

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



Le Petit Violon

Texte de Jean-Claude Grumberg
Mise en scène d'Alexandre Haslé
Conception : Compagnies Les lendemains de la veille
et Les têtes d'atmosphère

Au théâtre du Channel, scène nationale, du 20 au 21 décembre 2013 et du 07 au 09 janvier 2014

© DOMINIQUE GUYOMAR

Édito

« Continue, tu vas finir par être connu », l'encourageait un écolier sincère, après la venue en classe, très appréciée, de Jean-Claude Grumberg, auteur fêté de *L'Atelier*, Grand Prix de l'Académie française, Molière du Meilleur auteur dramatique, entré au répertoire de La Comédie-Française, entre autres récompenses... Cette familiarité touchante en dit long sur les relations affectueuses et réciproques que le dramaturge entretient avec les enfants et qui justifient les nombreuses pièces de théâtre qu'il leur a dédiées à ce jour. Jean-Claude Grumberg, en bon grand-père, confie d'ailleurs (postface de *Marie des grenouilles*, 2003) « Je crois qu'en prenant de l'âge j'aime de plus en plus les enfants... Mais ce que j'aime par-dessus tout c'est le sourire des enfants. » Ne nous y trompons pas, cependant, Jean-Claude Grumberg n'est pas un grand-père gâteau ! Son théâtre jeunesse est à l'image de son théâtre généraliste, intransigeant et complexe, grinçant et tendre.

La mise en scène du *Petit Violon* joué par les Tréteaux de France nimbe la courte pièce de Grumberg d'une poésie visuelle douce et prégnante, qui l'éloigne de la grisaille des contes initiatiques de Dickens ou Hector Malot dont elle s'inspire pourtant. Le spectacle entraîne le public dans une histoire qui mêle noirceur et humour, et qui ne finit pas mal, *parce que ça pouvait être pire !*

Ce dossier pédagogique propose de faire découvrir aux élèves la pièce d'un auteur parmi les plus importants de notre époque, par la mise en relation de certains éléments clés du texte et de leur potentiel scénique. L'écart important que les élèves pourront percevoir entre le texte et sa possible projection théâtrale d'une part et la représentation qu'ils découvriront d'autre part, devrait permettre alors de mettre en évidence le rôle déterminant de la mise en scène au théâtre, en tant que révélateur de sens et créateur de formes.

Texte de référence : Jean-Claude Grumberg, *Le Petit Violon*, coll. « Heyoka jeunesse », 1999, © Actes Sud-Papiers/Théâtre de Sartrouville et des Yvelines-CDN.

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

Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Le Petit Violon, la pièce
[page 2]

Du texte au plateau
[page 6]

**Une écriture orale,
une histoire pour le jeu**
[page 11]

Une pièce en forme de conte
[page 14]

Rebonds et résonances
[page 14]

Après la représentation :
 pistes de travail

Retours sur le spectacle
[page 16]

**Partis pris scéniques
et jeu dramatique**
[page 21]

Masques et marionnettes
[page 25]

Annexes
[page 30]



© DOMINIQUE GUYOMAR

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

Les propositions étant nombreuses, chaque enseignant pourra choisir dans cet ensemble les pistes qui correspondent le mieux à son propre projet.

LE PETIT VIOLON, LA PIÈCE

Le Petit Violon est la première pièce pour enfants de Jean-Claude Grumberg.

En 1997, l'un de ses amis, Nicolas Kent, qui était alors directeur du Tricycle Theatre de Londres, lui passe commande d'un spectacle pour le jeune public à l'occasion du *Dickens International Hommage*. En effet, « tous les théâtres subventionnés du Royaume-Uni devaient cette année-là, sous peine de sanction financière, créer une pièce inédite à destination du jeune public. Les auteurs anglais étaient submergés de commandes¹. » Grumberg refuse d'abord, puis finit par accepter la commande avec le cahier des charges : écrire, pour les très jeunes enfants de 5, 6 ou 7 ans, une pièce qui parle de couleurs, des jours de la semaine, des mois de l'année, de grand et de petit... À sa grande surprise, il écrit la pièce rapidement en

y prenant beaucoup de plaisir. Invité à Londres en août 1997 à la première représentation, en version anglaise, l'auteur découvre avec émotion le public qui remplit la salle du Tricycle Theatre, petits enfants de toutes origines et de toutes couleurs, enfants aveugles, paralysés, sourds-muets, qui s'émerveillent du spectacle qui leur est offert. Peu après, Nicolas Kent quittait le Tricycle Theatre suite à une importante diminution de ses subventions...

Le Petit Violon figure dans la liste officielle des œuvres littéraires et théâtrales recommandées pour le cycle 3.

Pour en savoir plus sur le théâtre pour la jeunesse de J.-C. Grumberg, voir l'annexe 1.

Pour en savoir plus sur les artistes, les compagnies de la représentation, la distribution, voir l'annexe 0.

Indices sur le spectacle

L'affiche du spectacle



→ Amener les élèves à s'interroger sur le contenu du spectacle à partir de l'affiche et à déduire qu'il s'agit d'une pièce de théâtre. Questionner sur les éléments présents sur l'affiche. Demander de réaliser un croquis qui pourrait servir d'illustration à l'affiche. L'affiche du spectacle, très sobre, ne renseigne que le titre et les éléments techniques, ne livre aucun élément iconographique et repose sur la typographie. L'importance donnée au violon est donnée par la taille des lettres et le mot débordant du cadre. La quantité d'informations sur la réalisation du spectacle, l'auteur de la pièce, la coopération des compagnies, le nombre d'acteurs, **la scénographie...** doit amener les élèves à mesurer l'importance du travail de création théâtrale.

1. J.-C. Grumberg, 2008, cité dans le document d'accompagnement du spectacle des Tréteaux de France www.treteauxdefrance.com/174-30/le-petit-violon.html

La couverture de l'ouvrage



© ACTES SUD-PAPIERS

L'histoire

Sources et résumés

Pour cette première pièce de commande, Jean-Claude Grumberg choisit de suivre très exactement le schéma d'une nouvelle de Charles Dickens, *Les Ordonnances du Docteur Marigold*, parue dans l'édition de Noël de 1865 du magazine périodique *All the year round*.

Comparaison entre deux extraits

→ Faire observer puis lire l'extrait de la scène 1 commençant par « Bonjour, je suis Léo » et finissant par « *Bonimentant avec entrain* » afin de différencier les paroles du monologue et les indications scéniques. Dégager les indices typographiques et syntaxiques qui distinguent le discours du personnage des didascalies.

→ Décrire le personnage du camelot. Amener les élèves à dégager les aspects remarquables, étonnants, de cette présentation.

→ Proposer aux élèves d'interpréter Léo se présentant : avec accessoire, seul ou par deux (Léo vieux et Léo jeune).

→ Faire dessiner Léo le camelot.

Cette première approche du texte est importante puisqu'elle permet de comprendre d'emblée le principe dramatique de la pièce qui repose sur

→ Interroger la couverture de l'édition de 1999. Quels personnages sont représentés, dans quel milieu cette histoire peut-elle se passer ? Quel est l'élément iconographique commun à l'affiche et à la couverture du livre ? Émettre une première hypothèse d'histoire.



Le violon d'Annabelle, collage d'élève de CM2.

→ Faire réaliser une affiche (avec le titre du spectacle et un visuel) en utilisant des moyens plastiques différenciés : dessin, collage, peinture.

une alternance entre présent et passé, symbolisée par un accessoire théâtral, la perruque blanche, et qui conduit la narration vers un dénouement qui boucle l'histoire sur elle-même.

→ Faire observer et lire l'extrait ci-dessous. Faire des exercices d'interprétation : chaque élève propose une façon de jouer le personnage. Faire relever les différences entre les deux textes. En quoi l'un est-il destiné au théâtre ? Quels sont les éléments communs aux deux textes ? Quels sont les indices qui montrent que J.-C. Grumberg s'est inspiré de ce texte ?

→ Faire dessiner le Docteur Marigold.

Extrait 2 : *Les Ordonnances du Docteur Marigold*

Début du récit (extraits)

« Je suis camelot [...] ».

« Je naquis sur le grand chemin de la reine ; non, c'était alors le grand chemin du roi. Mon père alla chercher un docteur pour ma mère quand cela arriva sur le pré communal, et comme ce docteur se trouva être un excellent homme, qui ne voulut accepter d'autres honoraires qu'un plateau à thé, je fus nommé « Docteur »

en témoignage de reconnaissance, et voilà comment je m'appelle DOCTEUR MARIGOLD.

« Je suis à présent un homme d'âge moyen, large des épaules, avec des guêtres aux jambes et une veste à manches dont les cordons flottent toujours par-derrière. On a beau les réparer, ces cordons ressemblent toujours à des cordes de violon [...].

« Je porte de préférence un chapeau blanc ; j'aime avoir un châle autour du cou sans être serré ; ma position favorite est d'être assis. Si j'ai un goût personnel en fait de bijouterie, c'est pour des boutons en nacre. Voilà mon portrait vivant. »

Charles Dickens, *Les Ordonnances du Docteur Marigold*, traduction Jean Gattegno, 1981
© Éditions Robert Laffont.

Résumés

La pièce *Le Petit Violon*

Léo le camelot, âgé et seul dans sa roulotte, raconte son histoire. Il n'avait autrefois, pour unique compagnon, que son petit violon. Parce que le secret du bonheur est de ne pas rester seul, il va recueillir, sur les conseils d'un géant sentimental, une petite fille sourde-muette, maltraitée par le directeur d'un cirque, Univers. Celle-ci va le rendre heureux quelque temps, mais ayant à cœur de parfaire son éducation, qu'il a lui-même ébauchée, et d'en faire une « vraie demoiselle », Léo confie la fillette, Sarah, au maître d'une pension spécialisée. Léo et Sarah sont séparés pendant trois ans, au cours desquels le camelot lit beaucoup de livres pour ne pas faire honte à sa fille qui doit lui revenir savante. Sarah et Léo se retrouvent enfin, mais Univers veut récupérer la jeune fille. Léo, ne souhaitant que son bonheur, l'encourage à fuir avec le jeune homme sourd-muet dont elle est amoureuse, non sans lui confier le petit violon. Léo est envoyé en prison au prétexte d'avoir volé l'enfant à Univers. Plus tard, on retrouve Léo âgé et seul comme au début de la pièce. Il regrette Sarah mais pense à elle et l'espère heureuse car « ainsi va la vie ». Mais rien n'est fini, car une autre petite fille, en tous points semblable à Sarah apparaît un jour dans la roulotte et joue du violon à Léo...

Le récit *Les Ordonnances du Docteur Marigold*

Le docteur Marigold, camelot lui-même fils de camelot, raconte son histoire. Autrefois marchand prospère, il était marié à une méchante femme qui battait leur petite fille, Sophie. Prise de remords à la suite de la mort de l'enfant, sa femme se suicide. Il perd également son chien fidèle et dressé. Il traîne alors solitude et tristesse. Sur les indications d'un géant de cirque, il adopte une petite fille sourde-muette maltraitée par son beau-père, le propriétaire d'un cirque ambulante. Marigold éduque l'enfant, qu'il baptise Sophie en souvenir de sa propre fille, et la fait voyager avec lui dans sa roulotte de marchand ambulante, jusqu'à ce qu'il la confie, à l'âge de seize ans, à un établissement spécialisé. Pendant ce temps, désireux de s'instruire pour faire honneur à sa fille, Marigold achète des livres et en écrit un lui-même. Au bout de deux ans, Marigold retrouve son enfant, devenue une belle jeune fille instruite. Sur les indications du géant, il découvre peu de temps après que Sophie aime en secret un jeune homme sourd-muet, qu'elle a sans doute rencontré à l'institution et qui doit partir travailler en Chine. Ému, et ne souhaitant que son bonheur, il laisse Sophie partir avec son amoureux. Cinq années s'écoulent encore avant qu'un soir de Noël Sophie ne revienne à la roulotte, accompagnée de son mari et de sa petite fille qui, elle, n'est pas sourde-muette.

→ Répartir les élèves en deux groupes qui analyseront chacun l'histoire d'après le résumé qui leur sera proposé. Faire le relevé des personnages et de leurs signes distinctifs – camelot, Géant, petite fille sourde-muette et orpheline –, le passé du camelot, le déroulement général de l'histoire.

→ Lors de la mise en commun, mettre en comparaison ces deux histoires d'après leurs résumés. Quels sont les éléments narratifs identiques ? Les détails qui les distinguent ? Comment apparaît l'enfant sourde-muette dans chacune des histoires ? Comparer les deux fins.

Prolongement possible

→ On pourra engager une brève recherche sur les romans pour la jeunesse traitant de l'enfant orphelin (voir l'annexe 2).

Le découpage de la pièce

Le Petit Violon est une pièce courte, d'une vingtaine de pages et découpée en 8 scènes (pour la première édition de 1999). Le tableau en annexe expose, selon les indications portées dans le texte (didascalies et dialogues), les lieux, les personnages ainsi que le bref contenu de la scène.

→ À partir du tableau (voir l'annexe 3), demander dans quels lieux se situe l'action. Quel personnage est-il présent dans chacune des scènes ? Quelles sont les scènes de monologue ? Quelles sont les différences entre les deux fins ?

→ Proposer aux élèves, répartis en groupes, de choisir puis de jouer un court extrait de chacune de ces scènes.

Les extraits pourront être choisis et distribués auparavant aux groupes par l'enseignant. Les élèves spectateurs doivent parvenir à situer la scène parmi le déroulé de la pièce présenté dans le tableau.

Exemple de scène support : un extrait de la scène 7 commençant par « Alors, Géant, tu es content de revoir Sarah ? » et finissant par « Depuis que je l'ai revue, je ne pense qu'à elle. »

Les personnages

Physionomie des personnages

→ En s'appuyant sur le découpage de la pièce et sur les personnages énumérés en page 4 de la pièce, nommer les personnages les plus importants. Demander aux élèves de choisir quel personnage ils aimeraient interpréter puis faire mimer ce personnage dans un exercice d'improvisation ou d'image arrêtée avec

possibles accessoires. Demander aux autres élèves de deviner le personnage évoqué.

→ Que signifie le fait que Sarah soit présentée deux fois ?

Ci-dessous, le tableau comparatif de la présentation des personnages dans la pièce de Grumberg et dans le récit de Dickens.

Le camelot	DOCTEUR MARIGOLD « Je porte de préférence un chapeau blanc ; j'aime avoir un châle autour du cou sans être serré ; ma position favorite est d'être assis. Si j'ai un goût personnel en fait de bijouterie, c'est pour des boutons en nacre. Voilà mon portrait vivant. »	LÉO LE CAMELOT Il est vieux, il a des cheveux tout blancs. « <i>Il se tient voûté et joue du violon sur un tout petit violon.</i> »
Le géant	PICKELSON « C'était un jeune homme alangui, ce que j'attribue à la distance qui séparait ses extrémités ; il avait une tête petite et une cervelle plus petite encore, des yeux faibles, des genoux faibles, et tout ensemble vous ne pouviez le regarder sans penser qu'il était trop grand pour ses membres et son intelligence. »	LE PLUS GRAND DES GÉANTS « Je suis le plus grand géant du monde et le plus triste aussi. »
Le directeur du cirque	MIM « [...] un homme à la voix très rauque [...] »	UNIVERS « [...] <i>Il est hideux, son corps est en forme de globe.</i> » Il a « <i>un sourire à faire dresser les cheveux sur la tête.</i> »
La petite fille	SOPHIE « Elle avait une jolie figure, et maintenant qu'il n'y avait plus personne pour la traîner par les cheveux, sa physionomie avait quelque chose de touchant. »	SARAH « <i>Elle reste là, immobile, bras ballants.</i> » « Elle n'a pas l'air d'avoir beaucoup mangé. »

→ Comparer les descriptions qui sont faites des personnages. Amener les élèves à désigner l'auteur qui donne le plus de précisions et pourquoi. Quels sont les points communs entre les descriptions ? Faire dessiner les personnages tels qu'on peut les imaginer pour l'un ou l'autre des auteurs.

