voix maniérée, de déhanchements suggestifs, et d'un mouvement très caractéristique de la tête : elle rejette constamment ses cheveux en arrière.

La femme de l'ami (Stéphanie Fatout) : sa blépharite

qui lui brûle les yeux et son abus d'élégies sont évoqués par une voix rauque et des yeux déformés par les deux mains qui les tirent latéralement.

L'ami du fils (Olivier Veillon) : il est fréquemment assis avec une nonchalance remarquable, avachi, les jambes largement écartées. Ses fréquents petits hochements du menton donnent le sentiment d'une certaine morgue.

→ On peut ici proposer aux élèves une réflexion sur le recrutement des acteurs et la distribution, en deux étapes.

Tout d'abord, un questionnement : comment recrute-t-on les acteurs d'habitude ? A votre avis, est-ce possible ici ? Et comment le metteur en scène s'y est-il pris ?

Leur curiosité ainsi aiguïlée, on leur fera découvrir les explications de Renaud-Marie Leblanc sur le recrutement et la distribution très inhabituels de ce spectacle (annexe 2).

Des motifs musicaux récurrents

- À quels moments les personnages chantent-ils ? Quel est l'effet produit ?
- Quand entend-t-on de nouveau la musique sur laquelle s'ouvre la pièce ? Quelle atmosphère cette musique crée-t-elle ?

Les leitmotifs chantés

La mélodie nasillarde de style asiatique entonnée par le serveur indique immédiatement que l'on se trouve dans le restaurant chinois.

Quant au chant baroque à deux voix, dont la mélodie offre un contraste déroutant avec les paroles, triviales, il signale à chaque fois l'arrivée dans une des nombreuses morgues qui jalonnent le parcours des personnages.

Le rôle structurant de la musique

L'extrait mystérieux, qui incite à la méditation, sur lequel s'ouvre le spectacle, marque l'entrée dans une première fiction, celle des randonneurs. Renaud-Marie Leblanc l'a emprunté au film de Peter Greenaway, *Drowning by numbers*. Il réparaît, comme un retour au point de départ, mais aussi comme la marque de l'entrée dans un deuxième niveau de fiction, juste avant que ne commence l'histoire du fils.

On le retrouve lors de l'orage, il vient clore l'histoire des parents juste avant que la mère ne meure. Il marque aussi le retour des randonneurs qui commentent la fiction, après un long moment d'absence. Il met ensuite un point final aux pérégrinations de l'ami qui s'effondre, abandonné de tous, dans le restaurant chinois.

Véritable ponctuation musicale, ce leitmotiv marque ainsi l'entrée et la sortie dans des espaces fictionnels.

→ Les élèves se reporteront également à ce que dit Renaud-Marie Leblanc (annexe 2) sur l'utilisation de la musique.

JEUX DE SOCIÉTÉ

→ Une première question permet d'amorcer la réflexion : qu'est-ce qui, dans ce spectacle, vous a fait penser à des jeux (jeux de plateau ou jeux de rôle type « second life ») ?

Jeux de plateau

→ Un nouvel exercice d'observation de la maquette va conduire les élèves à l'interpréter comme un plateau de jeu de société : qu'évoquent les fanions rouges que plantent les acteurs sur le plateau ? Pourquoi les plantent-ils aussi ostensiblement ?

D'emblée, le décor installe une esthétique du jeu. Dès que l'on surplombe un peu la scène, les fanions rouges figurent aisément des pions sur un plateau de jeu de société, du type jeu de stratégie.

L'insistance avec laquelle les acteurs enfoncent leurs fanions dans des trous semble être là pour rappeler de manière très concrète le fonctionnement de certains jeux (du type « Touché-Coulé »).

Les espaces qu'ils créent (le restaurant chinois, les différentes morgues, l'aéroport...) sont autant de cases d'un jeu qui tient autant du Monopoly (il y est beaucoup question d'argent) que du jeu de l'oie (on repasse plusieurs fois, au fil de la partie, sur la même case : « restaurant chinois » ou « morgue », avec des petites variantes de coloration pour cette dernière).

Dans une perspective plus burlesque, leurs slaloms autour des fanions qui se multiplient et viennent

envahir la scène n'est pas sans rappeler celui des skieurs en pleine descente.

Jeux de rôles

→ Pourquoi les personnages portent-ils toujours le même costume ? Pourquoi sont-ils tous habillés dans une couleur identique ? A quelles autres figures font-ils penser ?

Porter le même costume tout au long du spectacle pour incarner des personnages très différents est une manière de rappeler aux spectateurs qu'ils sont face à des acteurs, qui leur offrent une magnifique performance, en se travestissant constamment, mais n'en sont pas moins en train de jouer. C'est une sorte de lanterne rouge pour nous rappeler que l'on jubile, que l'on joue, que l'on est capable d'incarner quatre personnages différents en cinq minutes, mais que ce n'est que du théâtre.

Etre habillés d'une même couleur, le rouge (même s'il se décline dans de multiples nuances), associe aussi ces quatre acteurs à un groupe, indissociable, une même équipe. Le détail des vêtements et coiffures évoque ensuite à la fois l'univers médiéval (les carquois d'un groupe d'aventuriers du théâtre, qui portent la même couleur comme les chevaliers d'un même suzerain) et celui de la science-fiction (uniforme de couleur identiques, matières brillantes,

coiffures qui rappellent fortement l'univers d'un George Lucas).

Certains détails permettent cependant de servir des personnages incarnés par les acteurs : Olivier Veillon porte un pantalon élimé, tâché, et beaucoup trop petit. Il sera le fils ruiné, puis l'ami qui finit dans la solitude, mais aussi l'enfant turbulent qui harcèle son chien.

Quant à Olivier Barrère, son long par-dessus et ses cheveux gominés ne sont pas sans rappeler certains clichés sur les mafieux d'Europe de l'Est avec lesquels le fils a pris le risque de frayer.

Finalement, sur ce plateau de jeu, les acteurs semblent jouer un jeu de rôle, dans lequel il s'amuseraient, avec jubilation, à incarner tour à tour de très nombreux personnages, passant constamment de l'un à l'autre, n'étant jamais figés dans une posture. Parfois, ils vont même jusqu'à jouer deux personnages à la fois (Olivier Veillon, par exemple, joue à la fois le garçon et son chien).



Jouer avec la fiction : le plaisir d'entrer et sortir de l'histoire

Les mises en abyme

→ **Fréquemment, les randonneurs deviennent spectateurs d'épisodes de la fiction du fils. Quelles sont leurs différentes postures ?**

Le théâtre dans le théâtre trouve ici une déclinaison toute contemporaine. En effet, les randonneurs spectateurs adoptent toutes sortes d'attitudes face à la fiction qui se déroule sous leurs yeux. Ils sont parfois simples spectateurs, qui pivotent quand les acteurs se déplacent sur le plateau (on les voit alors de dos, assistant à leur représentation). A d'autres moments, ils vivent la fiction en spectateur passionnés, qui se cachent de peur que l'acteur ne s'en prenne à eux. Ils adoptent ainsi une posture de petits enfants un peu effrayés qui assistent à une scène par effraction,

tapis par terre, lorsque le fils, violemment éclairé sur le devant d'un plateau obscur, écrit avec rage sa lettre d'adieu.

Ce ne sont pas des spectateurs impassibles : ils commentent, jubilent, vibrent, s'approprient complètement le spectacle auquel ils assistent. On pourra sans doute évoquer avec les élèves une référence au chœur antique, habitué à donner son avis sur le spectacle. Et ce d'autant plus que le metteur en scène a déjà monté *Une Orestie*, d'après Eschyle.



