

n° 14 novembre 2006



## Naître

de Edward Bond,  
mis en scène par  
Alain Françon

### Édito

Publier un dossier **Pièce (Dé)montée** sur **Naître** d'Edward Bond, mis en scène par Alain Françon à La Colline était une évidence...

Évidence de traiter de cette oeuvre qui fait écho aux programmes du bac en enseignement de spécialité théâtre (« le texte contemporain et la guerre ») et à l'étude des **Pièces de Guerre**.

Évidence d'aborder un spectacle qui a fait l'actualité au dernier Festival d'Avignon, et qui ne manquera pas de faire parler de lui cet automne.

Évidence toujours dans la cohérence des publications du CRDP de l'académie de Paris qui a déjà produit sur l'auteur le Cd-Rom **L'Élève et Onze Débardeurs** en partenariat avec la Maison du Geste et de l'Image.

Évidence enfin de confier la rédaction de ce dossier à David Tuillon, assistant la mise en scène sur le spectacle, et qui a relevé ce défi avec tout l'à-propos nécessaire.

Reste que ces évidences n'annuleront pas les interrogations et l'étonnement des enseignants et des élèves face au texte, sa représentation, et les rapports qu'ils entretiennent.

Et parce que le théâtre - et particulièrement celui de Bond- est une matière à débats inépuisable, ce **Pièce (Dé)montée** alimentera ces questionnements par les outils et pistes d'exploitation qu'il propose, avant et après le spectacle. En mettant l'accent sur la dramaturgie et les complexités du texte, en proposant des remémorations d'événements de la pièce et de motifs récurrents, gageons qu'il devienne un moyen -évident- d'accompagner les professeurs, notamment ceux de Lettres au Lycée, dans leurs propres démarches pédagogiques. »

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

► **CRDP de Paris** dans la rubrique arts et culture, dossiers.

Aux éditions de l'Arche

► Edward Bond, **Naître**, texte français de Michel Vittoz

ISBN 2-85181-626-8

Prix public : 11 €

Voir également

► **L'Élève et Onze débardeurs** — Edward Bond - Jean-Pierre Vincent : théâtre, violence, éducation

CD-Rom Mac et PC, CRDP de l'académie de Paris / MGJ

ISBN 2-86631-141-8

Prix public : 45 €

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

**Avant propos**

[voir page 2]

**Portrait de l'auteur**

Edward Bond

[voir page 2]

**Portrait du metteur en scène**

Alain Françon

[voir page 3]

**Une pièce au futur**

[voir page 3]

**La question de la violence**

Violence réelle et violence représentée

[voir page 5]

**Mise en jeu directe**

[voir page 7]



**Après la représentation :  
pistes de travail**



\* **Écouter et susciter  
des échanges**

[voir page 9]

\* **La trame**

[voir page 9]

\* **Analyse dramaturgique**

Violence des hommes

Conduite des personnages

Position du spectateur

Une place pour chaque chose

[voir page 12]

Les photographies utilisées dans ce dossier sont issues de la représentation du 9 juillet 2006 au festival d'Avignon.

## Avant de voir le spectacle

# La représentation en appétit !

### AVANT PROPOS

*Naître* est une pièce difficile et déroutante, plus encore que d'autres pièces d'Edward Bond car elle ne nous livre pas les éléments auxquels on a l'habitude de se repérer au théâtre : au lieu d'une narration habituelle linéaire, et de personnages comme entités psychologiques, elle suit des logiques de situation où les personnages révèlent leur conduite et sollicitent chez le spectateur un travail d'imagination où l'étonnement joue une grande part. Cependant, la pièce représentée se manifeste de façon très concrète, avec des éléments sommaires et ouverts et apparaît ainsi avec une simplicité inattendue, si on accepte de la prendre comme telle, sans lecture préétablie, sans attentes présupposées. Alors, faut-il préparer les élèves pour éviter qu'ils se perdent dans l'inconnu ou au contraire les laisser aussi vierges que possible et les laisser faire par eux-mêmes une expérience inédite ? Nous préférons sans hésitation cette seconde solution, pariant sur la réceptivité des élèves à l'inattendu et à leur perspicacité dans la surprise.