Traits de caractère

→ Demander aux élèves de décrire les traits de caractère des personnages à l'aide de quelques indices textuels portés dans le tableau. Faire choisir des répliques qui semblent caractéristiques du personnage, les lire à voix haute, puis les jouer.

Léo le camelot	« <i>Il bonimente avec entrain.</i> »
Sarah, la petite fille sourde-muette	« <i>La petite fille entre, poussée par le nain [...]. Elle reste là, immobile, les bras ballants.</i> » « UNIVERS : Elle ne sait rien faire, rien... »
Univers, le directeur du cirque	« [...] <i>puis ivre de fureur, se saisit du violon et le casse sur la tête de la fillette qui ne réagit pas.</i> » « À la niche ! pain sec et eau et couchée sur la paille avec les dromadaires et les chacals. » « [...] la grande soliste "Tête de mule". » « Il me tarde de reprendre cette petite fille que j'aime tant. »
Le Géant	« Hélas, je suis le géant le plus grand du monde et le plus triste aussi. » « <i>Il essaie de jongler. Les assiettes tombent et se cassent. Il se met à pleurer.</i> » « Amoureux ? [...] Je ne sais même pas ce que ça veut dire. »

J.-C. Grumberg donne à voir des personnages emblématiques par leur aspect et leur psychologie : Léo est seul, vieux et voué, c'est la représentation traditionnelle de l'homme âgé. Univers est hideux et effrayant ; la petite fille est sourde-muette et semble atone ; le Géant est *le plus grand des géants*, il est un peu niais et triste aussi, le nain est *le plus petit des nains*...

DU TEXTE AU PLATEAU

Éléments de scénographie

Espaces

La pièce se déroule dans deux espaces : devant la roulotte de Léo le camelot d'une part, au cirque Univers d'autre part.

→ Faire réaliser quelques croquis qui pourraient servir à la réalisation des décors de la pièce.

→ Faire réaliser des maquettes différentes selon les tableaux, ou une maquette unique avec des décors escamotables.

Le théâtre de J.-C. Grumberg présente toujours un ancrage réaliste. L'auteur installe le propos

narratif dans un environnement vraisemblable, et les décors, conçus comme une imitation du réel, doivent servir au mieux la fiction dramatique. Pour lui, ce contexte réaliste n'est qu'un signe porteur de sens comme les autres éléments scéniques (le jeu, le texte) et il doit se comprendre, non comme une récréation mais comme une *réduction du réel*, comme un élément métonymique, une *simplification*.

Costumes

Les personnages de la pièce sont des archétypes et les costumes des signes visuels qui les rendent plus explicites.

→ **Inventer les costumes et accessoires de ces personnages : le plus petit des nains, le plus grand des Géants, Univers, Léo et Sarah. Dessiner et fabriquer les costumes avec des matériaux (papiers, tissus, passementeries, boutons, rubans...).** Les essayer lors de moments de jeu.

→ **Quelles solutions scéniques envisager pour représenter le plus grand des géants, le plus petit des nains ? Les mettre à l'épreuve du jeu : est-il bien commode par exemple de jouer le plus petit des nains à *genoux* ? ou le plus grand des géants sur la *pointe des pieds* ?**

→ **S'inspirer du costume traditionnel de Monsieur Loyal pour inventer le personnage d'Univers.**



Le costume de Monsieur Loyal. © ROBERT CARA

Prolongement possible

→ **Faire rechercher les représentations artistiques du cirque : voir annexe 4, « Les artistes et le monde du cirque ».**

Accessoires

La roulotte de Léo le camelot, les objets du cirque : la pièce est *a priori* riche en accessoires.

→ **Constituer collectivement une collection des objets du camelot à partir d'objets récupérés ou fabriqués. Chercher une manière de les mettre en présentation (boîtes, étagères, plateaux, empilements...). Les étiqueter comme des marchandises (nom, fonction, prix...). Improviser un boniment afin de les vendre (voir p. 12 les exercices sur les boniments).**

Environnement sonore

Le petit violon, qui donne son titre à la pièce, situe d'emblée la pièce dans un environnement musical et sonore.

Le violon

Il est le fil conducteur de la narration et doit être un objet valorisé par sa présence sonore et visuelle.

→ **Recenser le nombre de violons dans la pièce.**

→ **Par groupes de deux, proposer de jouer ces didascalies extraites de la scène 2 :**

« La petite fille entre, poussée par le nain. »
« Elle se retrouve au milieu du cercle, un archet à la main, le violon dans l'autre. »
« Elle reste là, immobile, bras ballants. »
« Un son sort enfin du violon, c'est un son affreux, strident, horrible. »
« Univers alors se bouche les oreilles puis, ivre de fureur, se saisit du violon et le casse sur la tête de la fillette qui ne réagit pas. »

Jean-Claude Grumberg, *Le Petit Violon*, coll. « Heyoka jeunesse », 1999
© Actes Sud-Papiers/Théâtre de Sartrouville et des Yvelines-CDN.

→ **Quels problèmes de mise en scène se posent ? Comment les résoudre ?**

→ **Relier chacune des fonctions du violon à l'une des quatre scènes ci-dessous :**

– le violon est un instrument *bateleur* (il est censé attirer clients ou spectateurs) ;

- le violon est un instrument de soliste ;
- le violon intervient en ponctuation de l'action ;
- le violon est le révélateur de l'incapacité de l'enfant et de l'animosité d'Univers ;

Scène 1

« *Autour de lui on rit et on se disperse.* »
« *Alors le bonimenteur joue un air gai sur son violon puis constate...* »
« *Tu as fait fuir mes clients.* »
« *Il joue encore, pousse un soupir et cesse de jouer.* »

Scène 3

« *Il rejoue avec tendresse, force et application.* »

Scène 4

« *Sans sa perruque, son étalage ouvert, il joue du violon tandis que Sarah tape sur un tambourin...* »

Scène 2

« **UNIVERS** : Mais elle ne sait pas en jouer, elle ne sait rien faire, rien ! Même mendier, tendre la main en murmurant "J'ai faim", elle ne sait pas. »

Scène 1

« **LÉO** : Bonjour, je suis Léo le camelot, aujourd'hui je n'ai plus rien à vendre, je suis seul, vieux et triste. *Il joue cette fois un air plus enjoué.* Mais hier j'étais jeune. »

Jean-Claude Grumberg, *Le Petit Violon*, coll. « Heyoka jeunesse », 1999
© Actes Sud-Papiers/Théâtre de Sartrouville et des Yvelines-CDN.



Le « petit violon » du clown Grock. © ROBERT CARA

Autres sources sonores

→ Chercher d'autres instruments de musique dans la pièce (en particulier dans les scènes 4, 6 et 8).

On recensera un tambourin ; la flûte de Léo lorsqu'il a donné son violon à Sarah ; le tabla.

→ Quels autres objets sont des sources sonores dans la pièce ?

Scène 2

« *Univers tape sur son ventre qui sonne comme un tambour, puis tire sur ses bretelles qui chantent comme une harpe.* »
« *Univers fait claquer son fouet.* »

Jean-Claude Grumberg, *Le Petit Violon*, coll. « Heyoka jeunesse », 1999
© Actes Sud-Papiers/Théâtre de Sartrouville et des Yvelines-CDN.

→ Jouer la scène ci-dessus, en inventant des ponctuations sonores qui renforceront (ou remplaceront) le bruit des bretelles.

→ Quels autres musiques ou événements sonores pourrait-on introduire dans la pièce ? À quels moments ? Justifier les réponses.

→ Réaliser une ambiance sonore pour la scène d'introduction et la jouer. Même chose pour la scène 2.

On imagine volontiers que les enfants proposent des musiques de cirque introduites dans la parade, ainsi que des insertions de pièces solistes enregistrées, si le comédien ne sait pas jouer du violon, ce qui paraît fort probable...

→ Par deux, ou en deux groupes (récitants-instrumentistes) ponctuer le monologue du gendarme-juge d'éléments sonores (scène 8).

L'environnement sonore de la pièce, très important pour l'auteur, complète et enrichit la composition visuelle des décors, des lumières et du jeu des acteurs. Le titre indique que la musique est primordiale dans la pièce : le violon, instrument traditionnel de la musique tzigane ou juive *klezmer* est un instrument « noble » dont l'apprentissage est réputé ardu. Il semble évident que la petite Sarah, dans le contexte misérable de son existence au cirque, ne sache pas du tout en jouer, quand bien même elle ne serait pas sourde... Et il faut remarquer que le violon, objet délicat synonyme de raffinement et de douceur, est utilisé par Univers pour frapper l'enfant, dans un geste de violence extrême. La musique qui doit baigner la pièce accentue par contraste la surdité de l'enfant.

On comprend aussi que le choix de l'instrument n'est sans doute pas innocent pour l'auteur.

Le violon est d'ailleurs totalement absent de la nouvelle de Dickens comme toute autre référence musicale.

Jeux d'interprétation

J.-C. Grumberg dit écrire en parlant, en se disant les répliques. C'est un théâtre de jubilation orale.

Personnages contrastés

→ **Proposer aux élèves, par groupes de deux ou trois, de choisir une scène (ou un extrait de scène) de la pièce et de l'interpréter. Une même scène peut être travaillée par différents groupes. Comparaison des propositions.** Les personnages doivent être caractérisés *par le jeu des acteurs* (posture, gestuelle, intonation...), et cela, même sans costume ou déguisement. Les élèves choisiront des fragments de la pièce mettant en jeu des personnages différents : par exemple, début de la scène 1 – Léo et le Géant (avec une attention particulière donnée à la *recette du bonheur*) – ; début de la scène 2 – Univers et Sarah – ; début de la scène 3 – Léo et Sarah – ; scène 5 – Léo, le Maître et Sarah.

→ **Proposer aux élèves de jouer dans un espace de jeu défini, avec des décors ou dispositifs assimilés (espace figuré par des chaises, cartons) l'extrait de la scène 5 commençant par « Monsieur... » et finissant par « Décidément son cas m'intéresse. »**

Monologue, texte adressé

Le texte proféré se répartit en dialogues et monologues. C'est à Léo, le personnage principal, que l'auteur attribue les monologues. Le personnage adresse le plus souvent son texte au spectateur dans une posture d'interlocuteur direct du public (et non de « pensée à haute voix »). J.-C. Grumberg tend ici à relier les acteurs aux spectateurs, en rompant le quatrième mur qui, traditionnellement, isole le plateau de la salle, et le monde de la fiction du monde réel.

→ **Faire lire, puis jouer, la partie de monologue ci-dessous.**

Scène 8

« LÉO (*au premier plan, se coiffant, résigné, de sa perruque blanche*) : D'attendu en attendu, je fus jeté en prison et le Géant aussi pour complicité d'enlèvement d'enfant. C'est là que j'ai attrapé ces cheveux blancs. Si vous saviez ce que le temps paraît long en prison... Chaque heure compte pour deux, chaque jour

se traîne comme une semaine. Les mois, les saisons qu'on ne voit plus passer... Heureusement je n'étais pas seul, le Géant me tenait compagnie et je tenais compagnie au Géant. Je lui ai appris tout ce que j'avais appris. »

[...]

« *Il va pour entrer dans sa roulotte.*

« LÉO : Comment ? Si j'ai des nouvelles de Sarah ? Non.

« *Il lève les bras au ciel.*

« LÉO : Ainsi va la vie. »

Jean-Claude Grumberg, *Le Petit Violon*, coll. « Heyoka jeunesse », 1999

© Actes Sud-Papiers/Théâtre de Sartrouville et des Yvelines-CDN.

→ **À qui s'adresse Léo ? Quels sont les indices textuels qui le montrent ? (« Si vous saviez... », public interlocuteur : « Comment ? »)**

→ **Comment l'acteur doit-il se positionner par rapport au public ?**

Des dialogues vifs

J.-C. Grumberg alterne les formes de dialogues, parfois assez longs et déclamés, parfois très brefs et rapides.

Scène 9, fin réécrite (*Léo et le Géant sont en prison*)

« LE GÉANT : Si tu me tournes le dos et que moi je te tourne le dos tu auras l'impression d'être seul et moi aussi.

« LÉO : Très bien, bonne idée pour une fois.

« LE GÉANT : Pourquoi pour une fois ?

« LÉO : Tournons-nous vite le dos.

« LE GÉANT : Moi ça y est. Toi aussi ?

« LÉO : Moi aussi.

« LE GÉANT : Qu'est-ce que tu vois ?

« LÉO : Le mur. »

Jean-Claude Grumberg, *Le Petit Violon*, coll. « Heyoka jeunesse », 1999

© Actes Sud-Papiers/Théâtre de Sartrouville et des Yvelines-CDN.

→ **Faire interpréter ce dialogue, en duo, ou par groupes de Géants/Léo(s). Faire intervenir les différentes variables : débit, hauteur de voix, éloignement des personnages, entre eux ou par rapport au public...**

→ **Improviser un bref dialogue, avec un camarade, à partir d'un propos « anecdotique », en prenant exemple sur la scène 9.**

Pantomimes et didascalies

Le texte proféré – dialogues ou monologues – se double d'un tissu narratif gestuel longuement décrit dans les didascalies. Dans cette pièce qui évolue autour d'un personnage sourd et muet, l'auteur s'amuse avec le langage gestuel qui tend à pallier l'incommunicabilité des uns envers les autres.

→ Répartir les élèves par trois, avec deux acteurs et un metteur en scène. Faire jouer des extraits des scènes 1 (de « Qu'est-ce que je vais faire de toutes ces assiettes ? » jusqu'à « Il joue encore, pousse un soupir et cesse de jouer. ») et 5 (de « L'homme part avec les planches » jusqu'à « et court vers Léo »). L'interprétation peut s'engager sur le mode de la pantomime. Mettre en comparaison les différentes propositions et solutions scéniques.

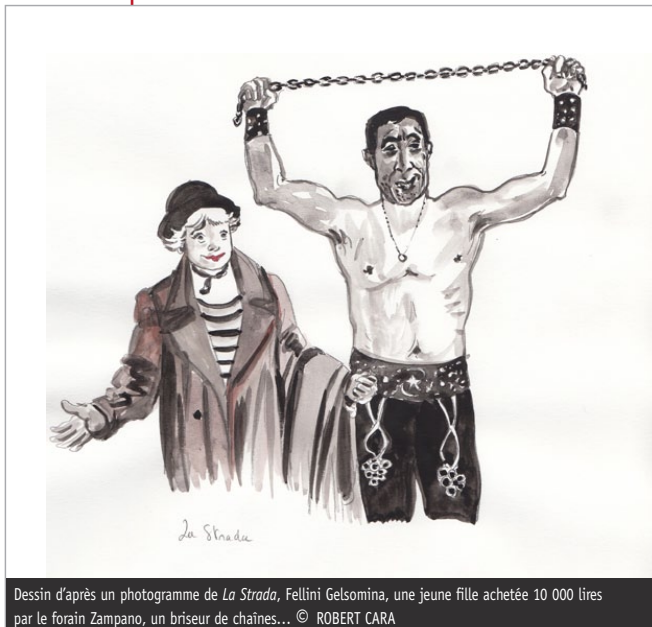
→ Faire rechercher dans la pièce d'autres didascalies qui décrivent des pantomimes (la scène 3, dans laquelle Léo découvre la surdité de l'enfant est particulièrement intéressante).

D'autres didascalies ont pour fonction de donner des indications sur les lieux, le temps, de préciser le jeu des acteurs...

→ Faire rechercher dans le texte ces différentes didascalies.

La langue des signes

Elle n'est évoquée spécifiquement que dans la scène 8, lors d'une assez longue didascalie, qui correspond au moment où Léo découvre que Sarah est amoureuse secrètement d'un jeune homme lui aussi sourd-muet. Le contenu du message est complexe, plein d'émotion.