© Didascalies and Co

→ Cette observation des différentes postures de spectateurs peut inviter à une réflexion avec les élèves sur les émotions du spectateur et son implication dans le spectacle, en se référant à leur ressenti sur cette pièce, mais aussi à d'autres mises en scène vues avec eux, ou à leur attitude face à des films par exemple.

Le plaisir des histoires et du jeu

→ Pourquoi, au début du spectacle, les randonneurs se disputent-ils violemment ?
Comment interpréter la scène de la « soupe de citrouille » ?

Dans le texte de Noëlle Renaude, une dispute suit le long monologue où s'égrainent les décors d'une histoire vidée de sa substance.

banalement le long d'un couloir dans une banque juste avant midi, après ça un soir après le boulot devant une fenêtre ouvrant sur une autre fenêtre, puis sur la terrasse d'une entreprise au beau milieu d'une matinée d'automne, plus tard sur le parking d'une usine à onze heures un jeudi, juste après en face de deux portes d'ascenseur pendant une averse, et au milieu d'un hall d'un immeuble de vingt étages la veille du jour où ça commence, ensuite quelque part dans le sud sous un ciel d'encre, puis autour d'une table sur quatre chaises plusieurs fois de suite, puis alors devant un bout de jardin avec une maison neuve tout au fond après un gros orage, à la suite de ça à l'angle d'une résidence par une triste journée de printemps, et là on va à l'institut médico-légal tel qu'on l'imagine par une radieuse journée de printemps, après ça au sous-sol d'une morgue après le déjeuner, ultérieurement au fond d'une chambre froide par moins 4°, c'est là qu'on s'offre tea time dans une véranda vert tilleul, puis début du redoux en plein bureau de recrutement, puis petite route creusée entre deux montagnes une nuit d'été, puis vitrine d'un restau six mois plus tard, ensuite un bled par là dans le nord dans un temps qui ne passe plus, on se retrouve alors en plein air à la gelée, on quitte l'aéroport une terrible journée de deuil pour un bout de rue animée un jour férié, puis ça se passe derrière une place déserte au petit matin entre un marin et une infirmière, ensuite dans un bar bondé vers les cinq heures, 9 :32 à une station de taxis, retour sur le sofa pour le couple marié sans enfants devant une table basse à côté d'une grosse lampe devant une baie vitrée ouvrant sur la nuit à l'époque où les jours baissent, [...]

Mais rien n'établit clairement un lien de cause à effet entre ces deux moments. Or, par la gestuelle des acteurs et la distribution des répliques, Renaud-Marie Leblanc choisit de suggérer que c'est parce que Yan Peters a mal raconté son histoire que le conflit éclate. Les randonneurs-spectateurs, frustrés, l'accusent de ne pas avoir tenu ses promesses, d'avoir énuméré des lieux en les privant du plaisir de l'histoire. Il ne tarde pas à riposter.

Un autre parti pris de la mise en scène insiste sur ce plaisir de raconter et se raconter des histoires. Lors d'un dîner dans la maison de l'ami, les personnages annoncent un chiffre, puis claquent des mains, et jouent une saynète. Un deuxième chiffre, nouveau clap, et nouvelle variation autour du thème de la soupe de citrouille. Cette mise en scène déconcertante peut évoquer soit les claps des différentes prises de vue au cinéma, soit plus directement les multiples scènes qui découpent les actes dans les pièces traditionnelles.

La perméabilité des espaces

→ Pourquoi, lorsque l'on revient à l'espace des randonneurs-spectateurs qui commentent la fiction, le fils continue-t-il à souffrir, dans la pénombre ? On se demandera si nous-même, spectateurs, nous n'avons pas été un moment mêlés directement à la pièce.

Puisque tout n'est que du jeu, la distance entre scène et salle s'estompe, et l'on passe facilement d'un espace à l'autre.

La fiction du fils, qui naît du récit des randonneurs, envahit progressivement la scène, au point de complètement occulter leur espace pendant une longue séquence. Au tout début, il est frappant de voir que lorsque l'attention se focalise sur les randonneurs, qui commentent la violente querelle entre le fils et son banquier à laquelle ils viennent d'assister, le personnage de la fiction (Olivier Veillon) continue à se mouvoir, prostré, dans la pénombre. Comme si le personnage de papier, dans une atmosphère fantastique, prenait

corps pour se libérer de la page et vivre indépendamment de son auteur.

A certains moments, la frontière entre fiction et réalité devient poreuse, et l'on ne sait plus trop si les randonneurs se racontent la scène ou s'ils la vivent.

A l'image de ces allers-retours fréquents entre scène et spectateurs sur le plateau, un des acteurs, Yan Peters, vient interpeller le public. Il sort de la scène, et s'adresse à la salle soudain éclairée, déambulant parmi les spectateurs. Il cherche à nous enrôler dans ses préjugés intolérants sur le suicide.

LE RYTHME MÊME DE LA VIE

Si les acteurs et le metteur en scène ont choisi de relever le défi d'un texte si difficile, c'est parce qu'ils y trouvaient, comme nulle part ailleurs, « le rythme même de la vie », pour reprendre les termes d'Olivier Veillon : rapidité, contraste, inattendu.

L'esthétique de la vitesse

→ Évaluer la durée moyenne des scènes dans la fiction du fils.

Chaque séquence dure environ deux à trois minutes. Les acteurs courent pour passer d'un espace à l'autre et d'un personnage à l'autre. Et plus la pièce avance, plus le rythme s'accélère, jusqu'à complètement s'emballer. Pendant le quart final du spectacle, on passe en quelques secondes

d'une séquence à l'autre, et c'est un véritable défi pour les acteurs.

Cette esthétique de la vitesse et de la brièveté peut faire écho au goût du changement et de la diversité de la génération dite « zapping ». Les lycéens s'y reconnaissent-ils ?

→ Si l'on voit le plateau comme une représentation de la terre vue du ciel, une photo prise par satellite, avec les continents verts, les océans bleus, et les fuseaux horaires, comment peut-on interpréter des scènes que se déroulent presque en simultané ?

La scénographie peut évoquer certains films, ou le montage d'émissions, qui partagent l'écran en plusieurs sous-écrans pour montrer différentes scènes en simultané.

Il est aussi possible d'y voir une allusion aux webs-cams implantées aux quatre coins du monde qui permettent de visualiser successivement des événements se déroulant en des points très variés de la planète.

L'inattendu : surprendre et dérouter

→ Inviter les élèves à se remémorer des scènes où un personnage souffre de manière inattendue, alors que l'atmosphère est au rire.

Alors que les randonneurs échangent des bons mots et badinent, l'un d'eux (Stéphanie Fatout), est soudain pris d'une violente crise d'asthme, s'étouffe, manque de mourir dans l'indifférence générale.

Autre image saisissante : toute une série de gifles, comiques et légères, sont réservées par les femmes aux prétendants trop entreprenants. Mais la dernière, décochée par l'épouse trompée à son mari, est lourde de haine, et met fin aux

badinages ludiques. L'homme échoue dans la plus noire solitude.

Quant au serveur du restaurant chinois, il semble le complice amusé des agapes familiales de l'ami du fils. Mais quand ce dernier, abandonné de tous, cherche un peu de réconfort, le serveur met fin à

tout dialogue et toute histoire en démarrant sur sa moto. Le père s'enfonce dans la détresse, mais le dialogue des randonneurs revient sur le devant de la scène, avec la description détaillée de la recette d'une terrine de lapin... !

→ **Proposer un repérage de scènes à la fois tragiques et comiques.**

Souvent, comique et tragique se succèdent. Parfois aussi, ils coexistent.