Dessin d'après un photogramme de *La Strada*, Fellini Gelsomina, une jeune fille achetée 10 000 lire par le forain Zampano, un briseur de chaînes... © ROBERT CARA

« Entrent le jeune homme et Sarah.
« Manifestement ils s'aiment. Ils se parlent par signes mais avec passion. Le silence est total. Ils se disent qu'ils s'aiment et qu'ils s'aimeront toujours, le jeune homme lui dit de partir avec lui dans son lointain pays, Sarah dit qu'elle ne peut quitter son bienfaiteur. »

Jean-Claude Grumberg, *Le Petit Violon*, coll. « Heyoka jeunesse », 1999
© Actes Sud-Papiers/Théâtre de Sartrouville et des Yvelines-CDN.

→ Proposer aux enfants de jouer la scène sans mots, par gestes. Respecter l'alternance des dialogues mimés. Demander aux enfants de rester assez sobres (ne pas autoriser les contacts par exemple).

→ Par deux, faire inventer un court dialogue et le jouer aux autres qui doivent en deviner le sens.

→ À deux, inventer une brève scène humoristique dans laquelle les partenaires (l'un est sourd-muet) ne se comprennent pas.

Prolongement possible : la langue des signes et sa codification

→ Voir par exemple la manière de dire « Je t'aime » en langue des signes française : www.lesjetaime.com/punbb/viewtopic.php?id=123

Numéros de cirque

J.-C. Grumberg introduit le cirque dans la pièce bien plus par les personnages emblématiques que par leurs numéros, qui sont d'ailleurs escamotés ou ratés : le violon joue faux, les lutteurs ne luttent pas, le Géant ne sait pas jongler...

→ Dans la liste des personnages de la pièce (p. 4), relever les personnages de cirque. Quels sont les numéros de cirque qui sont présentés dans la pièce ? Que peut-on en penser ? Faire dessiner l'un de ces numéros. Quels personnages de cirque pourrait-on introduire dans la pièce ? Inventer un numéro de cirque qui serait un intermède entre deux scènes. Le jouer.

→ Inventer une courte scène de cirque à partir du photogramme du film *La Strada* de Federico Fellini (Gelsomina et Zampano). www.arte.tv/sites/fr/olivierpere/2013/10/28/la-dolce-vita-de-federico-fellini/

Perspectives de mise en scène

→ La durée de la pièce est estimée à 30 mn, le spectacle des Tréteaux de France dure 1 h 15. Que peut-on en déduire ? Pourrait-on imaginer et jouer des scènes supplémentaires sans ajouter de texte à la pièce ?

Les élèves pourront s'aider des didascalies ou inventer des moments complémentaires : danses, chants, mimes...

→ Faire choisir des scènes (ou extraits) et chercher des façons différentes de les jouer, sous la direction d'élèves « metteurs en scène » différents.

Mise en espace

→ Faire jouer le début de la scène 2 avec Univers, le plus petit des nains, le Géant, Sarah, Léo et la foule des spectateurs. Imaginer la mise en espace de cette scène et les mouvements des personnages.

→ Faire réaliser des marionnettes (en papier journal, ou avec de gros morceaux de mousse) afin de jouer cette scène 2 avec marionnettes seules, ou avec marionnettes et acteurs. Quelles conclusions en tirer ? Quels sont les avantages et inconvénients de l'interprétation avec la marionnette ?

Le travail avec la marionnette sera plus particulièrement développé en seconde partie du dossier.

UNE ÉCRITURE ORALE, UNE HISTOIRE POUR LE JEU

La musique des mots

Le Petit Violon est une pièce de théâtre, l'histoire est destinée à être oralisée. Le plaisir que J.-C. Grumberg nous offre à entendre la musique des mots, à jouer avec la langue, se manifeste dans toutes ses pièces et particulièrement dans les pièces pour le jeune public.

→ Faire lire ou dire les courts extraits des pièces ci-dessous. On peut envisager des jeux de déclamation, d'intonation, du parlé-chanté, du texte scandé, rythmé, des répliques en chœur parlé.

Iq et Ox

« [...] je suis Petite Ox, la fille du grand Prêtre Ox [...]. Moi je suis Petit Iq, le fils du Grand Prêtre Iq. »

Jean-Claude Grumberg, *Iq et Ox*,
coll. « Heyoka jeunesse », 2003
© Actes Sud-Papiers

Le Petit Chaperon Uf

« WOLF : Loi c'est loi. Et moi cabot heu caporal-chef Wolf ouah ouah ouah ! Police parc jardin bois doit faire respecter loi dans parc jardin bois. Loi dit pas rouge pour Uf. Toi enlever ça ! »

Jean-Claude Grumberg,
Le Petit Chaperon Uf,
coll. « Heyoka jeunesse », 2006
© Actes Sud-Papiers

Le Petit Violon

« LÉO : Moi prendre toi pour être heureux, happy tous les deux, moi vouloir faire de toi ma fille, toi ma fille moi ton papa, papa Léo et toi Suzette ? Suzon ? Anna ? Annabella ? Comment toi dire ? »

Jean-Claude Grumberg, *Le Petit Violon*,
coll. « Heyoka jeunesse », 1999
© Actes Sud-Papiers/Théâtre
de Sartrouville et des Yvelines-CDN.



Boniments et bonimenteurs

La pièce met en jeu des personnages très bavards – Léo, Univers, le Maître – dont l'éloquence outrancière s'oppose à la timidité et à la réserve du Géant et surtout au mutisme de la petite sourde-muette. Leur éloquence s'exprime dans les boniments dont ils usent chacun dans leurs domaines. Le boniment est un discours virtuose qui a pour but de séduire l'auditoire afin de vendre des produits ou des services. Il est amusant de noter que le boniment fait partie intégrante de l'art des prestidigitateurs et installe le contexte illusionniste. Le boniment est bien un discours de tromperie.



Hotte de colporteur d'autrefois. © ROBERT CARA

Scène 1

« LÉO

« *Il ouvre l'arrière de sa roulotte, son étalage apparaît débordant de marchandises. Bonimentant avec entrain.*

« Tout pour la maison, tout pour le ménage, tout pour la femme, les enfants, tout pour la table, tout pour l'école, tout pour le jeu, donnez-moi non pas cent, non pas cinquante, non pas quarante, non pas trente, non pas vingt, donnez-moi, tenez, dix francs, dix francs tout ronds et vous emporterez cette pile d'assiettes et sa soupière, ces cuillères et ces couteaux avec fourchette, louche et écumoire, ou alors ce magnifique ours en peluche qui joue du tambour et qui danse, et tout ça avec en prime, gratis, offert par la maison, le secret du bonheur, oui, j'ai bien dit, à tout acheteur j'offre le secret du bonheur. Comment mon garçon ? le petit violon ? Ah non, non, désolé, le petit violon n'est pas à vendre. »

Jean-Claude Grumberg, *Le Petit Violon*,
coll. « Heyoka jeunesse », 1999
© Actes Sud-Papiers/Théâtre
de Sartrouville et des Yvelines-CDN.

→ Faire lire, dire, la réplique de Léo, scène 1 :
1 – sans rechercher d'interprétation particulière, de manière neutre ;

2 – en introduisant des variables de vitesse (tempo lent très lent, rapide très rapide...), d'intonation (voix aiguë, grave, parlé-chanté, accents toniques marqués), de rythme (*accelerando*, *staccato*, silences) et d'intensité (*piano*, *forte*, *crescendo*) ;

3 – en introduisant des variables d'énonciation : avec des accents régionaux, des défauts de prononciation, des timbres particuliers (voix nasillarde, gutturale...) et en chœurs parlés à l'unisson ou en furet, avec ou sans chef d'orchestre ;

4 – avec un accompagnement de petites percussions ou percussions corporelles.

→ Introduire un ostinato rythmique, des onomatopées, réaliser un jeu de canons parlés et/ou chantés.

→ Dire le boniment de manière chorale, avec un chef d'orchestre.

→ Dire le boniment « à la manière de » : un commentateur sportif, un présentateur télé, une maman qui fait la morale...

Les élèves pourront choisir un autre monologue de Léo (ou extrait) et le dire.

Prolongement possible : le boniment du camelot chez Dickens

Voir en ligne : *Les Ordonnances de Docteur Marigold*

Le passage commence par « [...] voici un fer à repasser qui vaut son pesant d'or » et s'achève par « combien vous êtes laids quand vous ne faites aucune offre. »

→ À partir des deux boniments (Léo, scène 1, et Marigold) organiser un petit duel théâtral en établissant une règle du jeu, par exemple que chaque camelot dira une partie de son boniment en alternance, au sablier.

→ Par groupes, faire inventer et écrire une liste d'objets dont les fonctions seront insolites et détournées. Faire lire à haute voix ces énumérations.

→ Réaliser une collection d'objets (les transformer éventuellement pour les rendre insolites). Improviser ou rédiger un boniment qui vante cette marchandise.

Prolongement possible : L'influence du bonimenteur sur le public

→ Faire jouer des extraits de la scène 5 du *Petit Violon* par des élèves, en insistant sur les expressions du camelot. Inventer et dire un boniment pour vendre à tout prix un autre

objet : un collier de pacotille, un dictionnaire, un chapeau...

Le passage va de « La vente va commencer tout d'abord par ce tas de vaisselle précieuse » à « vers le public » et de « Non, pas un râteau, un marteau pour casser, hélas » à « une bonne affaire et une bonne action. »

L'adaptation théâtrale

Jean-Claude Grumberg a suivi la trame de la nouvelle de Dickens, *Les Ordonnances du Docteur Marigold*, en l'adaptant au théâtre. Outre le passage au style direct pour les parties dialoguées, Grumberg opère des coupes dans le style très abondant de Dickens, et ajoute des éléments d'ordre visuel qui servent le langage théâtral.

La mise en comparaison des extraits de textes de Dickens et de J.-C. Grumberg doit amener les élèves à dégager quelques procédés d'adaptation théâtrale.

→ Faire jouer le monologue du Géant par les élèves en les incitant à diversifier les propositions (ton de confiance, déclamation, avec beaucoup de gestes...).

→ Faire dire à haute voix l'extrait des *Ordonnances* ci-dessous. Quel texte se prête plus précisément au jeu théâtral et pourquoi ? Adapter l'extrait de *Docteur Marigold* de manière à en faire un monologue de théâtre. Le jouer.

« Ce géant Pickelson me confia, sous le sceau du secret, que la vie était doublement un fardeau pour lui d'abord à cause de lui, et aussi à cause de la cruauté de son maître envers une belle-fille sourde et muette. La mère de cette petite sourde-muette était morte, et, n'ayant âme qui vive pour prendre son parti, elle était durement traitée. Elle ne voyageait avec la caravane que parce que son maître ne savait où la laisser, et le géant Pickelson allait jusqu'à croire que le maître avait plus d'une fois essayé de la perdre. Il y avait un tel alanguissement dans ce jeune géant, que je ne sais combien il lui avait fallu de temps pour communiquer toute cette histoire ; mais elle avait à la fin circulé à travers toutes les parties défectueuses de son individu jusqu'à l'extrémité supérieure, la tête. »

Charles Dickens,
Les Ordonnances du Docteur Marigold,
traduction Jean Gattegno, 1981
© Éditions Robert Laffont.

Scène 1

« Silence.

« LE GÉANT : Écoute, comme tu m'as donné le secret du bonheur, moi aussi je veux t'aider. Viens ce soir au cirque Univers, il y a là-bas une petite fille bien malheureuse qui doit jouer sur un petit violon comme le tien, mais elle n'y arrive pas et monsieur Univers la bat à tour de bras, il ne lui donne rien à manger parce qu'elle ne lui rapporte aucun argent. Demande-lui qu'il te la donne contre une soupière et des cuillères, comme ça tu ne seras plus seul, tu auras un enfant, et comme tu as l'air bon, la petite fille ne sera plus malheureuse et moi non plus. Rien que de la voir si triste, je pleure.

« Il repleure. »

Jean-Claude Grumberg, *Le Petit Violon*,
coll. « Heyoka jeunesse », 1999
© Actes Sud-Papiers/Théâtre
de Sartrouville et des Yvelines-CDN.

UNE PIÈCE EN FORME DE CONTE

De très nombreux éléments narratifs rapprochent la pièce du conte de fées, comme la fin heureuse ou la présence d'un objet magique (le violon).

n°181 | décembre 2013

Un héros et son parcours

→ **Dessiner l'évolution de Sarah au cours de la pièce. Décrire la situation initiale de la petite fille et son évolution en s'appuyant sur des indices textuels relevés (en particulier scènes 1, 2, 3, 4 et 8). Interpréter Sarah dans ces différents extraits : acteur seul, acteur avec accessoires, avec des marionnettes.**

Comme toutes ses pièces pour la jeunesse, J.-C. Grumberg écrit *Le Petit Violon* comme un conte traditionnel. Sarah apparaît comme un

héros de conte de fées, qui surmonte les épreuves de son parcours initiatique et parvient finalement à s'accomplir. Sarah subit un destin cruel : orpheline (sa maman, une acrobate fil-de-fériste est tombée « un jour de grand vent ») et maltraitée, elle est recueillie par un homme bon mais pauvre, en est éloignée contre son gré pour parfaire son éducation (c'est à proprement parler le moment de l'initiation) puis trouve l'amour et se réalise par la maternité, qui referme la boucle du conte.

Le rapport au temps

Le traitement du temps, élément constitutif primordial du conte, est particulièrement intéressant dans la pièce de J.-C. Grumberg. L'auteur réalise une *rupture temporelle* (un flash-back) qui apparaît lors des monologues de Léo en début, milieu et fin de la pièce. Il opère un *dédoublement épique* du personnage, qui raconte sa vie et retrouve brusquement sa jeunesse. Les alternances d'époques sont symbolisées par la présence ou non de la perruque blanche.

→ **Repérer les scènes où s'opère ce changement de temps.**

→ **S'entraîner à jouer la scène 4 :**

– **sans la perruque mais avec un autre objet (une canne),**

- sans aucun accessoire,
- en adoptant des postures différentes,
- avec deux acteurs différents...

→ **Demander aux élèves à quelle(s) époque(s) se situe l'action de la pièce et pourquoi. Quelles sont les conséquences d'un point de vue scénographique ? Réaliser des croquis (décors, accessoires, éclairages) signifiant ces différents temps de narration.**

L'époque de la narration est assez incertaine, il ne s'agit sans doute ni d'une époque contemporaine – on fait usage de francs – ni très proche, car qui voit encore de tels camélots avec des roulettes ? Cette indistinction favorise l'émergence d'un temps onirique, le temps du conte...

REBONDS ET RÉSONANCES

Parmi les nombreux thèmes qui sont traités en filigrane dans la pièce, on peut retenir et approfondir plus particulièrement les suivants :

L'enfant orphelin

→ **Faire rechercher, au début de la scène 4, les origines de Sarah. Quelle tonalité de narration est employée par l'auteur pour raconter ces faits ? Inventer des situations dramatiques qui contiennent des aspects cocasses.**

Il est possible d'engager quelques recherches comparées sur les enfants orphelins dans la littérature (voir annexe 3, « Les enfants orphelins dans la littérature »).

La solitude

Les personnages principaux (Léo, Sarah et le Géant) de la pièce souffrent de solitude.

→ Faire rechercher dans les scènes 1, 2 et 3 des extraits qui montrent la solitude des personnages. Les interpréter.

La différence

La psychologie des personnages principaux se révèle par l'attitude qu'ils adoptent chacun vis-à-vis de l'enfant qui leur apparaît différente et devient une source d'incompréhension.

→ Faire jouer des extraits des scènes 2, 3 et 5 afin de mettre en évidence l'attitude de Léo, d'Univers et du Maître vis-à-vis de Sarah.

Les méthodes d'apprentissage

Il peut être intéressant de mettre en relation les méthodes éducatives inventées par Léo (semblables à celle du camelot Marigold de Dickens) et celles du Maître.

→ Faire jouer le dernier monologue du Maître extrait de la scène 4 (de « Trois ans... » à « Tâchez d'être ponctuel, sinon... »).

→ Faire jouer (avec des accessoires) l'apprentissage de Sarah par Léo tel qu'il est décrit dans la didascalie de la scène 4.

→ Imaginer la méthode d'apprentissage que le Maître va développer avec Sarah d'après l'extrait de la scène 4 ci-dessus. Interpréter une scène de cet apprentissage.

→ Comment distinguer le mot « éducation » du premier monologue du Maître, lors du jeu (hurlements, épeler le mot, le dire avec un porte-voix en carton, avec un autre élève ou un chœur parlé...)?

→ Faire jouer l'extrait de la scène 4 de l'acte 2 du *Bourgeois gentilhomme* de Molière (voir l'annexe 5).

Après la représentation

Pistes de travail

n°181 | décembre 2013 |



RETOURS SUR LE SPECTACLE

Premières impressions

→ Quels sont les impressions, les sentiments, qui se dégagent immédiatement après avoir vu la pièce ? Argumenter. Dire les moments que l'on a préférés et pourquoi.

Le spectacle est très beau. Il s'en dégage une poésie assez mélancolique renforcée par le parti pris d'une esthétique sobre, en gris-noir-rouge, avec une lumière sophistiquée mais tamisée. Cependant, le caractère cocasse de certains personnages comme le Géant ainsi que les intermèdes drolatiques comme la parade de cirque ou la danse du squelette allègent par leur humour la tonalité du spectacle.

→ Le spectacle est complexe et convoque des moyens techniques variés pour raconter la pièce. Quels sont-ils ? À quels moments interviennent-ils ? Tenter de justifier les choix du metteur en scène.

Pour aller plus loin

Le recours à l'ombre, au cinéma, à la marionnette, au masque, composent une **forme théâtrale mixte**. Les techniques ne se juxtaposent pas mais se combinent pour servir un unique propos dramatique.

→ Proposer aux élèves d'interpréter une scène « partagée » entre des élèves bruiteurs, des élèves comédiens muets et des élèves narrateurs, par exemple la scène 2 du *Petit Violon*. Variante : introduire des *cartons intertitres* entre des pantomimes muettes.

Rebonds et résonances

Les **formes mixtes** dans le théâtre aujourd'hui sont nombreuses : ciné concert, ciné spectacle, spectacles mêlant marionnettes et acteurs, danse et arts plastiques, cirque et théâtre... (voir l'annexe 6 : « Les formes mixtes » et l'annexe 7 : « Le bunraku »).

La scénographie

La pièce mise en scène par Alexandre Haslé laisse aux spectateurs une empreinte visuelle très forte. L'univers du cirque et celui des bateleurs de foire, qui ont dû séduire le metteur en scène, ne sont pas *a priori* illustrés mais *évoqués* avec sobriété et efficacité. L'attention portée à l'esthétique confère une grande qualité au spectacle et en garantit l'unité dramatique.

Les décors

→ Où se déroule principalement l'action de la pièce ? Comment ces lieux sont-ils représentés ? Que penser de ces choix ? À quoi le spectateur qui connaît la pièce peut-il s'attendre ?

→ Dessiner les deux espaces scéniques. Réaliser un plan de scène.

Les décors sont assez simples² mais très efficaces. Deux espaces sont principalement suggérés : celui de la roulotte et celui du cirque. Mais la roulotte est absente et le cirque n'est pas circulaire. Deux systèmes de rideaux coulissants se combinent : l'un en demi-cercle, gris, figure l'univers de la rue et la roulotte, le second, rouge franc, plus en avant-scène et reliant en ligne droite *jardin à cour*, symbolise le cirque.

Les accessoires

Le spectacle comporte peu d'objets, ce qui peut paraître paradoxal dans le contexte particulier de la pièce où le monde des marchands forains et celui du cirque sont riches en objets de toutes natures. Alexandre Haslé a pris le parti d'éviter l'accumulation des objets qui pouvait alourdir la mise en scène et a choisi de les évoquer par exemple lors de pantomimes.

→ Quels sont les accessoires principaux de la pièce ? À quels moments interviennent-ils ? Comment sont représentées les marchandises du camelot ?

→ Réaliser une pantomime qui mette en jeu des accessoires imaginaires comme lors du jonglage de Léo et du Géant avec les assiettes : chapeau, instrument de musique...

Pour aller plus loin

→ Les marionnettes ne peuvent être considérées comme de simples accessoires. Pourquoi ? Le violon occupe une place particulière dans la pièce. Pourquoi ? Dessiner le petit violon construit par Léo dans le prologue. Écrire sa recette de fabrication.

→ Décrire l'assemblage ci-dessous. Comment l'artiste signifie-t-il le violon, quels objets a-t-il utilisés ? Faire réaliser un assemblage d'objets qui ressemble à un violon ou à tout autre instrument à cordes. L'idéal serait que cet objet soit sonore !



La lumière

La lumière est une composante très importante du spectacle. Elle contribue à différencier les scènes, à souligner les états d'âme (la mélancolie de Léo vieux au début de la pièce est soulignée par la pénombre qui baigne la scène, que ne semble éclairer qu'une petite bougie, la danse du squelette est éclairée d'une lumière blanche qui contraste avec le rideau rouge tiré...), à mettre en valeur les masques et marionnettes, à isoler les personnages, à permettre enfin d'utiliser des techniques comme la projection cinéma, la parade de cirque ou les ombres.

→ Quelles sont les différentes ambiances lumineuses que l'on peut relever dans le spectacle ? À quels moments de l'histoire correspondent-elles ? Dessiner un tableau (moment précis de la pièce) qui semble particulièrement intéressant.

Pour aller plus loin

→ Si le matériel le permet³, réaliser différentes ambiances lumineuses selon différents

2. Le propos de la scène nationale itinérante Les Tréteaux de France est d'amener le théâtre auprès des spectateurs éloignés des structures culturelles. Il est donc indispensable de concevoir des formes théâtrales assez légères, faciles à monter, à démonter, à transporter et à installer dans des lieux très divers et peu équipés, comme des salles des fêtes ou des gymnases communaux (voir l'annexe 0).

3. Des lampes sur pied – voire des lampes de bureau orientables –, des baladeuses ou même des lampes de poche, peuvent convenir en complément des éclairages de la classe. Les changements d'éclairages peuvent être formalisés dans une fiche technique simple.

moments d'une scène choisie. La scène 2 par exemple comprend plusieurs événements dramatiques distincts et permet de rechercher comment on doit éclairer un monologue, un duo, une parade de cirque...

L'environnement sonore

L'environnement sonore est une composante très importante de ce spectacle. Le spectateur s'attend *de facto* à entendre jouer du violon dans cette pièce au titre évocateur. Et si le violon joue effectivement, les procédés employés sont multiples et créent la surprise. La musique du violon n'est d'ailleurs pas la seule source sonore dans ce spectacle sensoriel.

→ Voici différents éléments sonores repérés dans la pièce : donner des exemples pour chacun d'eux.

Bruitages	
Musique enregistrée	
Musique en direct	

La représentation des personnages

« Tous les personnages de la pièce sont vus par Sarah, la petite fille sourde et muette. Ils paraissent alors démesurés, grotesques, un peu effrayants. À mi-chemin entre le rêve et le cauchemar⁴. »

Alexandre Haslé

L'aspect outrancier des personnages est renforcé dans le spectacle par l'usage des masques et des marionnettes, et le soin apporté aux costumes. Le parti pris du partage de l'interprétation entre acteurs « de chair », marionnettes et acteurs masqués entraîne le spectacle dans une forme mixte très dynamique qui renforce les allers et retours narratifs.

Léo

- Dessiner les deux Léo, jeune et âgé.
- Quel est l'élément qui distingue les deux Léo dans le texte de la pièce ?
- Quels sont les moyens de distinguer Léo âgé et Léo jeune dans le spectacle ? Quels sont les éléments communs aux deux Léo ?

Pour aller plus loin

La place du violon

→ Quels sont les différents moyens de nous faire entendre la musique du violon ? Quels sont les éléments scéniques surprenants qui concernent le violon ?

→ Proposer de mimer le jeu d'un violoniste en *play-back* (*partita* de Jean-Sébastien Bach ; *concerto* de Mendelssohn, violon tzigane ou *klezmer*).

Le thème musical du spectacle est un morceau traditionnel de la musique *klezmer*, *Tanz tanz Yidelekh*, que le metteur en scène a certainement choisi en résonance avec les origines juives de l'auteur, Jean-Claude Grumberg. De très nombreuses variations sont disponibles sur youtube, par exemple là : www.youtube.com/watch?v=Mv05HQdEiA8

→ Proposer différentes écoutes de cette mélodie, les mettre en comparaison : *tempi*, instruments, formations instrumentales.

→ À quels moments de la pièce la mélodie intervient-elle ? Quel rôle peut-elle jouer d'un point de vue dramatique ?

→ Décrire l'image ci-dessous : qu'observe-t-on ? De quelle manière pourrait avoir été réalisé le masque de Léo vieux ?



© DOMINIQUE GUYOMAR

→ Proposer de rejouer la scène d'entrée – début de la scène 1 – telle que les enfants peuvent s'en souvenir, avec masque, sans masque. Quels sont les avantages et inconvénients du masque⁵ ? Comment nous est présenté Léo ? Quelle action est inventée et développée par le metteur en scène au début du spectacle ?

Univers

→ Dessiner Univers. En quoi le personnage est-il différent de ce que l'on pouvait imaginer en lisant la pièce ? Quelles sont les

caractéristiques du personnage tel que le metteur en scène nous le désigne ? Comment le personnage est-il « fabriqué » ? Quelles sont les contraintes que le comédien peut rencontrer dans son jeu ? Faire jouer une scène ou partie de scène en se déguisant comme Univers (masque, gros coussin...).

D'une indication scénique brève (« *il est hideux, son corps est en forme de globe* ») le scénographe nous propose un personnage vraiment effrayant, un ogre au visage mou, aux yeux caves, dont l'embonpoint et la lenteur cachent une violence sourde. Il n'est jamais cocasse, même lorsqu'il échange la fillette contre des bretelles multicolores.

Sarah

→ Décrire la photo ci-dessous extraite du spectacle.

Sarah est le personnage dont la représentation est la plus complexe car multiple. Elle est incarnée par plusieurs marionnettes (différentes au fur et à mesure que la jeune fille grandit), puis en masque, en fillette (dans le film) et finalement en jeune violoniste (Sarah réussit à jouer du violon lorsqu'elle apparaît en jeune fille de chair, alors que la marionnette de Sarah était incapable d'en jouer). Cette métamorphose rappelle la transformation du pantin Pinocchio en *vrai* petit garçon...

→ Sarah est représentée de différentes manières, lesquelles ? À quels moments de la pièce ? Pourquoi le metteur en scène a-t-il parfois choisi de représenter Sarah par des



© DOMINIQUE GUYOMAR



© DOMINIQUE GUYOMAR

5. Les exercices d'approfondissement avec le masque sont proposés p. 27 à 29.

marionnettes ? Quels sont les traits caractéristiques du personnage qui sont mis en avant par l'usage de la marionnette ? À quel moment Sarah devient-elle une jeune femme en chair et en os ? Pourquoi ce moment ? Combien compte-t-on de marionnettes pour le personnage de Sarah ? Dessiner l'une de ces marionnettes.

« Parce qu'aujourd'hui les arts s'entrecroisent, le théâtre s'empare de la marionnette et ma démarche consiste à lui donner un statut qu'elle n'a que rarement : celui de partenaire à part entière », explique Alexandre Haslé dans le document de présentation du spectacle.

→ À quels indices de jeu, à quels moments de la pièce, peut-on remarquer que la marionnette de Sarah est un véritable partenaire ? (Voir exercices proposés dans la partie « La marionnette partenaire, » p. 26.)

Pour aller plus loin

Il convient de préciser aux élèves la différence de statut entre l'objet manipulé qui incarne un personnage et l'objet-accessoire.

→ Le violon, objet important également, a-t-il le même statut que la marionnette de Sarah ? Pourquoi ?

→ Soient par exemple un comédien et un chapeau. Relier les différentes situations à leur signification.

Le comédien se coiffe d'un chapeau.	1	A	L'objet incarne un personnage.
Le comédien s'adresse au chapeau.	2	B	L'objet est une marionnette.
Le comédien anime le chapeau.	3	C	L'objet est un accessoire.

→ Faire interpréter Sarah avec une marionnette⁶ (par exemple dans la scène 3), avec un masque ou par le jeu d'acteur seul. Que peut-on en conclure ? Quelles difficultés émergent pour le comédien-marionnettiste ? Pour le partenaire ?

Le Géant

→ Dessiner « le plus grand des géants » tel qu'on le voit dans le spectacle. Comment le scénographe nous le présente-t-il ? Quels artifices (costumes, accessoires) sont employés ? Rédiger son portrait (aspect et psychologie). Imiter cette représentation du Géant en attachant un gros dictionnaire sous chaque pied du comédien.

Éprouver ce déguisement en jouant une scène, par exemple cet extrait de la scène 8 :

« Le Géant récite les pays et les capitales en se trompant, puis Léo lui apprend à jongler ou à jouer du violon avec une fourchette et une cuillère. »



© DOMINIQUE GUYOMAR

Pour aller plus loin

→ Proposer d'autres moyens scéniques pour représenter « le plus grand des géants » : socques, chaussures à très hauts talons, échasses, un enfant porté par un autre, marionnette géante (tête sur un bâton...). Mettre ces solutions scéniques à l'épreuve du jeu en jouant (scène 1 ou scène 9 de la deuxième fin). Comparer les dispositifs, les contraintes, les avantages qui en découlent.

Le Maître

→ Décrire le personnage du Maître. Quels sont les accessoires qui le caractérisent ? Pourquoi ces choix ? Dessiner le personnage.



© DOMINIQUE GUYOMAR

6. Une poupée de chiffon ou une marionnette rapidement fabriquée en papier journal scotché ou en tissu noué peuvent convenir (voir exercices de manipulation dans « La marionnette partenaire », p. 26.

Jouer un extrait de la scène 5, en monologue ou en dialogue avec Léo, en recherchant différentes interprétations outrancières : le Maître est arrogant ou timide, il est pris de folie ou apathique, il est colérique ou ensorcelleur, il parle très fort ou de manière inaudible, s'adresse à Léo ou à tout un auditoire, en chœur parlé avec de nombreux maîtres à l'unisson ou en canon vocal, parle en gesticulant, en dansant, en chantant, en rap...

Pour aller plus loin

Le Maître est un personnage traité de manière outrancière : il est présenté dans le spectacle comme un docteur de Molière, pseudo homme de science sûr de lui et de ses savoirs. Si sa probité apparaît douteuse dans la pièce, le metteur en scène nous le rend assez sympathique malgré

tout, avenant et souriant sous un couvre-chef extravagant qui arbore les signes du savoir, du génie ou de la folie...

→ Concevoir et réaliser un costume emblématique d'un métier au choix : médecin, dentiste, musicien, magicien, artiste peintre, juge... Improviser un court boniment de circonstance.

→ Alors que le Maître n'apparaît que dans la scène 5 de la pièce de Grumberg, le spectacle nous le présente une nouvelle fois. À quel moment précisément ? De quelle manière est-il montré ? Pourquoi ?

Le Maître apparaît de manière allusive par une main et la baguette qui corrige Sarah, dans le film au mitan du spectacle.

PARTIS PRIS SCÉNIQUES ET JEU DRAMATIQUE

Jeu des acteurs, interprétation

Thierry Delhomme, comédien de la compagnie fléchoise Les têtes d'atmosphère, et Alexandre Haslé interprètent tous les personnages. Laëtitia Raiteux et Jeanne Cortès manipulent les accessoires. Le travail de chacun des participants au spectacle est donc complexe car multiplié. Jeanne Cortès, la violoniste, est également accessoiriste, comédienne et marionnettiste. Les difficultés du travail d'interprète peuvent être envisagées en comparant les personnages joués par un seul comédien dans une même pièce. Thierry Delhomme, par exemple, passe d'un personnage à l'autre...