Les scènes à la morgue sont à cet égard très caractéristiques. Elles sont introduites par un chant baroque dont la mélodie, aux sonorités funèbres et méditatives, offre le contraste le plus saisissant qui soit avec la trivialité des

paroles (« Il a fumé, il a clamsé » par exemple). Les cadavres arborent des grimaces comiques, et leurs gestes et bruitages sont cocasses. Pourtant le père à la recherche de son fils vomit, et détourne la tête. Rentré chez lui, il a du mal à se remettre de ce qu'il a vu.

L'incommunication

Parler d'absence de communication dans notre société pourrait paraître un lieu commun. C'est ici un véritable ressort dramatique.

→ **On peut commencer par guider les élèves dans l'analyse d'une des scènes où la communication échoue. Puis les amener à en décrypter d'autres par eux-mêmes.**

En voici trois exemples, parmi les nombreux que recèle le spectacle.

Lors de l'arrivée à l'aéroport, une connaissance venue attendre « Chérie » cherche à lui annoncer une nouvelle dramatique : son ex-petit ami a disparu, se serait suicidé. Au même moment, cette femme et son compagnon n'ont qu'une seule pensée : retrouver le nom de l'hôtel où ils veulent qu'on les conduise. Cette conversation est parasitée par les aboiements du chien, les plaintes et les bruits grossiers du fils de « Chéri » qui a faim et qui est fatigué. La disposition des personnages, qui ne se regardent pas mais fixent le public, illustre bien l'absence d'échange qui caractérise leur conversation.

Quand l'ami emmène sa femme et sa fille au restaurant chinois, ils ont beau être assis autour d'une même table, ils sont tous trois tournés vers le public. Le père fait les questions et les réponses, car sa fille écoute son baladeur et sa femme est perdue dans ses pensées.

Enfin, un jour, l'ami se rend chez les parents réclamer l'argent que lui a emprunté le fils disparu. Alors qu'il demande son dû, le père, traumatisé par la vision d'un cadavre horrible, raconte ce qu'il vient de vivre. La mère, quant à elle, raconte des souvenirs de jeunesse et parle à son york. Et là encore, les aboiements du york finissent par couvrir toute la conversation.

La violence

→ **Y a-t-il des paroles, des scènes qui vous ont choqués ? Pourquoi ?**

Ce n'est pas l'objectif affiché de la pièce, mais de-ci delà fument des situations d'une grande violence, qui renvoient à la face du public l'image peu reluisante d'un capitalisme sans pitié.

La fiction s'ouvre sur la confrontation du fils avec ses débiteurs. Endetté, il reçoit des coups extrêmement violents. Et l'homme au par-dessus

semble vouloir l'achever d'un dernier coup de botte alors qu'il est à terre.

Les parents, quant à eux, jubilent car la mort de leur fils leur a permis de toucher un pactole grâce auquel ils font la tournée des morgues et des restaurants gastronomiques.

Focus sur le comique

Si la violence et les difficultés à communiquer émaillent la pièce, la tonalité comique n'en est pas moins dominante.

→ **Amener les élèves à se remémorer des gestes ou situations qui les ont fait rire.**

La farce

Si l'on excepte le comique de mœurs, le spectacle offre un éventail complet de tous les comiques à l'œuvre au théâtre.

Le plus représenté reste de loin le comique de geste, qui rythme la pièce. Certaines figures s'apparentent au jeu du clown, par exemple lorsque les randonneurs ont du mal à tenir en équilibre en haut de la butte avec leurs longues chaussures glissantes, et qu'ils multiplient les chutes. On peut y ajouter les gifles aux prétendants trop entreprenants, les grimaces et simagrées des cadavres, tous les gestes grivois. La parade du militaire, qui tourne sur lui-même comme un automate et se fait mal tout seul illustre parfaitement la définition que donnait Bergson du comique comme « du mécanique plaqué sur du vivant ».

Le comique de situation se manifeste surtout par des répétitions de scènes comiques : la fameuse gifle, les cadavres peu discrets de la morgue, l'expression favorite de la mère (« qu'il est gentil »), en décalage total avec ses interlocuteurs. Malentendus et quiproquos sont aussi à l'œuvre, ainsi lorsque par deux fois l'ami demande « la note » au serveur chinois, qui lui donne une note de musique. On relèvera aussi un moment savoureux où la mère caresse frénétiquement la tête de l'ami comme elle vient de faire avec son chien.

Enfin, le comique de caractère s'incarne dans les personnages de la mère (qui radote et vénère son chien), de la belle-fille (maniérée et obsédée par son apparence), ou de Chéri (d'un snobisme déconcertant). Tous sont très proches de la caricature.

La parodie

Parmi les nombreuses parodies ludiques, on peut citer celle de la musique chinoise, du dialogue avec un gradé et son aide de camp, de l'arrivée de l'avion. Les personnages qui gravitent autour du gisement de pétrole inexploitable ne sont pas sans rappeler des séries américaines bien connues : la mère dépressive et un peu hystérique, la fille rebelle, la belle-sœur qui séduit le mari...

A un moment, les acteurs semblent aller jus-

qu'à l'auto-parodie : ils reprennent leur champ funèbre en l'accélégrant jusqu'à ce qu'il devienne impossible à chanter, en l'accompagnant avec jubilation de gestes comiques.

A un moment, les acteurs semblent aller jus-



PROLONGEMENTS

→ Revenir sur les extraits reproduits plus haut (pages 7 à 9) et sur les hypothèses de mise en scène formulées par les élèves avant la représentation. Proposer aux élèves de les confronter avec les choix du metteur en scène.

Les élèves se reporteront également à ce que dit Renaud-Marie Leblanc (annexe 2) sur la mise en scène des pictogrammes.

→ Faire lire aux élèves l'entretien de Renaud-Marie Leblanc (annexe 2) réalisé lors des dernières répétitions ; le mettre en perspective avec ses notes de mise en scène (pages 5-6) et l'interview vidéo réalisée six mois avant la première représentation (en ligne sur www.crdp-aix-marseille.fr)

Les élèves découvriront les étapes du travail scénographique et différentes hypothèses qui ont été envisagées puis abandonnées par l'équipe artistique.

→ Proposer aux élèves de transposer à un texte étudié au cours de l'année, certains des partis pris de mise en scène de Renaud-Marie Leblanc.

Par exemple :

- si l'on interprète le spectacle comme un jeu de société, les élèves peuvent chercher à imaginer comment il se figureraient le plateau et les costumes. Il est possible qu'ils réalisent un croquis, voir plusieurs, maintenant qu'ils ont été sensibilisés aux étapes du travail de la scénographie.

Tous les textes ne s'y prêtent pas, mais sur certains, l'exercice pourra être très stimulant pour l'imagination des lycéens.

- en partant du principe que chaque acteur peut jouer plusieurs rôles différents, comment s'effectuerait la distribution, et quelles seraient alors les mimiques caractéristiques permettant de différencier les personnages ?

→ Parce qu'elle interpelle et dérange, cette mise en scène ne peut laisser personne indifférent. Elle se prête donc particulièrement bien à la rédaction d'un jugement personnel argumenté. On peut proposer aux élèves d'écrire une critique argumentée.

Il sera sans doute particulièrement intéressant ensuite de confronter les points de vue des élèves, qui ne manqueront probablement pas de diverger.

NB : certains textes pourront être publiés sur le site du CRDP d'Aix-Marseille.

→ Rapprocher ce texte et cette mise en scène d'autres œuvres.

La jubilation du jeu

- Fiction et réalité

On se souvient que les randonneurs, d'abord spectateurs de la fiction du fils, finissent par entrer dans l'histoire, qui envahit l'espace puis s'estompe.