→ Combien d'acteurs jouent dans la pièce ? (se reporter à l'annexe 0). Remplir le tableau en associant les acteurs à leurs rôles (ou contributions au spectacle).

Nom	Rôle dans la pièce/personnage	Type de jeu, caractère du personnage

→ Quels sont les personnages présentés en page 4 de la pièce et qui n'ont pas d'interprètes dans le spectacle ?

« Le plus petit des nains » est incarné rapidement, et pour sa seule réplique, par une petite marionnette lors de la parade en scène 2.

Les effets scéniques

L'univers fantastique du conte de fées est évoqué dans la pièce par quelques effets de magie.

Le juge

→ **Quel est l'effet scénique remarquable dans ce personnage ? Comment est-il réalisé ?**

Le livre paraît vivant, il roule des yeux, fronce les sourcils et parle de manière autonome. Il s'agit bien sûr d'un subterfuge puisque les mains qui tiennent le livre sont fausses, Alexandre manipulant au verso du livre des gâchettes qui tirent des fils de nylon et permettent ainsi l'animation de la bouche, des paupières et des sourcils, réalisés en latex mou.



Le juge annonce la sentence d'emprisonnement à Léo (dans la deuxième fin écrite par J.-C. Grumberg). © DOMINIQUE GUYOMAR

Pour aller plus loin

→ Dans la même problématique du trucage et de l'animation dissimulée, on peut imaginer faire réaliser rapidement des fantoches, petites marionnettes en tissu animées par des baguettes fixées aux bras ou aux jambes et dont la tête est celle du marionnettiste. Il convient de prévoir un dispositif tel qu'un rideau fendu afin de cacher le corps du marionnettiste. Ou d'accrocher le pantin autour du cou, comme une bavette. Il faut alors que le comédien soit en noir. Souvent le fantoche chante une petite chanson, danse...

Moyens techniques

La mise en scène très personnelle d'Alexandre Haslé, qui réalise un spectacle à la fois respectueux du texte mais aussi plein de surprises, s'appuie essentiellement sur une appropriation et un développement scénique des didascalies et des monologues adressés au public.

La voix off

« Jean-Claude Grumberg a amicalement prêté sa voix à notre *Petit Violon* » annonce Alexandre Haslé dans le dossier de présentation du spectacle.

Les artistes Shirley et Dino ont repris cet amusant numéro de music hall dans leur spectacle *Achille Tonic Cabaret* en 2010.



Le petit violon.

Le petit violon est fabriqué avec une boîte à cigares et un pied de chaise. Et pourtant, il joue !

→ Pourquoi la fabrication du petit violon au début du spectacle est-elle *assurément* un trucage ? Imaginer ce trucage et décrire l'effet scénique qui en résulte.

Pour aller plus loin

→ Imaginer et jouer une pantomime semblable dans laquelle le personnage fabriquera un instrument de musique de fantaisie, à partir d'éléments préparés à l'avance mais qui sembleront trouvés par hasard...

Ce sont là des numéros typiques des entrées de clowns.

La houpelande de Léo vieux

Alors que Léo jeune est présent sur le plateau, Léo âgé, sur le côté de la scène, semble s'animer pour allumer un cierge magique (ou un pétard).

→ Dessiner, décrire et expliquer l'effet produit. Imaginer le trucage employé.

→ À quels moments de la pièce entend-on l'auteur, J.-C. Grumberg ?

L'apparition de Léo au début de la pièce donne lieu à une longue scène muette, développée à partir de la première didascalie et des premières répliques de Léo dites en voix *off* par J.-C. Grumberg lui-même. On peut supposer qu'à l'intérêt dramaturgique s'ajoute la question pratique de la difficulté de parler dans un masque fermé.

→ Proposer de jouer le début de la scène 1, avec masque⁷, sans masque. Avec une voix off en direct (un narrateur), avec une voix off enregistrée⁸. Comparer ces différentes propositions (avantages, inconvénients).

Le film

→ Quels sont les moyens développés par le metteur en scène pour nous indiquer les changements d'époques et le déroulement du temps ?

Outre le costume (masque et manteau) de Léo âgé, qui ouvre et referme la pièce, et les monologues narratifs de Léo, l'histoire est balisée par les changements physiques et psychologiques du personnage de Sarah. Le film, placé au milieu de la pièce, comble l'ellipse de trois ans, temps de l'éducation de Sarah, entre les scènes 5 et 6, et matérialise l'épanouissement et la métamorphose de la jeune fille. C'est le seul moment où le personnage du fiancé sourd-muet est désigné (lorsqu'il est enfant) ou évoqué (à l'âge adulte).

→ Quels sont la place et le rôle du film dans la pièce et dans l'histoire ? Décrire rapidement l'histoire du film. Quels sont les passages qui relèvent du fantastique dans ce film ? Décrire la photo du tournage du film ci-dessous : personnages, action, contexte.



Tournage du *Petit Violon*, Alexandre Haslé © DR

Pour aller plus loin

→ Réaliser un court film muet d'une ou deux minutes qui matérialiserait le temps qui passe (emploi du maquillage, des costumes, éclairages, utilisation d'objets comme des horloges, des sabliers, cartons intertitres...).

Les ombres

Le spectacle comporte des moments de théâtre d'ombres avec des silhouettes corporelles, en

particulier lors des retrouvailles entre Léo et Sarah devenue jeune fille.

→ Décrire et dessiner le moment du spectacle qui met en jeu du théâtre d'ombres. Quels sont les personnages présentés ? Pourquoi le metteur en scène a-t-il choisi cette technique plutôt que de montrer les acteurs ou la marionnette ?



© DOMINIQUE GUYOMAR

Pour aller plus loin

→ Réaliser un dispositif d'ombres avec un écran suffisamment grand (drap tendu) et une source lumineuse (baladeuse, projecteur, lampe sur pied – éviter les lampes halogènes, trop dangereuses). Faire découvrir aux élèves les principes et effets du théâtre d'ombres.

→ Choisir et jouer en ombres corporelles l'une des didascalies de la pièce. Il conviendra de caractériser les personnages par des accessoires significatifs afin de les reconnaître sans devoir recourir à la parole. Prendre par exemple l'extrait ci-dessous.

Scène 5

« L'homme part avec les planches sous le bras et tenant fermement la petite fille qui tient son violon.

« Sarah résiste.

« Le pédagogue l'entraîne.

« Les larmes aux yeux, Léo dit au revoir à Sarah tout en tentant de lui expliquer par signes premièrement qu'il l'aime, deuxièmement qu'elle reviendra bientôt, troisièmement que tout cela est pour son bien.

« Sarah échappe un instant à la poigne du pédagogue et court vers Léo. »

Jean-Claude Grumberg, *Le Petit Violon*, coll. « Heyoka jeunesse », 1999
© Actes Sud-Papiers/Théâtre de Sartrouville et des Yvelines-CDN.

7. Le plus simple est ici d'utiliser un masque neutre (ou demi-masque) à transformer éventuellement : ajouts de peinture, collages, accessoires (lunettes, barbe).

8. La voix enregistrée pose un problème de synchronisation avec les événements scéniques qui se jouent en direct, aucun retard ou blanc n'étant souhaité.

Rebonds et résonances

Penser au théâtre d'ombres avec des figures fabriquées et qui peuvent être articulées. En s'inspirant des traditions méditerranéenne (Karagöz), chinoise ou indonésienne (le *wayang kulit*), on pourra engager les élèves dans l'interprétation de contes ou de scènes burlesques.

Les trous dans la silhouette permettent au montreur d'y placer le bâton de manipulation et de maintenir la figure plaquée contre l'écran.



Le personnage traditionnel du théâtre d'ombres turc, Karagöz. © ROBERT CARA

La dramaturgie

Le spectacle présente des écarts avec le texte original (et ses deux fins) : des développements et des ajouts (on entre ainsi dans le spectacle par une assez longue introduction dans laquelle Léo fabrique son petit violon : voir « Les accessoires », p. 17) mais aussi des simplifications et des suppressions.

Les ajouts

→ Quelles sont les scènes du spectacle qui ne figurent pas dans le texte original ? Quelle est leur place dans le spectacle, leur rôle ?

Le squelette



Le Petit Violon, Cirque Univers. © MARINETTE DELANNÉ

→ En quoi ce personnage est-il grotesque ? Proposer de fabriquer rapidement un déguisement de squelette et de réaliser une pantomime grotesque sur la musique de la danse macabre de Saint-Saëns.

Rebonds et résonances

On peut engager les élèves dans une recherche sur la figure de la Mort dans l'art et les traditions populaires (voir annexe 8).

Le cirque

Le metteur en scène a développé avec fantaisie la parade de cirque (tout juste évoquée dans la pièce au début de la scène 2) sous la forme de saynètes avec des marionnettes au castelet. La marionnette permet de convoquer les artistes les plus talentueux !

→ Quels sont les numéros de cirque qui sont présentés dans le spectacle ? Comment sont-ils réalisés ? Quel est le dispositif scénique ? Dessiner l'un de ces numéros.

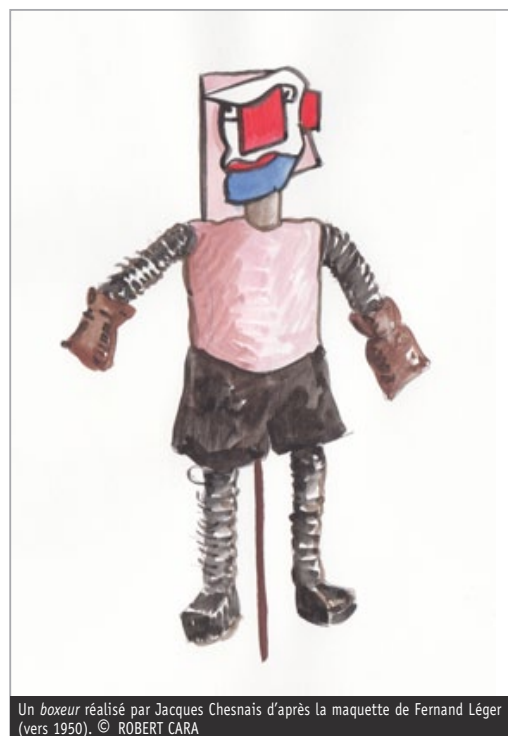
On peut admirer le lion et le dompteur, la filde-fériste, le jongleur, l'haltérophile, le prestidigitateur, le nain et le géant...

Pour aller plus loin

→ Inventer (concevoir et réaliser) un numéro de cirque avec des marionnettes que l'on aura fabriquées.

Le plus simple serait de concevoir des marottes : ce sont des poupées fichées sur un bâton, les manipulateurs étant dissimulés derrière un panneau formant castelet.

Cette marotte tire son expressivité de la mobilité des membres qui est due à l'emploi de ressorts (voir site du Portail des arts de la marionnette : www.artsdelamarionnette.eu/app/photopro.sk/marionnettes/)



Un boxeur réalisé par Jacques Chesnais d'après la maquette de Fernand Léger (vers 1950). © ROBERT CARA

Rebonds et résonances

Voir le cirque de Calder, les artistes et le monde du cirque, la vidéo www.ubu.com/film/calder.html Calder invitait ses amis à des soirées dans lesquelles il animait les personnages bricolés d'un hilarant cirque miniature.

La toilette

→ Faire interpréter par deux acteurs puis par une marionnette⁹ et un acteur la fin de la scène 3 (de « Moi Léo, toi ? » à « Léo aussi. ») et le début de la scène 4 (« Léo a remis sa perruque blanche. J'étais heureux, je n'étais plus seul. La petite fille s'appelait Sarah. »). Quel est le moyen d'interprétation le plus adapté à cette scène ? Pourquoi ? Quel moment du spectacle symbolise plus particulièrement la rencontre heureuse de Léo et Sarah ? Décrire et dessiner la scène.

Le metteur en scène a choisi de simplifier la rencontre des deux personnages de Léo et de Sarah en une unique scène intimiste, la toilette. C'est le seul solo du spectacle au cours duquel Alexandre Haslé est à la fois comédien et marionnettiste.

Les suppressions et les simplifications

→ Faire rechercher dans la pièce les éléments textuels (didascalies ou détails narratifs) qui sont éliminés dans le spectacle. Proposer aux élèves de les jouer en employant les moyens du spectacle (avec des masques ou des marionnettes).

MASQUES ET MARIONNETTES

Le travail de conception et de réalisation des masques et des marionnettes du spectacle est considérable :

« Un an de travail, dont sept mois de fabrication des seize marionnettes, des masques, costumes, décors¹⁰... »

Alexandre Haslé

La marionnette portée

Les marionnettes *portées* du spectacle sont différentes incarnations de Sarah (voir photo p. 19).

→ Quels sont les différents éléments qui constituent les marionnettes de Sarah ? En

La question de la fin

Alexandre Haslé a choisi de terminer la pièce différemment des deux versions écrites par J.-C. Grumberg, en s'appuyant sur la seconde fin de 2006 (version avec le juge et le long dialogue entre Léo et le Géant en prison) puis en écourtant l'épilogue, supprimant ainsi l'apparition de l'enfant de Sarah.

→ Comment se termine le spectacle dans la mise en scène d'Alexandre Haslé ? Comment ce dernier a-t-il procédé ? Rédiger cette fin. La mettre en jeu.

Pour aller plus loin

→ Quelles sont les différences relevées entre la fin de la pièce dans la version de 1999 de Grumberg (scène 8, de « Paraît alors une petite fille [...] » à « [...] la petite fille et Léo disent bonsoir en langue des signes. ») et celle du spectacle ? Jouer cette fin telle qu'elle est écrite. En déduire la raison des choix opérés par le metteur en scène.

Rebonds et résonances

→ Proposer aux élèves une mise en comparaison des différentes fins : les deux fins du *Petit Violon* et celle des *Ordonnances de Docteur Marigold* de Dickens (voir l'annexe 9, « Les différentes fins »). Faire relever les principales ressemblances ou différences. Les jouer toutes les trois. Proposer aux élèves d'inventer leur propre fin de la pièce. La mettre en jeu.

→ Combien peut-on compter de marionnettes dans le spectacle ? On peut les classer selon deux techniques manipulatoires : lesquelles ? Les décrire.

Les marionnettes du spectacle se partagent en deux groupes : les marionnettes portées « devant soi » avec montreur à vue, et les marionnettes de type marotte, à manipulation ascendante, dont les montreurs sont cachés par un écran qui forme castelet.

dessiner une. Comment la marionnette est-elle animée ? Par combien de montreurs ? Dessiner ou décrire ces procédés.

La poupée est constituée d'une tête et d'un buste rigide. Le bas du corps est une jupe

9. Une marionnette en tissu ou en papier journal rapidement scotché, un simple morceau de mousse peuvent suffire.

10. Interview du 16 janvier 2013, dans *Ouest France* : www.ouest-france.fr/le-petit-violon-un-parcours-initiatique-916741

flottante, elle n'a pas de pieds. Les mains sont celles du montreur. La marionnette est maintenue et manipulée par une poignée située à l'arrière du crâne, qui permet aussi les orientations du regard et les mouvements de la tête.

Sarah est animée de deux manières :

- par deux montreurs cagoulés dans la scène d'apparition au cirque. Le personnage semble isolé et paraît se mouvoir de façon autonome ;
- ou par un seul montreur qui incarne en même temps un personnage de la pièce, Léo, dans les scènes de la *toilette* et du Maître.

La marionnette partenaire

« Les marionnettes que je fabrique sont à taille humaine et se manipulent à vue. Le comédien marionnettiste n'est pas caché derrière elles, il joue avec elles. Elles sont des partenaires¹¹. »

Alexandre Haslé

→ **Par deux**, avec des morceaux de mousse à matelas, du journal froissé-scotché, ou tout autre objet pouvant prendre le statut de marionnette (ustensile culinaire, gaine chaussette) proposer aux élèves d'improviser un dialogue entre une marionnette et un comédien (comme une scène mère-enfant « Dis bonjour à la dame ! », ou de maître-élève « Récite la table de multiplication ! »).

→ **Individuellement**, jouer ensuite la scène de dialogue en solo, le montreur étant aussi et en alternance partenaire de sa marionnette. Quelles sont les difficultés rencontrées ?



Comment parvenir à la meilleure lisibilité pour le spectateur ?

Il faut instaurer des codes théâtraux : le montreur doit agir de manière très claire et distinguer (pour lui et pour le public) son rôle de partenaire de sa fonction de marionnettiste. Lorsqu'il manipule, le comédien doit se faire discret, être attentif à sa marionnette, parler avec la voix *de la marionnette* (il convient souvent de contrefaire sa voix), faire coïncider parole de la marionnette et mouvements de la marionnette. Lorsqu'il est partenaire et personnage dramatique, la marionnette doit être immobile, le comédien reprend sa voix, s'adresse à sa marionnette ou au public de manière franche.

Rebonds et résonances : le bunraku, un théâtre dissocié¹².

→ **Dissocier les composantes d'une scène (la scène 2 est intéressante à travailler) à jouer avec trois groupes distincts et complémentaires : les récitants-parlants, les montreurs de marionnettes et les musiciens-bruiteurs.**

Pour que la proposition soit cohérente, la synchronisation des voix, des mouvements et des sons doit être satisfaisante. Ce qui suppose une excellente écoute entre les participants.

Il est possible de s'entraîner avec un groupe de comédiens et non des marionnettes.

Manipuler à plusieurs

La marionnette de Sarah est manipulée au début du spectacle par deux montreurs tout en noir, cagoulés et gantés.

→ **Par groupes de trois**, faire confectionner rapidement une marionnette (environ 50 à 60 cm de hauteur) à l'aide d'une pièce de tissu nouée en son centre ainsi qu'à ses quatre extrémités. Les nœuds doivent figurer la tête et les membres du personnage.

- Demander aux élèves d'animer la marionnette à trois : la faire marcher, la faire asseoir, se lever, s'éveiller, sauter, courir, prendre des postures tristes, gaies, bâiller, tousser... Organiser des rencontres entre plusieurs personnages... Inciter à changer les rôles dans le groupe des manipulateurs.

Les élèves doivent chercher une solution pour se répartir les rôles et ne pas se gêner. Dans la tradition du bunraku japonais la manipulation de la tête et de la main droite revient au premier des manipulateurs, celle de la main gauche au deuxième, celle des pieds au troisième.

Pour aller plus loin

→ **Variante : par groupes de 5 élèves, composer un personnage avec 5 mailloches de petites**

11. Document de présentation du spectacle.

12. Voir annexe 7.

percussions, chaque participant tenant une mailloche dont la boule figurera l'un des éléments de la marionnette (tête-mains-pieds). Chercher à donner de la cohérence au personnage, et à l'animer. Réduire ensuite le groupe à 3 élèves.

L'effet sera d'autant plus réussi que les montreurs seront en noir, et la lumière adaptée. C'est un effet réalisé parfois en technique de lumière noire.

→ **Autre variante avec des marionnettes géantes : confectionner de grandes marottes (poupées sur un long bâton, ou un manche à balai et munies de bras – veiller à ne pas oublier les épaules dans la construction, un porte manteau fait l'affaire. Ces poupées demandent trois manipulateurs : un porteur**

(qui peut animer la tête par des mouvements de pivot) et deux animateurs pour les bras. Faire avancer, reculer, danser la marotte, en évitant les mouvements de retrait des bras, dus au retard des manipulateurs. Les montreurs doivent rester discrets et silencieux.

Construire et animer une marionnette portée

Toutes les techniques contemporaines de marionnettes portées sont issues du bunraku japonais. Il est possible de réaliser rapidement une marionnette portée simple, mais opératoire.

→ **Proposer aux élèves de confectionner une sorte de demi-mannequin (à partir d'une chemise rembourrée, rigidifiée aux épaules par un cintre et surmontée d'une tête elle-même munie d'une poignée, ou évidée pour la prise en main.) Ce buste sera attaché à la taille du montreur, dont les jambes seront aussi celles de la marionnette. Le bras droit du mannequin sera immobilisé et attaché au buste de celui-ci. Le bras gauche du mannequin sera celui du montreur qui, de sa main droite, animera la tête.**

Variante : la poupée peut porter une longue jupe flottante et ne pas être attachée au montreur par la taille.

→ **Individuellement, faire interpréter les boniments de la pièce par une marionnette portée (voir scène 2, le monologue d'Univers).**

Note : Les marionnettes portées « à bouche », sont des marionnettes appelées *Muppets* (contraction de *puppet* et *mouth*, ou « marionnettes à grande bouche »).



© MARINETTE DELANNÉ

Le masque

→ **Combien peut-on compter de masques dans le spectacle ? Pourquoi le metteur en scène a-t-il choisi de figurer ses personnages à l'aide de masques et non pas seulement par des acteurs maquillés ? Dessiner le masque qui a semblé le plus remarquable. Si on les compare avec des masques de déguisement de carnaval, tels qu'on peut les acheter dans le commerce, quelles sont les particularités des masques du spectacle ? Quelles sont les techniques de fabrication ?**

Les masques sont déterminants dans la scénographie du spectacle. Ils précisent les personnages de manière radicale et frappante. Le masque de Léo a été réalisé à partir d'un moulage du visage d'Alexandre Haslé auquel

on a fait subir les outrages du temps : rides, teint gris, peau flasque. Ce sont des masques fermés qui limitent la visibilité de l'acteur et entravent la projection de la voix. Ils demandent de la part du comédien une longue phase d'appropriation, une excellente perception spatiale de l'environnement scénique, et beaucoup d'écoute. Les personnages de Léo vieux et d'Univers sont composés avec des masques, ainsi que Sarah jeune fille – en fuite devant Univers – et le squelette danseur.

Fabriquer un masque

Tout objet susceptible de dissimuler tout ou partie du visage peut être un masque. Certains objets du quotidien, simplement munis d'un

système de fixation, peuvent convenir : grosse passoire, fond de panier, raquette de tennis. La fabrication peut être rapidement exécutée à partir de carton, papier et divers matériaux de récupération. Le positionnement des yeux est important pour que le masque soit opérationnel.



Masque Dada de Marcel Janco 1919, carton, ficelle, crayons de couleurs.
© ROBERT CARA

On peut utiliser également des masques neutres ou des demi-masques (sans la bouche) qui sont peu chers et qui se révèlent de bons supports pour les exercices d'interprétation au masque. La sensation d'étouffement due au matériau plastique les rend toutefois désagréables à utiliser de manière prolongée.

Dans le cas d'un travail de scénographie avec masques, pour un spectacle par exemple, il est plus intéressant de faire réaliser des masques en papier mâché à partir de moulages. Ces masques présenteront le double avantage d'être à la fois très expressifs et très légers.

→ Voir l'annexe 10, « Fiche de fabrication du masque en papier mâché ».

« Plus on se masque plus on se démasque. »

Claire Heggen,
codirectrice du Théâtre du mouvement

Le masque porté

Le masque a un effet de loupe qui met en évidence les plus petits mouvements du corps. Le masque réduit le champ visuel de l'acteur et induit une articulation plus grande des mouvements donc une plus grande lisibilité des gestes : ainsi, il faut tourner la tête pour regarder dans une direction précise. Le corps de l'acteur devient immédiatement le *corps du masque*, celui d'un nouveau personnage dramatique, une sorte de chimère...

→ **Jeu de présentation au public, les enfants avec masques se présentent face au public en groupes de cinq-six, et en fond de scène. Ils restent immobiles durant une à deux minutes, dans le silence complet. Observation de la part des spectateurs (posture, attitude, mouvements des mains, des pieds, respirations...). On peut demander d'esquisser de petits mouvements : tête, bras, pieds, toujours de manière muette.**

→ **Individuellement, réaliser une entrée, un salut et une sortie. Le salut sera exagéré et nécessairement frontal. Faire chercher différentes démarches.**

Pour aller plus loin

→ **Par deux, faire interpréter une courte scène de la pièce de manière muette (une didascalie par exemple). Les masques neutres ne permettent pas de différencier les personnages. Il s'agira donc de faire comprendre la scène par la seule expressivité corporelle.**

Exemple, dans la scène 1, Léo et le Géant

« Il essaie de lui parler à l'oreille.

« Le Géant, pile d'assiettes dans les bras, tend son oreille, Léo chuchote quelque chose. »

Jean-Claude Grumberg, *Le Petit Violon*,
coll. « Heyoka jeunesse », 1999

© Actes Sud-Papiers/Théâtre
de Sartrouville et des Yvelines-CDN.

Le masque tenu

Dès lors qu'il n'est pas posé sur le visage, le masque prend valeur de marionnette.

→ **Travail individuel, avec un masque neutre muni d'une poignée¹³ (un bâtonnet scotché à l'intérieur) : jouer à faire apparaître le masque (masque caché derrière le dos, à l'intérieur des bras croisés...), faire regarder le masque dans des directions précises (un coéquipier ou un spectateur fixe ou en déplacement), chercher à exprimer différents sentiments (le personnage est angoissé, mélancolique, heureux, effrayé).**

Pour aller plus loin

→ **Par deux ou trois, improviser de courtes saynètes avec des masques tenus : rencontres, éveil des personnages, promenade...**

Il est préférable de demander aux élèves de porter des vêtements noirs.

13. On peut également saisir le masque par les yeux, bien que le contrôle du regard soit moins commode.

Le masque posé sur une autre partie du corps : les monstres

→ Faire chercher quelles parties du corps peuvent porter le masque (coude, genou, pied, nuque) et donner le masque à voir au public (recherches posturales). Imaginer le personnage qui en résulte et l'animer (recherche de mouvements).

Ce travail au masque posé requiert un regard extérieur pour guider les effets du comédien qui est privé de ses repères (par exemple, le masque placé derrière la tête peut demander au comédien de baisser la tête pour que le masque regarde le public).



Nos remerciements chaleureux vont à Alexandre Haslé et à toute son équipe pour leur accueil et l'aide qu'ils nous ont apportée dans la préparation de ce dossier. Merci également à Robert Cara pour ses dessins ainsi qu'aux éditions Actes-Sud et à Jean-Claude Grumberg qui ont autorisé la reproduction gracieuse d'extraits.

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

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

Comité de pilotage

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

Auteure de ce dossier

Anne CARA, conseillère pédagogique en arts visuels

Responsable de la collection

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

Directeur de la publication

Bertrand COCQ, directeur du CRDP de l'académie de Paris

Suivi éditorial

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

Maquette et mise en pages

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

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-86631-306-7

© CRDP de l'académie de Paris, 2013

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

Annexes

ANNEXE 0 = AUTOUR DU SPECTACLE

n°181 | décembre 2013

Distribution et équipe artistique

Avec **Thierry Delhomme**, **Alexandre Haslé** et **Jeanne Cortes** au violon

Assistante à la mise en scène **Geneviève Delanné**
Scénographie, masques et marionnettes
Alexandre Haslé assisté de **Manon Choserot**
Régie générale **Nicolas Dalban-Moreynas**
Lumières **Bruno Teutsch** ; Costumes : **Lætitia Raiteux** ;

Film 16 mm réalisé et monté par **Nicolas Personne**
Conception : **Compagnie Les lendemains de la**

veille et compagnie Les têtes d'atmosphère
En coproduction avec **Les Tréteaux de France**



Les compagnies Les lendemains de la veille... et Les têtes d'atmosphère se sont associées pour créer ce spectacle coproduit par Les Tréteaux de France.

Les lendemains de la veille...

Elle est dirigée par Alexandre Haslé ; avec sa compagnie, il a créé des pièces pour adultes (*La Pluie*, *Le Souffle de K.*, écrites par Daniel Keene, auteur contemporain). La compagnie se produit depuis plus de dix ans en France et à l'étranger. Alexandre Haslé crée par ailleurs des masques et des marionnettes pour de nombreux metteurs en scène.



Alexandre Haslé.

« Depuis *La Pluie*, Alexandre Haslé a conquis le public avec un théâtre de masques et de marionnettes d'une profonde humanité. Ses spectacles se reconnaissent immédiatement à cette façon sensible d'approcher au plus près de la nature humaine au travers de personnages solitaires confrontés à la dureté du monde. »

L'Express

Après une solide formation de comédien (Théâtre-école du Passage avec Niels Arestrup, Théâtre d'Art de Moscou, école John Strasberg), Alexandre Haslé travaille de 1997 à 2001 avec la grande Ilka Schönbein et le Théâtre Messchugge. Il acquiert auprès d'elle une grande maîtrise des techniques du masque et de la marionnette. Aujourd'hui, le travail qu'il poursuit de manière autonome est original mais garde l'empreinte poétique et l'exigence esthétique de l'artiste Ilka Schönbein...



Alexandre Haslé et Ilka Schönbein dans *Le Roi Grenouille*, 1998.

Les fêtes d'atmosphère

La compagnie est dirigée par Thierry Delhomme, comédien et metteur en scène. Fondée avec Geneviève Delanné, elle est implantée dans la Sarthe, à La Flèche. Depuis 2010, elle s'associe

à un nouveau créateur, Alexandre Haslé, et développe aussi son travail dans l'univers du masque et de la marionnette

Les Tréteaux de France

www.treteauxdefrance.com

Les Tréteaux de France, Centre dramatique national itinérant, au fonctionnement très souple, ont pour vocation de promouvoir des œuvres de grande qualité auprès d'un public *a priori* éloigné des offres culturelles : territoires ruraux, banlieues et villes nouvelles. Cette volonté de mettre en relation les territoires avec l'univers théâtral sous-tend l'action des Tréteaux de France depuis leur création par l'acteur Jean Danet en 1959 et ne doit pas se comprendre comme la seule diffusion de beaux spectacles dans les campagnes françaises. En allant à la rencontre des populations, les Tréteaux veulent alterner « itinérance et présence, diffusion et infusion ».

Robin Renucci est directeur des Tréteaux de France depuis 2011. Il se dit « un pur produit de l'éducation populaire », ayant acquis une « pensée forte du théâtre » depuis l'École Charles-Dullin jusqu'à la Comédie-Française ; il est également acteur de cinéma et de télévision. « Les Tréteaux conjuguent formation, éducation populaire et création¹⁴ » dit Robin Renucci.



Robin Renucci. © JC BARDOT/BAR FLORÉAL

Il souhaite « aller à la rencontre des citoyens et inventer avec eux » et s'entoure de partenaires exigeants (comme Christian Schiaretti, directeur du TNP de Villeurbanne), pour œuvrer à des créations fortes (actuellement en tournée : *Ruy Blas*, *Mademoiselle Julie*, et *L'École des femmes*). Des « Forges de pratique » peuvent accompagner les spectacles dans les territoires les plus reculés et auprès d'un public très large. « La Forge de pratiques théâtrales : non pas seulement éduquer à l'art, mais éduquer par l'art, par la pratique de l'art. » Ces ateliers, qui peuvent être ponctuels ou plus longs, rassemblent amateurs et professionnels, enseignants et jeune public...

Ils peuvent être consacrés à une réflexion chorale sur l'appropriation d'un texte classique, sur la découverte de sa modernité ou, par un travail d'écriture et de mise en forme théâtrale de témoignages d'habitants, peuvent contribuer à l'implantation de la troupe dans un territoire, ce qui serait impossible avec la seule diffusion du spectacle.