Un des modèles les plus marquants de cette mise en abyme dans l'histoire du théâtre est *Hamlet* (acte III, scène 2), où les personnages assistent au spectacle de leur propre vie, leurs noirceurs éclatant au grand jour.

Le film de Woody Allen *La Rose pourpre du Caire* (1985) propose une version très ludique de la mise en abyme d'un spectacle (un film cette fois). Un des acteurs sort de l'écran pour aller chercher dans la salle Cécilia (jouée par Mia Farrow), une jeune serveuse qui rêve devant le film. Mais personnages et spectateurs vont réagir de manière inattendue à ce bouleversement des conventions. Les frontières entre fiction et réalité sont très poreuses, comme dans notre spectacle.

- La plasticité des acteurs

Dans la souplesse et la virtuosité que Renaud-Marie Leblanc exige de ses acteurs, se lit sans doute en filigrane l'influence d'Antoine Vitez. Pour Vitez, le jeu de l'acteur était au centre du spectacle, le décor se réduisant souvent au

strict minimum. Il avait choisi de mettre en valeur le plaisir de jouer, l'aspect ludique de la scène et du théâtre, préférant l'esquisse et l'expérimentation à un théâtre muséographique. Dès 1978, il commence à monter des pièces

de Molière dans lesquelles chaque acteur joue plusieurs rôles, masculins et féminins, passant allègrement de l'un à l'autre.

Les mimiques et acrobaties comiques des acteurs de *Ceux qui partent à l'aventure* sont sans doute à rapprocher des *lazzi* de la *commedia dell'arte*, qui a eu une influence essentielle sur les metteurs en scène du XXe siècle. Ces *lazzi* sont

- L'éclatement de l'espace

Déjà chez Shakespeare, des lieux très éloignés se succèdent à une telle vitesse d'une scène à l'autre que ce n'est plus tant le réalisme de l'illusion qui compte que la jubilation du jeu. Il suffit de feuilleter l'acte II d'*Henry V* pour s'en convaincre : en quelques pages, on passe d'une taverne dans Londres à la grande salle du château de Southampton, puis au palais du roi de France à Paris.

D'ailleurs, dans le théâtre élisabéthain, les différents lieux étaient annoncés par des pancartes, ce qui peut faire échos aux pictogrammes brandis par les acteurs, qui en seraient la version moderne.

Au XXe siècle, le jeu dans plusieurs espaces simultanés sera expérimenté à de nombreuses reprises. En 1970, la mise en scène de *l'Orlando Furioso* par Luca Ronconi a particulièrement

des mimiques comiques (rictus, contorsions, grimaces) qui servent à caractériser le personnage. Elles peuvent intervenir de manière burlesque et dissonante au milieu des scènes les plus tragiques. Les pitreries des cadavres ou les déhanchements de la belle-sœur en sont de belles illustrations.

marqué les esprits. Le public évoluait debout dans un espace vide, entouré de deux estrades se faisant face, sur lesquelles plusieurs scènes de la pièce étaient jouées en simultanées. On ne pouvait tout regarder à la fois, il fallait donc choisir.

Aborder ces différents points serait peut-être l'occasion de faire découvrir aux élèves la magnifique citation de Shakespeare, extraite de *Comme il vous plaira* (1599) :

« All the world's a stage
And all the men and women merely players
They have their exits and their entrances
And one man in his time plays many parts »
« Chaque homme au cours de sa vie joue plusieurs rôles successifs » : voilà qui entre en résonance avec notre spectacle, et nous en donne peut-être une des interprétations possibles...

Violences contemporaines : l'exemple du monde du travail

Un autre auteur s'est intéressé de près à la solitude de l'homme qui perd son travail, c'est Michel Vinaver. Ce dramaturge au parcours atypique sait de quoi il parle, puisqu'il a été PDG d'une grande entreprise pendant huit ans avant de s'adonner complètement au théâtre.

Dans *La Demande d'emploi* (1970), il confronte un homme qui vient d'être licencié à sa femme et à sa fille. Les personnages n'arrivent pas réellement à échanger et à se comprendre, et il semble leurs paroles n'aient pas réellement de destinataires.



Le site internet du théâtre de la colline (www.colline.fr) permet d'en écouter des extraits, lus par comédiens. Michel Vinaver évoque aussi au cours d'un entretien filmé les différences entre « emploi » et « travail » dans le capitalisme

contemporain.

Le film de Laurent Cantet, *Ressources humaines* (1999), peut aussi venir considérablement enrichir le débat.

Le réseau Scérén (CNDP – CRDP – CDDP) propose des ressources d'accompagnement pour une école du spectateur : ouvrages, DVD, CD-rom. On se référera notamment à *L'ère de la mise en scène, Théâtre Aujourd'hui n°10*, CNDP, 2005, Paris. Liste complète des ressources : www.artsculture.education.fr



© Didascalies and Co

Nos remerciements chaleureux à la compagnie Didascalies and Co, à Olivier Thomas, scénographe, et à Sylvaine Pontal du Conseil Régional PACA qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions. 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.

Contact : CRDP d'Aix-Marseille, eric.rostand@crdp-aix-marseille.fr T. 04 91 14 13 87

Comité de pilotage et de validation

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)
Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM de Créteil,
directeur de la collection « Théâtre Aujourd'hui »

Auteurs de ce dossier

Célia CVIKLINSKI, enseignante de Lettres
Christophe ROQUE, responsable Théâtre
à la Délégation académique à l'action culturelle
de l'académie d'Aix-Marseille

Directeur de la publication

Alain BALTAYAN, Directeur du CRDP de l'Académie
d'Aix-Marseille

Responsabilité éditoriale

Dominique BUISINE, CRDP de l'Académie d'Aix-Marseille

Responsable de collection

Jean-Claude LALLIAS, CNDP
Marie FARDEAU, CRDP de l'Académie de Paris

Chef de projet

Éric ROSTAND, CRDP de l'Académie d'Aix-Marseille

Maquette et mise en pages

Gérard JOSSET
Création, Éric GUERRIER

Tous droits réservés

Retrouvez :

- les numéros précédents de Pièce (dé)montée sur le site du CRDP de Paris : www.crdp.ac-paris.fr
- les dossiers pédagogiques « Théâtre » du CRDP d'Aix-Marseille : www.crdp-aix-marseille.fr

Annexes

ANNEXE 1 = ENJEUX DU SPECTACLE POUR LES LYCÉENS

Ce spectacle se prête particulièrement bien à l'approfondissement de certains des objets d'étude des programmes de français et de théâtre :

- en première, aborder le passage du texte à sa représentation se fait généralement par l'étude des différentes mises en scènes d'une pièce classique. Ici, mettre en scène un texte qui est une véritable énigme devient un travail passionnant, inédit, fait d'hésitations et de trouvailles. On en trouvera l'analyse dans la première partie du dossier.

- le travail de l'argumentation, commun aux classes de première et de seconde, pourra partir de deux supports.

Tout d'abord, la pièce pose des questions sur notre modernité (l'incommunication, la tyrannie de la vitesse, la position du spectateur-voyeur, le consumérisme et le capitalisme), qui peuvent constituer un point de départ pour une réflexion argumentée, orale ou écrite, sur ces thèmes.

Par ailleurs, l'esthétique inédite du spectacle favorise l'expression d'un jugement personnel argumenté.

C'est la deuxième partie du dossier qui se propose d'approfondir ces questions.

- pour les élèves qui suivent l'option théâtre, deux des objectifs du programme trouveront ici des illustrations possibles.

En première, il est important qu'ils appréhendent le processus de création d'un spectacle, notamment par des échanges avec le metteur en scène et les comédiens. C'est l'objet des entretiens avec Renaud-Marie Leblanc (annexe 2 et vidéo sur le site du CRDP).

En terminale, les lycéens doivent apprendre à situer une pièce dans l'histoire du théâtre. Le texte de Noëlle Renaude, comme les partis pris de mise en scène de Renaud-Marie Leblanc, nourris de riches références à leurs prédécesseurs et contemporains, y sont particulièrement propices. Les prolongements du dossier en donnent quelques exemples.



ANNEXE 2 : ENTRETIEN AVEC RENAUD-MARIE LEBLANC

Réalisé par Célia Cviklinski.

Célia Cviklinski – Aucune indication de lieu, et pourtant des dizaines d'espaces qui affleurent au fil du texte. Avec qui avez-vous collaboré pour relever le défi de cette scénographie hors norme ?

Renaud-Marie Leblanc – J'ai fait appel à un scénographe qui a été architecte avant d'arriver au théâtre : Olivier Thomas. Surtout sur un texte comme celui-ci, il nous fallait rester dans une perspective très ouverte.

Contrairement aux scénographes traditionnels, qui ont un cursus classique d'arts plastiques, les architectes ont une vision très structurée de l'espace – ils travaillent toujours sur l'espace public, ne se limitent pas à une vision en deux dimensions – sans pour autant être du tout enfermés dans le choix des matériaux. Ils ne se cantonneront jamais aux toiles peintes !

Et puis, un scénographe traditionnel apporte souvent une maquette au bout de trois séances. Alors que les architectes sont plutôt sur des espaces mentaux, pas du tout dans l'illustration. Ils ne pensent pas tout de suite en terme de spectacle. Cela laisse énormément de possibilités. Par exemple, je n'aurais jamais pu dire au début que la scénographie allait être ce qu'elle est devenue.

C. C. – Pouvez-vous nous décrire les étapes qui ont permis d'aboutir au décor actuel ?

R.-M.L. – Au départ, on pensait à de la vidéo pour figurer les différents lieux ou les pictogrammes, des choses plus convenues.

Comme une des scènes se passe sur le parking d'une entreprise, Olivier Thomas avait pensé à placer des petites voitures sur scène. Mais il y avait alors pléthore d'objets sur le plateau, ça faisait trop, il fallait rester dans le symbolique. Puis, comme j'avais décidé que les acteurs allaient tout jouer, j'ai évoqué la ressemblance du spectacle avec une partie d'un jeu, où, à quatre, ils jouent plein de rôles, dans plein de lieux différents. Olivier Thomas m'a alors proposé des images de jeu de l'oie, de jeu de Monopoly, des petits chevaux.

Ensuite, on a listé les lieux : il y avait surtout l'espace des randonneurs, celui des parents, et celui des amis. Olivier Thomas m'a alors proposé un schéma, avec les autres lieux qui découlaient de chaque fiction indiqués par des flèches. Ces deux pôles, c'était la structure porteuse de l'écriture. Et il m'a alors paru évident que c'était ça, le décor.

Le travail sur les pictogrammes nous a aussi amenés à comprendre que tout était de l'ordre du symbolique, dans ces lieux.

Nous travaillions au moment où plusieurs pays, l'été dernier, se disputaient la possession d'une partie du Pôle Nord, pour ses ressources, et y plantaient leur drapeau pour dire : « C'est à nous, ce lieu nous appartient », bien que ce soit totalement virtuel. C'est ainsi qu'est venue l'idée des fanions que plantent les personnages. Et comme ils ne pouvaient pas les transporter dans un sac, ce n'était pas pratique, l'idée du carquois s'est imposée, et elle a elle-même ensuite guidé le choix des costumes.

Les croquis d'Olivier Thomas avec de la pelouse m'ont évoqué les courbes de niveau de la géologie, les fuseaux horaires, le planisphère.

Nous avons donc combiné : cette sorte de planisphère, les deux pôles dramaturgiques matérialisés par les bornes lumineuses, et les fanions pour marquer les autres lieux.

J'avais un décor, un cadre, et je sentais qu'il contenait les pôles dramaturgiques essentiels de la pièce, qu'il racontait la pièce. On avait un espace, à moi de l'habiter en terme de jeu. Et ensuite, c'est devenu une machine à jouer. On avait créé un espace qui racontait quelque chose, mais pas forcément illustratif, quelque chose de dramaturgique.

C.C. – Pourquoi avez-vous choisi de confier les 250 personnages à quatre acteurs ? Pourquoi, par exemple, ne pas en avoir choisi une dizaine, pour les neuf protagonistes de la fiction du fils plus quelques randonneurs ?

R.-M.L. – J'ai demandé à Noëlle : « Combien il faut d'acteurs ? ». Elle m'a répondu : « Je ne sais pas, entre deux et vingt... ». J'en ai choisi quatre, car j'avais l'impression que ça donnait un bon équilibre, celui d'un quatuor à corde, celui des quatre voix du chœur.

C.C. – Comment s'est fait le choix des acteurs ?

R.-M.L. – Je me suis dit : « C'est une partition ». On n'est pas dans un rapport réaliste au texte. Rien n'est approfondi, tout le monde peut jouer tout le monde. Donc chaque acteur pouvait jouer des hommes ou des femmes. Mais surtout, il me fallait des acteurs plastiques, d'une grande souplesse, qui aient beaucoup de ressort pour aller vite ailleurs, qui soient très à l'aise dans le croquis avec une forme de vérité.

C.C. – Dans l'interview vidéo en ligne sur le site du CRDP d'Aix-Marseille, vous expliquiez six mois avant la première représentation : « Je n'ai pas engagé des acteurs pour jouer tel rôle. J'ai engagé quatre acteurs pour travailler sur cette matrice de texte. La distribution va se faire au fur et à mesure des répétitions. Ce sera un exercice excitant et complexe ». Pouvez-vous nous raconter comment s'est finalement déroulée cette distribution des rôles ?

R.-M.L. – On a commencé par une lecture à la table du passage des randonneurs, pendant deux jours, qui n'a pas été concluante. On a donc décidé d'aller sur le plateau, et c'est là que nous sont apparus des liens thématiques embryonnaires entre certaines paroles, sur lesquelles s'est faite la distribution des répliques, et non en tenant compte des prénoms, des sexes...

Au moment où la fiction commence, par l'irruption du fils, Olivier Veillon était le seul qui n'avait pas parlé avant, et je lui ai demandé de prendre le rôle pour que l'on ait l'effet d'une nouvelle voix. Ensuite, la distribution du rôle des parents s'est faite un peu par la négative. Puis chacun a conservé son personnage lorsqu'il revenait. On a continué à avancer, jusqu'à ce que par exemple Stéphanie Fatout se retrouve à faire le york, par hasard, parce que c'était la seule qui était libre au moment où on a décidé de le placer. Parfois, on a fait plusieurs essais, des changements. C'est une manière assez étrange de travailler, je n'avais jamais fait ça ainsi. Et puis on est arrivé finalement à une distribution équitable, qui s'est faite en commun.

C.C. – La proposition de Noëlle Renaude est bien sûr déroutante pour le metteur en scène. Mais elle est tout aussi troublante pour les acteurs. Comment investir cette myriade de personnages ? Pouvez-vous nous expliquer comment vous les avez guidés et dirigés ?

R.-M.L. – J'ai la chance d'avoir derrière moi des années de fréquentation indirecte de l'écriture de Noëlle Renaude, qui m'ont permis de comprendre certains éléments du fonctionnement de son écriture, que je peux très vite remettre en œuvre avec les acteurs. Cela m'évite d'aller dans des voies sans issues, car je les ai déjà expérimentées avant, et je sais qu'elles ne marchent pas avec l'écriture de Noëlle. Même si cette pièce, nouvelle, est très différente des autres.