« À chaque escale des Tréteaux, je réalise que les gens ont soif de partager les outils de la pratique théâtrale. Eux-mêmes, par leur vécu, ont beaucoup à nous donner¹⁵. »

Robin Renucci a d'ailleurs installé en Haute-Corse une structure associative et culturelle, l'Aria, avec un beau théâtre de village et un centre de formation et de transmission animé par des artistes permanents.

Il affirme enfin que l'école doit assumer un rôle essentiel et privilégié dans la familiarisation des enfants avec le monde des arts.

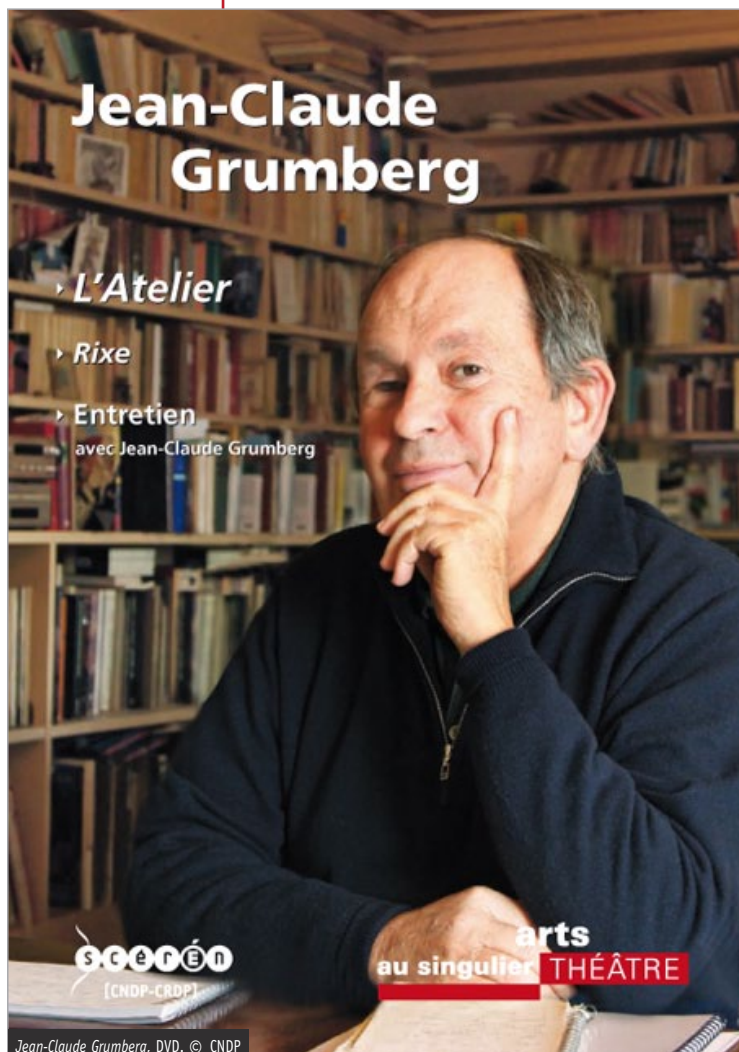
14. *Télérama*, n° 3326.

15. Robin Renucci dans *Télérama* n° 3326.

ANNEXE 1 : LE THÉÂTRE POUR LA JEUNESSE DE JEAN-CLAUDE GRUMBERG

Pour Jean-Claude Grumberg, l'écriture théâtrale pour la jeunesse est un terrain de jeu, un théâtre de liberté et de fantaisie, un théâtre d'amusement où l'on parle de choses sérieuses. Le dramaturge ne conçoit pas le théâtre jeunesse comme un divertissement à la Walt Disney et les propos de ses pièces, bien qu'adaptés au jeune public, ne sont jamais édulcorés. Il se propose d'engager les enfants sur le chemin d'une première réflexion sur le monde. L'enfance tient une place importante dans le théâtre de Grumberg et les personnages d'enfant y sont fréquents. Dans *L'Atelier*, le fils de Simone, qui arrive tout à la fin de la pièce pour prévenir que sa mère est à l'hôpital, est le double de Jean-Claude enfant. Pour Grumberg, l'enfant est un personnage dont l'innocence est un repoussoir aux défauts et mesquineries des adultes. Elle prend leurs travers à contrepied, malgré eux. Ainsi l'ouvrière gouailleuse, Mimi, qui n'a pas caché son antisémitisme au début de la pièce, fond devant l'enfant.

n°181 | décembre 2013



Scène 10

[...]

« GISÈLE : Dis donc mon chéri t'en as un beau manteau, c'est celui que les Américains t'ont envoyé ?

« L'ENFANT : Il est pas beau, c'est un manteau de fille.

« MIMI : C'est vrai : il boutonne dans l'autre sens, ça fait rien, t'es bien beau quand même.

« L'ENFANT : Je l'aime pas... C'est un manteau de fille...

« GISÈLE : Ils sont quand même bien gentils les Américains d'envoyer des manteaux aux petits Français...

« L'ENFANT : J'aime pas les Américains.

« GISÈLE : Pourquoi mon lapin ?

« L'ENFANT : Je suis pas un lapin, j'aime les Russes, les Américains veulent la guerre...

« *Les ouvrières se tordent de rire.*

« JEAN : Bravo... pour la peine je vais te donner un bonbon.

« L'ENFANT : J'aime pas les bonbons, merci, faut que je me sauve.

« MIMI : Dis à ta mère qu'elle revienne vite, qu'on ira la voir et... tu pourrais faire la bise en partant ou t'es déjà un trop grand monsieur pour embrasser les dames ? (*L'enfant revient, il embrasse Mimi, Mimi lui glisse un billet dans la main, l'enfant refuse.*) Mais si, tu t'achèteras quelque chose et pour ton frère aussi.

« *Les autres l'embrassent également.*

« GISÈLE : Elle se plaint d'où ta maman ?

« L'ENFANT : Elle se plaint pas, elle tient pas debout.

« GISÈLE : Elle pleure toujours autant ?
 « L'ENFANT : Maman ? Elle pleure jamais...
 « MADAME LAURENCE : Elle pourra bientôt
 revenir travailler...
 « L'ENFANT (*embrassant Madame Laurence*) :
 Plus tard, mon frère et moi on travaillera et
 elle aura plus besoin de travailler jamais.
 « *Tous approuvent. L'enfant va pour sortir.*
 « JEAN : Et moi on m'embrasse pas !
 « L'ENFANT : On s'embrasse pas entre
 hommes. »

Jean-Claude Grumberg, *L'Atelier*,
 1987 © Actes-Sud Papiers
 et Dreyfus, *L'Atelier, Zone, « Babel »*, 2000.

La première représentation du *Petit Violon* à Londres est une expérience très forte pour l'auteur dramatique, qui écrit pourtant depuis plus de vingt ans. C'est un choc. Il découvre, ému, un théâtre « multicolore », celui d'un public enthousiaste, qui réagit, qui rit, qui exprime sans retenue ses émotions : « Leurs yeux brillaient », se souvient-il. Il dit écrire « pour la joie des gosses¹⁶ » et considère que le théâtre pour la jeunesse est, pour un auteur dramatique, un métier *à part*, qui, malgré la nécessaire adaptation de langage que tout adulte réalise lorsqu'il s'adresse à un enfant, permet une grande liberté de ton et une fantaisie qui ne correspondent pas toujours aux normes imposées par le théâtre pour adultes. Le théâtre jeunesse n'est pas soumis à la critique, il n'engage pas d'acteurs connus, et l'écriture de l'auteur s'en trouve libérée. Il assure toutefois rester lui-même, pour preuve les sujets graves qu'il traite dans ses pièces pour enfants, avec toujours la manière *grumbertienne* de mêler le rire aux larmes, le cocasse et le sérieux, comme dans *Le Petit Chaperon Uf*, une pièce qui pourrait « permettre d'ouvrir une discussion sur la Shoah et les lois de Vichy ».

Si c'est un peu par hasard que Jean-Claude Grumberg en est venu à écrire du théâtre pour la jeunesse, cet aspect de son travail occupe aujourd'hui une place de toute première importance au sein de son œuvre, pour l'auteur lui-même comme pour le public, [enfants ou professeurs] qu'il soit déjà conquis par les grandes pièces antérieures ou qu'il découvre par ce biais le théâtre de Jean-Claude Grumberg. L'auteur a écrit neuf pièces pour enfants à ce jour : *Le Petit Violon*, paru en 1999 ; *Marie des Grenouilles*, 2003 ; *Iq et Ox*, 2003 ; *Pinok et Barbie*, 2004 ; *Le Petit Chaperon Uf*, 2005 ; *Mange ta main*, 2006 ; *Mon étoile*, 2007 ; *Ma chère vieille Terre*, 2011 ; *La Reine maigre*, 2012, et *L'Enfant Do*, paru en 2002, qui a été, selon l'auteur, écrite pour la jeunesse « sans le savoir ».

L'univers doux-amer du théâtre de Grumberg (qu'il soit destiné aux adultes ou aux enfants), est toujours l'illustration d'une morale simple, du genre « ça pourrait encore être pire ! » Parmi les nombreux éléments autobiographiques, les références à sa mère, Suzanne, à qui est dédiée sa pièce la plus célèbre, *L'Atelier*, irriguent les œuvres de Grumberg. L'auteur écrit d'ailleurs dans la postface de la pièce *Mange ta main* qu'elle « est la première pièce pour enfants qu'[il] dédie à la mémoire de Suzanne, sa maman, que la vie n'a pas gâtée mais qui déclarait volontiers "qu'elle avait eu de la chance dans son malheur" ».

Marie Bernanocce (dans *Théâtre Aujourd'hui*¹⁷) avance l'hypothèse séduisante d'un théâtre jeune public *parabolique* que, sous couvert de l'apparente légèreté du théâtre pour enfants, l'auteur adresserait indirectement à l'adulte pour l'aider à affronter le monde. L'illustre par exemple la recette du bonheur donnée par Léo le camelot, dans *Le Petit Violon*, « IL NE FAUT PAS RESTER SEUL ! » Et, selon cette auteure encore, c'est la puissance du jeu théâtral et la proximité de la pantomime qui permettent d'aborder les sujets les plus difficiles. Ainsi dans *Le Petit Chaperon Uf*, l'horrible thématique de la Shoah est-elle rendue acceptable par un loup-caporal, Wolf, vraiment comique. Grumberg n'est pas si éloigné de la démarche de Charles Chaplin lorsqu'il croque un effarant Hynkel dans son film *Le Dictateur*.



Wolf, loup déguisé en caporal, parle français avec accent loup. © WIKIPEDIA COMMONS

Scène 1

« LE LOUP : Bonjour, bonsoir petits enfants, ici votre vieil oncle Wolf qui raconte histoire bon vieux temps, histoire Petit Chaperon reron... Chaperereuu aaaaah ! Histoire Petit capuchon. Vous connaître ? Ça fait rien, Wolf raconte quand même. Silence fixe repos ! Wolf commence. Il y avait une fois non pas marchande foie dans ville de Foix il y avait une fois petite fille village, tiens, elle arrive... »

Le Petit Chaperon Uf, Jean-Claude Grumberg, coll. « Heyoka jeunesse », 2006
 © Actes Sud-Papiers/Théâtre de Sartrouville et des Yvelines-CDN.

16. Interview de Jean-Claude Lallias, DVD *L'Atelier*, coll. « Arts au singulier », CNDP, 2012.

17. Jean-Claude Grumberg, *Théâtre Aujourd'hui* n° 14, CNDP, 2012.

Un théâtre pour raconter

Dans son théâtre pour la jeunesse, Jean-Claude Grumberg est avant tout un conteur : il s'appuie sur les contes ancestraux, dont il emprunte les ressorts narratifs et les fondements symboliques pour créer des histoires qu'il raconte avec verve et jubilation. La voix du conteur est présente dans les longues didascalies que le metteur en scène devra convertir en jeu scénique.



© ACTES SUD-PAPIERS

Scène 8

[...]

« Paraît alors une petite fille qui ressemble à Sarah portant le petit violon.

« Elle se place devant Léo et lui joue son air.

« Léo la regarde avec émotion puis essaie de lui parler maladroitement par signes.

« La petite fille répond elle aussi habilement par signes, puis tendant le violon, elle lui dit d'une voix forte :

« Tiens grand-père, à toi de jouer maintenant !

« Léo se jette sur la petite fille, l'arrache au sol et l'embrasse.

« Entrent alors Sarah et le jeune homme devenu son mari. Ils sont habillés en Hindous.

« Elle danse tandis que le jeune homme marque le rythme de son tabla.

« Danse, retrouvailles, émotion, rires, larmes et musique, puis salut et conclusion.

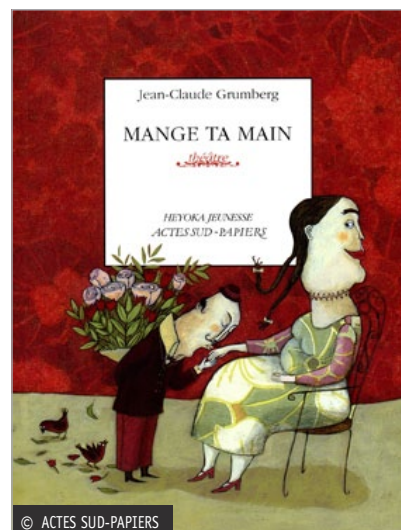
« Sarah, son mari, la petite fille et Léo disent bonsoir en langue des signes. »

Jean-Claude Grumberg, *Le Petit Violon*, coll. « Heyoka jeunesse », 1999

© Actes Sud-Papiers/Théâtre de Sartrouville et des Yvelines-CDN.

Un théâtre bousculé

Jean-Claude Grumberg peut également s'amuser avec les codes de la théâtralité et dissoudre à dessein les conventions théâtrales, en mêlant scène et hors scène et en dépouillant le théâtre de l'illusion dramatique qui le fonde depuis des siècles en le mêlant au réel. Ainsi, dans *Mange ta main*, de faux régisseurs empêchent le personnage de jouer *en faisant le noir*, terminant la pièce abruptement.



© ACTES SUD-PAPIERS

[...]

« L'HOMME (crie) : Noir ! Noir !

« *Le noir descend.*

« ZONZON : Rallumez ! Rallumez ! Je tiens une idée !

« L'HOMME : Trop tard !

« LA FEMME : Chers spectateurs on jouera la vraie fin demain soir.

« L'HOMME : En attendant, bonsoir et dodo.

« ZONZON (continuant à écrire dans le noir) : Non non ! J'ai une idée ! J'ai une idée originale ! J'ai une idée ! Rallumez, rallumez par pitié !

« VOIX D'HOMME : Vous pouvez rallumer vos portables. Tchao.

« ZONZON : Il était une fois, il était une fois, merde j'ai oublié !

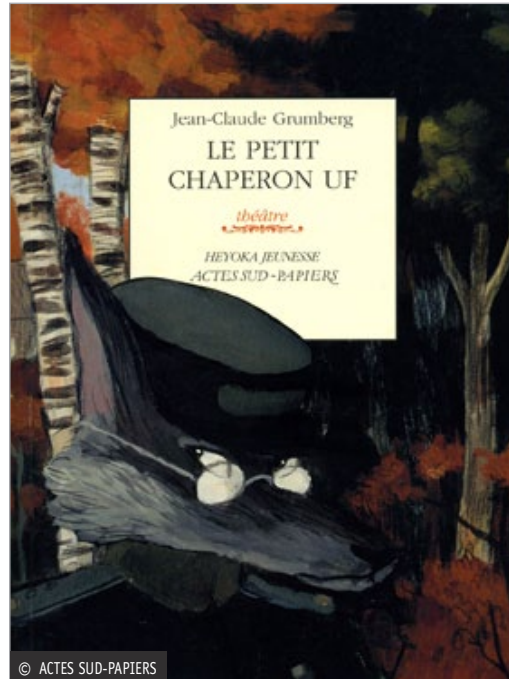
« *Noir complet, puis silence et saluts s'il y a lieu.* »

Jean-Claude Grumberg, *Mange ta main*, coll. « Heyoka jeunesse », 2006

© Actes Sud-Papiers/Théâtre de Sartrouville et des Yvelines-CDN, p. 60.