En 2000, j'ai travaillé sur un fragment de *Ma Solange, Comment t'écrire mon désastre*, et depuis, j'ai vraiment confiance en l'écriture de Noëlle Renaude. Par la suite, en 2003, j'ai fait un autre travail sur un second fragment pour le CDN de Montpellier. Les années précédentes, quand je formais des amateurs, j'ai aussi travaillé sur deux

de ses textes, et ça a été un champ d'expérimentation formidable. Il fallait comprendre le texte, et aussi leur expliquer comment entrer dans cet univers-là.

Il faut par exemple faire comprendre aux acteurs qu'ils ne jouent pas des personnages traditionnels, psychologiques, mais que c'est une partition. On n'a pas le temps de jouer un personnage à la Tchekhov, on est tout le temps sur l'esquisse, le croquis, et il faut inventer une autre position de l'acteur, à la fois totalement engagé dans son rapport à l'autre, mais avec toujours la conscience que c'est du théâtre, que c'est pour de faux. Les amener à avoir constamment un pied dehors, près à rebondir ailleurs, une position assez étrange.

C'est ce qui est très difficile chez Noëlle Renaude, c'est que son texte est vraiment écrit pour l'acteur, et qu'il est difficile de lui appliquer une dramaturgie. Et le problème après, c'est l'espace. C'est une écriture immédiate de l'auteur à l'acteur. Et le problème de l'espace, c'est celui de la mise en scène. Là, il est multiple, il est éclaté, jusqu'à ne pas être. Ici, par exemple, c'est impossible de faire cohabiter de façon réaliste les randonneurs et la fiction du fils dans un même espace. Au début, les acteurs me demandaient fréquemment : « Mais je suis qui là ? ». Je leur répondais : « Tu es toujours toi, l'acteur en train de jouer. C'est simplement le code qui a changé. » La difficulté, après, c'est de trouver une homogénéité.

On n'est ni dans le jeu traditionnel, ni dans le « non-jeu » de certains spectacles contemporains, dans les arts plastiques notamment, où l'acteur est récitant, il ne joue rien, mais il est lui-même et il s'empare d'un texte. Ici, il joue des situations de jeu très concrètes, mais avec une distance tout à fait contemporaine. Ce sont des situations de jeu traditionnelles, mais complètement éclatées dans une forme moderne. Et pour les acteurs, c'est ça qui est vraiment déconcertant.

C.C. – Comment en êtes-vous venu aux choix de signes explicites qui permettent d'identifier les différents personnages que joue chaque acteur ? Avez-vous pensé à proposer différents costumes pour matérialiser leur passage d'un personnage à l'autre ?

R.-M.L. – Nous avons pensé en effet à des costumes ou des masques, mais ça en faisait énormément sur le plateau, et c'était beaucoup trop long pour les acteurs de se changer entre chaque séquence, surtout à la fin, où le rythme s'emballait complètement, où ils disent une réplique dans une fiction, puis passent immédiatement à une autre.

Comme pour la scénographie, on ne pouvait se situer dans le figuratif, l'illustratif, il fallait être dans le symbolique.

Tout tient donc sur le jeu des acteurs, avec qui on a cherché un signe caractéristique qui permette d'identifier au premier coup d'œil chaque personnage, comme par exemple les mains sur les oreilles de la fille de l'ami, qui écoute son baladeur. Ce n'est qu'après avoir trouvé ce signe distinctif qu'on a travaillé à donner une vérité aux personnages, à les rendre crédibles. C'est une démarche complètement inverse par rapport à ce qu'on fait d'habitude.

C.C. – Lors des répétitions auxquelles j'ai pu assister, j'ai eu l'impression que vous laissiez les acteurs faire beaucoup de propositions sur la manière de jouer les scènes...

R.-M.L. – J'ai été acteur avant, donc je sais qu'on peut très vite briser un acteur. J'aime beaucoup la proposition de Vitez qui disait « Si tu ne me proposes rien, je ne peux rien voir » à un acteur en répétition.

En tant que metteur en scène, j'essaie de ne pas venir avec une conception trop figée sur ce que veut dire une scène, de manière à entendre, avec ces acteurs-là, sur ce plateau-là, ce qui peut fleurir. Il faut arriver à voir ce qui peut être intéressant dans ce que propose l'acteur. Ils sont très inventifs. Dans ce spectacle, la matière, c'est eux.

Autre point important : la mise en scène doit être discrète sur ce texte. On doit avoir l'impression que les acteurs ont tout fait eux-mêmes. En fait, ils sont extrêmement dirigés. Des fois, je ne cherche pas le spectaculaire. C'est plus la position d'un guide, qui les aide à être au mieux d'eux-mêmes, et à s'emparer du texte, par rapport à ce qu'ils sont, eux.

C.C. – Quelle utilisation faites-vous de la musique dans ce texte ?

R.-M.L. – Il y a seulement sept minutes de musique. Le texte, c'est déjà une partition. Il y a beaucoup de texte, qui est déjà musical. Il ne peut pas y avoir de musique dessous, car elle parasiterait, ce serait encore comme une voix supplémentaire.

J'avais simplement pensé à la musique du film *Drowning by numbers*, de Peter Greenaway, composée par Mickaël Nyman, pour le début. Et puis, au fil des répétitions, on s'est rendu compte qu'il y avait des moments de saturation de l'oreille. J'ai donc réutilisé trois fois

cet extrait, pour ponctuer le spectacle. C'est une musique presque nocturne, qui permet de refaire une ligne d'horizon pour recommencer à dessiner après.

Les extraits permettent aussi une ponctuation dramaturgique, quand on abandonne « Chéri / Chérie », puis l'ami, et que les randonneurs resurgissent après huit pages d'absence. La musique permet une sorte d'entracte de la fiction, à l'intérieur même du spectacle. C'est la fin de la fiction linéaire et on peut passer à autre chose. J'ai aussi choisi une autre séquence pour le moment où ils creusent la fosse, car sinon, ça paraissait un peu long, et c'est un moment important où l'espace change.

C.C. – Avez-vous eu des hésitations concernant la mise en scène des pictogrammes ?

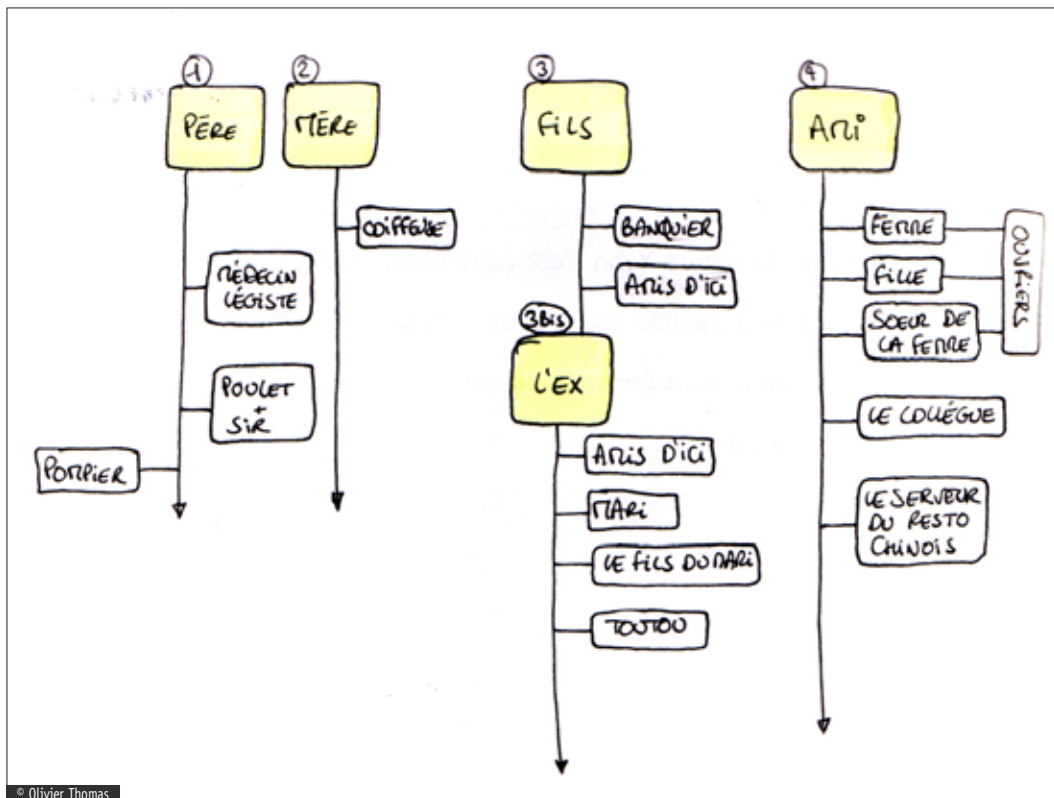
R.-M.L. – Au début, on pensait les montrer sur des vidéos qui seraient projetées sur des objets. Puis je me suis rendu compte qu'en fait, c'était vraiment des répliques de jeu. Le problème avec les projections, c'est que l'acteur ne contrôle pas la vitesse de jeu, alors que les pictogrammes sont de véritables idées, complètement intégrées au corps de la phrase. On en est donc venu à présenter les pictogrammes, que les personnages s'adressent les uns aux autres comme des paroles. Sinon, il aurait fallu les traduire (par exemple, un personnage tend à l'autre un vrai verre). J'ai aussi tenu à conserver l'orage, que Noëlle Renaude a supprimé dans la version du texte qui vient d'être publiée. Pour cet orage, on a tout essayé : des bruitages, une chorégraphie, rien ne marchait. Finalement, on a décidé de les montrer tranquillement, sur une musique zen. On déploie une sorte de guirlande. C'est aussi une respiration avant le quart final de la pièce.

C.C. – Vous avez choisi d'accentuer le côté comique du texte ?

R.-M.L. – Les textes de Noëlle Renaude sont à la fois très drôles, souvent, mais très tragiques aussi sur la longueur. L'échec de toutes ces courbes de vie est quand même sordide. Elle traite toujours de la mort, de la perte, mais avec cette sorte de légèreté qu'est la vie.

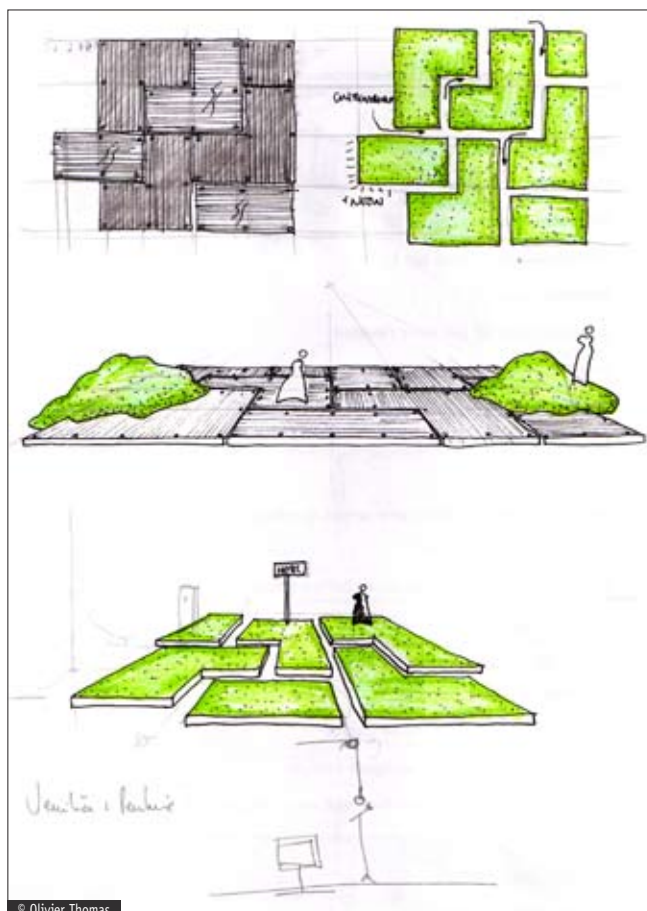
On rit, et puis le tragique nous prend au dépourvu. Par exemple, la mère qui voit double au restaurant nous fait beaucoup rire, et soudain elle meurt. On est pris à revers. Rien n'est préparé. Et puis on embraye tout de suite sur autre chose.

ANNEXE 3 = CROQUIS D'OLIVIER THOMAS, SCÉNOGRAPHE



© Olivier Thomas

« Ensuite, on a listé les lieux : il y avait surtout l'espace des randonneurs, celui des parents, et celui des amis. Olivier Thomas m'a alors proposé un schéma, avec les autres lieux qui découlaient de chaque fiction indiqués par des flèches. »



© Olivier Thomas

Exemples de propositions scénographiques qui n'ont finalement pas été retenues.

PLANISPHÈRE + FORÊT DE PANNEAUX
REPLACEMENT VERS L'OUEST - CARTOGRAPHIE DE L'ESPACE

VOITURE D'ENFANT + RÉTROVISEUR

POSÉE : PROJECTION SUR LE BANDEAU D'UN BOUT DE TABLEAU MODERNE "CONNU"

PARKING DE L'ENTREPRISE

VOITURE D'ENFANT

CAFÉINE DE BOUCHE

RECHERCHES TRANSPARENTES OU NON

© Olivier Thomas

Cette planche montre bien les différentes étapes de l'élaboration du décor. Certaines recherches ont abouti (la transformation du planisphère), d'autres ont été abandonnées (l'idée de placer sur scène des petites voitures pour figurer le parking de l'entreprise, évoqué dans le monologue des lieux).

ANNEXE 4 : ENTRETIENS AVEC NOËLLE RENAUD

Entretien n°1

Réalisé par Laurence Cazaux, *Le Matricule des anges*.

Laurence Cazaux – Vos pièces sont foisonnantes et denses. La curiosité nous prend de savoir quelle famille, quels dimanches, quelle enfance... vous avez connus?

Noëlle Renaude – J'arrive à raccorder des bouts de ma vie. Je suis née et j'ai toujours vécu à Paris, mais mon ascendance rurale est forte. Je passais mes vacances en Normandie et, petite, j'aimais observer les drames et les liens secrets d'un village. J'ai vécu toute mon enfance dans des histoires. Le terreau familial est très puissant. Une famille nombreuse (dix sept enfants du côté de mes grands-parents) et absolument pas homogène. Je passe le bac en 1968. On se permettait de perdre du temps. Ce que j'ai fait. J'ai étudié l'histoire de l'art puis le japonais. Je suis entrée dans le monde littéraire par le biais de la traduction. La nécessité de l'écriture est venue brutalement, à 27 ans. J'ai acheté un cahier, un crayon et je me suis mise à rédiger du sous-Proust. Un ami m'a commandé une pièce de théâtre, le projet n'a pas abouti mais dès lors, je n'ai plus fait d'infidélité à l'écriture dramatique. De façon alimentaire, j'ai longtemps écrit des polars ou des sentimentaux sous un pseudonyme. Je travaillais en plus pour la revue *Théâtre Public*. Je voyais jusqu'à huit spectacles par semaine et j'interviewais des gens qui ont compté pour moi, comme Valère Novarina. L'écriture théâtrale représentait la part cachée de moi-même. C'était assez schizophrénique, et du coup mon écriture propre tournait en rond. Elle s'est débloquée grâce à l'absorption intense de formes scéniques. *Rose, La nuit australienne* et *L'Entre-deux* ont été publiés quand je me suis débarrassée de l'idée de la scène.