On notera la familiarité de la dernière réplique, qui joue, elle, avec les codes du « bien parler » inhérent aux textes destinés à l'enfance.

Dans *Le Petit Chaperon Uf*, les personnages semblent décider eux-mêmes de terminer la pièce en s'arrêtant de jouer, rompant ainsi les fils de l'illusion théâtrale. Les personnages semblent échapper ainsi à l'emprise de l'auteur. Les enfants spectateurs sont ainsi les complices de cette double mise à distance d'avec le conte et la pièce de théâtre : *on a juste joué à...*



Scène 3

[...]

« PETIT CHAPERON : Non non, je joue plus, je veux plus être le Petit Capuchon Uf ou Jaune, je veux être dans la vraie histoire.

« WOLF : Tu es dans la vraie histoire.

« PETIT CHAPERON : Non non, dans la vraie histoire du Petit Chaperon Rouge, la jolie histoire, celle qui fait pas peur et que tout le monde comprend. C'est dans celle-là que je veux être.

« WOLF : Bon ben comment on fait alors ?

« PETIT CHAPERON : On arrête tout et je raconte aux petits enfants la véritable histoire du Petit Chaperon Rouge sans Ufs ni Ufs.

« WOLF : Bon ben¹⁸ raconte.

« *Wolf s'assoit, ôte son masque de loup et écoute.*

[...]

« LE POLICIER : Où est le tabac ? Où sont les Ufs ?

« WOLF : Pas la peine de te fatiguer mon pote¹⁸, on joue plus.

« LE POLICIER : On joue plus ?

« WOLF : La pièce est finie. »

[...]

Le Petit Chaperon Uf, Jean-Claude Grumberg, coll. « Heyoka jeunesse », 2006

© Actes Sud-Papiers/Théâtre de Sartrouville et des Yvelines-CDN.

18. Le registre de langue devient brusquement familier ; parce qu'il fait partie de notre quotidien, « mon pote » ou « bon ben » ancrent la réplique dans le réel. On n'est plus au théâtre mais dans la vraie vie, pourrait-on croire !

ANNEXE 2 : L'ENFANT ORPHELIN DANS LA LITTÉRATURE ROMANESQUE POUR LA JEUNESSE

James et la grosse pêche de Roald Dahl

Les aventures d'un pauvre orphelin maltraité par les affreuses Tante Piquette et Tante Éponge...

Rémi dans *Sans Famille* d'Hector Malot

Un roman à feuilleton ; un enfant trouvé part sur les routes avec un saltimbanque, ses trois chiens et son petit singe ; il sillonne la France et l'Angleterre, joue de la musique (de la harpe), rencontre une famille dont une petite fille est sourde-muette. *Happy end* puisque Rémi retrouve sa vraie famille, anglaise et très riche.

Le Kid de Charles Chaplin

Un enfant trouvé est recueilli par un miséreux. *Happy end* avec la mère très riche qui retrouve l'enfant et le vagabond récompensé.

Les Misérables de Victor Hugo

Cosette, jeune orpheline, souffre-douleur d'aubergistes affreux, est recueillie par Jean Valjean, un ancien forçat converti. *Happy end* : Cosette épousera un jeune républicain.

On peut aussi penser au personnage de Pinocchio

(*Les aventures de Pinocchio*, Carlo Collodi, 1883 ; *Pinocchio*, film de Roberto Benigni, 2002).

ANNEXE 3 = DÉCOUPAGE DE LA PIÈCE

| n°181 | décembre 2013 |

Scène 1	La roulotte	Léo et le Géant	Léo livre son secret du bonheur au Géant.
Scène 2	Le cirque	Léo et Univers	Léo échange la petite fille contre des bretelles.
Scène 3	La roulotte	Léo et la petite fille	Léo découvre que la petite fille est sourde et muette.
Scène 4		Léo	Léo raconte sa vie avec Sarah.
Scène 5	La roulotte	Léo, Sarah, le Maître.	Le Maître emmène Sarah pour faire son éducation.
Scène 6		Léo	Léo raconte sa vie sans Sarah.
Scène 7	La roulotte	Léo, le Géant, Univers (et le jeune homme)	Univers veut récupérer Sarah, elle s'enfuit avec le jeune homme.
Scène 8		Léo, un gendarme, une petite fille (et Sarah et son mari).	Après avoir été mis en prison, Léo retrouve Sarah qui a eu une petite fille...

Variante avec l'autre fin réécrite par J.-C. Grumberg en 2006

Scène 8	La roulotte	Léo, le gendarme	Le gendarme arrête Léo.
Scène 9	Le tribunal, la prison La roulotte	Univers, le juge, Léo, le Géant (Sarah, sa petite fille et son mari)	Léo et le Géant sont condamnés à la prison par le juge. Léo sort enfin et retrouve Sarah qui a eu une petite fille.

ANNEXE 4 = LES ARTISTES ET LE MONDE DU CIRQUE

n°181 | décembre 2013

Peinture



- *Acrobate à la boule* de Pablo Picasso : <http://france.culture.ru.com/category/pablo-picasso/>
- Certains tableaux de la « période rose » de Pablo Picasso
- L'album *Jazz* de Matisse (gouaches découpées)

Cinéma

- *Le Cirque* de Charlie Chaplin, 1928
- *Le Cirque* de Calder, 1961
www.ubu.com/film/calder.html
- *Sous le plus grand chapiteau du monde* de Cecil B. DeMille, 1952
- *Les Clowns* de Fellini, 1971
- *La Strada* de Fellini, 1954
www.arte.tv/sites/fr/olivierpere/2013/10/28/la-dolce-vita-de-federico-fellini/



Littérature-poésie

- « Saltimbanques », dans *Alcools* de Guillaume Apollinaire
- *Le Voyage d'Orégon* album de Rascal
- *Saltimbanques*, album de Marie Desplechin et Emmanuelle Houdart
- *Le Petit Cirque*, bande dessinée de Fred

Spectacles récents

- *Pss Pss* des Baccalà clowns
- *La Famille Semianiky*

ANNEXE 5 : LE BOURGEOIS GENTILHOMME DE MOLIÈRE

| n°181 | décembre 2013 |

Acte II, scène 4

« **MAÎTRE DE PHILOSOPHIE** : La voix A se forme en ouvrant fort la bouche : A.

« **MONSIEUR JOURDAIN** : A, A. Oui.

« **MAÎTRE DE PHILOSOPHIE** : La voix E se forme en rapprochant la mâchoire d'en bas de celle d'en haut : A, E.

« **MONSIEUR JOURDAIN** : A, E, A, E. Ma foi ! oui. Ah ! que cela est beau.

« **MAÎTRE DE PHILOSOPHIE** : Et la voix I en rapprochant encore davantage les mâchoires l'une de l'autre, et écartant les deux coins de la bouche vers les oreilles : A, E, I.

« **MONSIEUR JOURDAIN** : A, E, I, I, I, I. Cela est vrai. Vive la science !

« **MAÎTRE DE PHILOSOPHIE** : La voix O se forme en rouvrant les mâchoires, et rapprochant les lèvres par les deux coins, le haut et le bas : O.

« **MONSIEUR JOURDAIN** : O, O. Il n'y a rien de plus juste. A, E, I, O, I, O. Cela est admirable ! I, O, I, O. »

ANNEXE G = LES FORMES MIXTES DANS LE THÉÂTRE AUJOURD'HUI

Le principe du **ciné concert** repose sur une projection du film muet avec accompagnement musical en direct. Autrefois les musiciens jouaient une partition écrite tout spécialement. Ce n'était pas une improvisation et de nombreux grands compositeurs se sont essayés à la composition de cet accompagnement musical (Arthur Honegger, Paul Hindemith, Dimitri Chostakovitch, Erik Satie). Les orchestres étaient placés devant l'écran, sur un proscenium ou dans la fosse d'orchestre.

Le **carton** de cinéma, que l'on nomme **intertitre** en langage cinématographique, est un texte filmé. Le texte est donc intégré à la succession des images de la pellicule. On parle de « carton » en référence au support du texte que l'on filmait aux débuts du cinéma muet. Le carton porte en partie le texte du film muet, selon des fonctionnements très variés et assez libres : introduction et enchaînement dans la narration, transcription des dialogues, repérage spatio-temporel, pensée des personnages.

Le **ciné spectacle** est certainement la forme mixte la plus audacieuse. C'est une proposition qui allie cinéma, musique et théâtre, et relève à la fois des arts de l'image (le cinéma) et du spectacle vivant. Le principe du spectacle est de réaliser *en direct* la partition sonore (dialogues, bruitages, musique) sur un film muet projeté en fond de scène. Le plateau est donc partagé entre les musiciens et les comédiens qui se doublent eux-mêmes, comme une *postsynchronisation* de cinéma.

La Cordonnerie est actuellement une des compagnies les plus performantes dans les cinés spectacles : www.lacordonnerie.com/

ANNEXE 7 : LE BUNRAKU ¹⁹

| n°181 | décembre 2013 |

Le théâtre de bunraku est une des formes traditionnelles du théâtre japonais. Les marionnettes sont de très belles poupées, assez grandes (un mètre de haut). Chaque poupée est portée et manipulée par trois personnes, habillées tout en noir et portant cagoules et robes longues (le maître manipulateur, celui qui anime la tête, peut toutefois jouer sans être dissimulé).

Un narrateur raconte l'histoire et fait parler tous les personnages ; il est capable de transformer sa voix pour incarner successivement une jeune fille, un vieillard ou un villageois.

Le spectacle est ponctué par les accords du *shamisen*, un luth traditionnel à trois cordes.

Le couple constitué par le récitant et le musicien, placé sur le côté du plateau, sur une tournette, est changé régulièrement au cours des spectacles, qui sont très longs et épuisent les artistes.

L'artiste qui apparaît certainement comme l'un des plus brillants représentants de la technique contemporaine de la marionnette portée est l'Australien Neville Tranter, de la compagnie Stuffed Puppet.

www.stuffedpuppet.nl/neville.html



19. Voir aussi l'annexe 5 du dossier n° 142 de la collection Pièce (dé)montée : <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/piece/index.php?id=raj>

ANNEXE 8 : LA FIGURE DE LA MORT DANS LES ARTS ET DANS LES TRADITIONS POPULAIRES

n°181 | décembre 2013 |



Gravure extraite de *La Danse macabre des femmes*, ouvrage imprimé en 1491, BNF. © GALLICA.BNF.FR/BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

- La Fête des morts au Mexique.
- Les Transis de la fin du Moyen Âge (en particulier celui de Ligier Richier).
- La danse macabre de Saint-Saëns en version orchestrale et mélodique sur le poème d'Henri Cazalis :
« Zig et zig et zag, la mort en cadence
« Frappant une tombe avec son talon,
« La mort à minuit joue un air de danse,
« Zig et zig et zag, sur son violon. »
- Le motif mélodique du *Dies Irae*, par exemple dans la symphonie fantastique de Berlioz (5^e partie « Songe d'une nuit du Sabbat »).

ANNEXE 9 = LES DIFFÉRENTES FINS

Le Petit Violon

n°181 | décembre 2013

N'étant pas totalement satisfait de la fin de sa pièce, J.-C. Grumberg en a écrit une seconde qui paraît en 2006 chez Actes Sud Junior collection « Poche théâtre ».

Le tableau ci-dessous présente un résumé comparatif des deux fins.

<p>Scène 8, version 1 2 pages Un gendarme (ou un juge) envoie Léo en prison pour refus de restituer l'enfant à Univers. Léo redevenu vieux raconte qu'il a séjourné en prison avec le Géant. Celui-ci récite les pays et les capitales. Puis Léo et le Géant sont libérés, le Géant part vivre en Afrique élever des girafes. Apparaissent finalement Sarah, sa petite fille et le mari. <i>Happy end.</i></p>	<p>Scène 8, version 2 6 pages Long dialogue entre le camelot et le gendarme qui réclame Sarah. Le gendarme emmène Léo au tribunal.</p>
	<p>Scène 9 11 pages Léo et le Géant, enchaînés devant le juge en présence d'Univers, sont condamnés à la prison pour ne pas vouloir restituer Sarah. Long dialogue surréaliste entre Léo et le Géant en prison. On retrouve Léo vieux, qui raconte sa libération et celle du Géant parti vivre en Afrique pour élever des girafes. Apparaissent finalement Sarah, sa petite fille et son mari. <i>Happy end.</i></p>

Fin des *Ordonnances du Docteur Marigold* de Charles Dickens

« – Tu as pleuré, ma chérie ?
« – Oui, père.
« – Pourquoi ?
« – Un mal de tête.
« – Ce ne serait pas un mal de cœur ?
« – J'ai dit un mal de tête.
« – Le Docteur Marigold doit faire une ordonnance pour ce mal de tête.
« Elle prit mon livre d'ordonnances, et le brandit avec un sourire forcé ; mais voyant que je ne bougeais pas et gardais mon air sérieux, elle le posa doucement et me regarda avec attention.
« – Ce n'est pas là que se trouve l'ordonnance, Sophie.
« – Où donc ?
« – Tout près, ma petite.
« J'introduisis le jeune homme et mis la main de Sophie dans la sienne, et je me contentai de leur adresser ces mots : "La dernière ordonnance²⁰ du Docteur Marigold. À prendre pour la vie entière." Puis je me sauvai. »

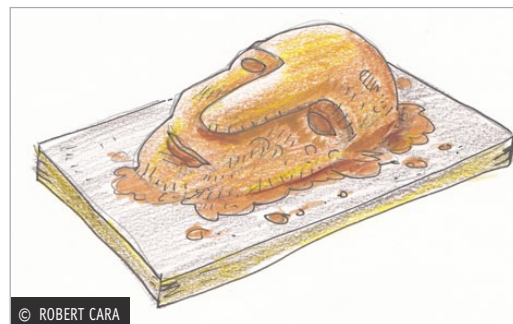
Charles Dickens, *Les Ordonnances du Docteur Marigold*, traduction Jean Gattegno, 1981 © Éditions Robert Laffont.

20. Par métonymie, Dickens emploie le terme « ordonnance » au lieu de « remède ».

ANNEXE 10 = FABRICATION D'UN MASQUE EN PAPIER MÂCHÉ

Cette technique est très facile et assez rapide à réaliser en classe. Les productions seront très différentes d'un élève à l'autre et d'une grande expressivité plastique.

→ **Faire réaliser un positif en argile à modeler, à la taille approximative du visage de l'enfant, sur un support plat de type planchette.**



– Une quantité équivalente à un gros pamplemousse est un minimum. Des outils tels que cuillères, *mirettes*, spatules, racloirs et éponges seront mis à disposition des enfants pour obtenir une surface assez lisse.

– On proposera aux élèves d'accentuer l'expression de la figure, sans ajouter toutefois trop de détails et en évitant les *retraits* (éléments concaves qui empêcheront de démouler). Il convient d'être attentif à ce que les élèves n'aplatissent pas trop le modelage afin de donner le maximum de courbure au visage, et à respecter l'écartement des yeux.

– Après séchage (éviter de poser le masque en terre près des radiateurs, le placer au frais, sous un linge humide éventuellement, pour favoriser un séchage lent), recouvrir le modelage d'une épaisse couche de vaseline.

– Réaliser le papiétage, en superposant des bandes de papier journal trempées dans de la colle à tapisserie, en couches croisées, en évitant de couvrir les cavités (yeux, bouches, sans rentrer le papier sur les bords). L'épaisseur doit être convenable et peut demander deux ou trois séances successives, sans que le masque devienne épais ou lourd.

– Une fois le masque sec, on procédera à son démoulage. Les détails en retrait peuvent poser problème et devoir être ôtés au cutter par l'enseignant.

– Le masque pourra enfin être peint (à l'acrylique ou à la gouache) et complété d'ajouts de matériaux (étoupe, filasse, laine...).