L. C. – Pourquoi cette fidélité au théâtre?

N. R. – J'ai un dégoût profond de la solitude. Or l'écriture est un acte solitaire. J'ai besoin de la communauté du théâtre où les mots vont être pris en charge par les acteurs et les spectateurs. Je suis fidèle au théâtre car il contient une vraie violence. Je trouve essentiel qu'un auteur soit témoin de sa propre écriture. Accepter ce passage extrêmement intime au public, c'est accepter l'obscène, la honte. Cela permet de ne pas se leurrer.

L. C. – Votre écriture a-t-elle la même fonction?

N. R. – Oui, l'écriture est un moyen de transmettre. C'est une manière de faire vivre plus longtemps les morts. Toute vie compte à mes yeux. Je ne traite pas de grands sujets historiques. Je cherche à parler de la grâce de l'être humain au détour de ses côtés pitoyables et misérables.

L. C. – Est-ce que le travail sur la forme est un enjeu avant de commencer une pièce?

N. R. – Au début de mon travail, je n'ai pas de sujet, pas de forme, juste une matière textuelle, des mots déjà agencés. Et quand j'ai un vrai matériau, je cherche comment raconter ça, par un monologue, une logorrhée, une invective, un impératif... Dans *Le Renard du nord*, j'ai travaillé sur les formes du vaudeville, de l'épique, du modèle brechtien, élisabéthain... Puis j'ai défini mes personnages non pas selon leur psychologie, mais par leur prise de parole. Ainsi, la mère a la parole qui tue, Angelo celle qui séduit, Maxime ne possède pas la parole, il est perdant... Dans *Ma Solange*, j'ai travaillé sur toutes les formes de paroles possibles. L'écriture, c'est comme se réinventer les tables de la loi, quitte à les transgresser ensuite.

Entretien n°2

Réalisé par Philippe Minyana, Anne-Marie.

Philippe Minyana – Pourquoi aujourd'hui écrivez-vous du théâtre ?

Noëlle Renaude – J'écris du théâtre aujourd'hui, comme j'aurais écrit du théâtre, je le pense, hier, ou écrirai du théâtre, demain. J'ignore quel théâtre j'aurais écrit ou écrirai, toute époque et ses mouvements générant son spectre de modes stylistiques, mais le pourquoi serait, probablement, je le crois, le même : parce que le théâtre est pour moi un dispositif insidieux qui met à mal l'écriture, il fait de l'écriture un outil affûté pour le mettre à son tour à la question. L'espace entre les deux rives apparaît exigu, mais c'est un vaste champ d'expériences, un lieu, si on le décide, aux frontières friables, le lieu unique où se déploie une littérature physique, à tous les sens du terme. Le théâtre, objet pour moi de trouble et de doute, est l'incitateur permanent de cette écriture à la syntaxe sonore, douée du pouvoir de rendre visible l'obscur chemin qui mène à une pensée, à une émotion, à une figure, à une forme.

Ecrire pour le théâtre, c'est aussi animer autrement le dramatique espace qui nous sépare de l'autre.

Et puis l'écriture dramatique a un au-delà. Et elle est bien la seule.

P. M. – Qu'est-ce qui vous préoccupe et provoque votre écriture ?

N. R. – Sûrement pas les fluettes descriptions morales du monde.

Mais interroger le théâtre, sa structure, sa fonction, ses modalités, ses schémas, mettre à l'étude chaque élément qui le constitue, ou bien le placer hors de ses limites, aller voir si

ça tient encore, jusqu'où on peut encore parler de théâtralité, de réalité, voire de substance ; s'il le faut, le nourrir à l'excès ou le rendre le plus chétif possible. Cet entêtement un peu stupide à démanteler les mécanismes pour voir si ça marchera même s'il ne reste qu'un tout petit rouage est le même que celui qui nous condamne, je pense, à continuer à vivre.

Ce qui me préoccupe, c'est ça, notre admirable bêtise d'humains à y être encore. Et pour longtemps.

Me préoccupe encore le désordre violent et comique qui régleme l'ordre apparent du monde.

P. M. – Qu'est-ce qu'un texte de théâtre ?

N. R. – Un texte de théâtre, c'est une parole capable de tenir droit toute seule. C'est quand l'écriture projette des énigmes capables de provoquer une écriture scénique inquiétante qui va sidérer, donc bouleverser, donc mettre à mal ce qui rassure ou comble. C'est ce qui ne va pas de soi, c'est-à-dire, ce qui ne s'inscrit pas directement dans le cadre immuable, qui est capable de semer le trouble et faire que le théâtre ne sera jamais une machine arrêtée dont on sait tout.

C'est ce qui me rend étranger ce qu'on veut me donner pour familier.

C'est, en dehors des genres, des modes et des dispositifs dramaturgiques, ce qui se lit, et tandis que ça se lit, appelle cet au-delà, ces vies futures à recommencer, éternellement. C'est un texte qui cache en lui la scène – qu'il s'y soumette ou la transgresse.

ANNEXE 5 = PENSÉES

L'acteur contemporain existe-t-il?

Le qualificatif est en général associé hâtivement à toute forme d'art produite aujourd'hui ; ainsi banalisé, il frôle la lapalissade, mais garde néanmoins ce sens strict du partage, dans un laps de temps commun, de questions nous amenant à comprendre le monde « nouveau ».

À l'auteur, au metteur en scène et à l'acteur « contemporains » donc de tester ensemble des voies nouvelles, d'inventer d'autres outils, de rechercher, en essayant de comprendre la physique d'un texte, ce que peut-être la physique d'une représentation et quels chemins mènent à la solution, tout comme la science tente depuis toujours de décrire au plus près les lois qui organisent ce que l'on sait du monde, sans jamais désavouer les acquis antérieurs.

Les Chantiers nomades, septembre 2003.

J'écris pour le théâtre. J'écris par voie de conséquence pour l'acteur. Or écrire pour l'acteur est une formule qui a ceci d'un peu étroit qu'elle génère l'idée qu'il s'agirait de faire de ce corps-là, celui de l'acteur, le bon corps du

bon personnage dans lequel siègerait la bonne parole. L'acteur serait ainsi une somme d'excellentes coïncidences. Or il est pour moi essentiel que l'acteur soit à l'inverse une somme de déflagrations, de frictions, de fragmentations venant mettre à mal l'idée qu'on se fait du personnage.

J'écris oui pour le corps de l'acteur. Même et surtout si je n'en ai pas la moindre vision, au moment de l'écriture. Ce que je nomme le corps de l'acteur, c'est ce corps à venir imbriqué dans l'autre corps, celui qui est fait de langue, de forme, de rythme, de structure, d'image.

Ce que je lui demande, à l'acteur, alors, c'est de retrouver, de réinventer, avec toute sa liberté nécessaire, ce corps dramatique, en tentant de ne pas chercher à le rendre théâtralement naturel, donc faux, reconnaissable ou possible; qu'il s'autorise, lui aussi, à repasser par les trous de l'écriture et accepte, au fond, d'être là, simplement, appuyé à la structure de la langue, d'être là, simplement, étranger et familier à la fois.

Les Chantiers nomades, septembre 2003.