Aussi limitons-nous délibérément dans ce dossier « l'avant » représentation à un balisage informatif du terrain thématique sur lequel s'étend la pièce, sans supposer que les élèves la lisent ou l'étudient, réservant commentaires et analyses pour « l'après » et ainsi travailler avec leurs réactions au spectacle plutôt que de les orienter à l'avance. Mais rien n'empêche, naturellement, les enseignants qui le souhaiteront d'inverser l'ordre des rubriques selon leurs besoins. D'une manière générale, nous avons tenté ici de considérer la pièce comme une matière à débats, à questionnements et à découvertes, avec les élèves et les pistes de travail qui suivent visent davantage à rendre fructueuses pour leur réflexion en général et leur pratique du théâtre les questions soulevées par le spectacle que de leur apporter des réponses. L'important étant à nos yeux de donner constamment aux élèves les moyens de questionner ce qu'ils savent et ce qu'ils découvrent plutôt que de leur expliquer ce qu'ils devraient comprendre.

### PORTRAIT DE L'AUTEUR

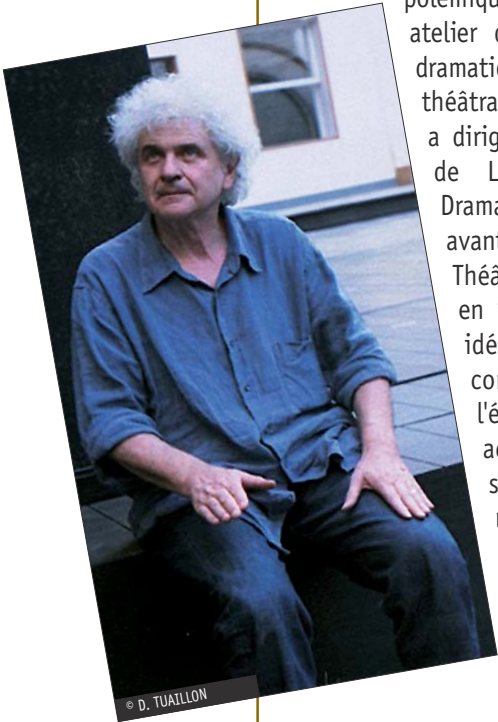


Edward Bond est né en 1934 à Londres dans une famille ouvrière d'origine paysanne. Enfant, il connaît les bombardements, subit dès l'école l'exclusion sociale, et travaille à partir de quinze ans. Il découvre le théâtre par le music-hall où travaillait sa sœur et par une représentation de *Macbeth* qu'il voit adolescent, puis l'étudie en autodidacte. À la fin des années 50, il écrit ses premiers textes, remarqués par le Royal Court Theatre qui le soutiendra et créera ses pièces jusqu'aux années 1970. Sa première pièce publique, *Sauvés*, créée en

1965, provoque un énorme scandale qui fondera sa notoriété, avant de devenir un succès international. Il a depuis écrit plus de quarante pièces, pour les grandes institutions théâtrales britanniques (*Lear*, *La Mer*, *Le Fou...*), qu'il met parfois en scène lui-même (*La Femme*, *Restoration*, *Eté* ou *La Compagnie des hommes*), aussi bien que pour des troupes plus modestes, étudiantes ou militantes (*Jackets*, *La pierre* ou *Les Mondes...*), pour la radio (*Chaise*, *Existence*) et pour la télévision (*Mardi*, *Maison d'arrêt*) et plus récemment à destination du jeune public (*Si ce n'est toi*, *Les Enfants*, *Onze Débardeurs* ou *Le numéro d'équilibre...*). Avec la trilogie des *Pièces de guerre*, écrite au milieu des années 80, Bond s'engage dans une voie dramaturgique nouvelle et ambitieuse qu'il accompagne d'une importante réflexion sur le théâtre, ses fondements anthropologiques et sa fonction culturelle, politique et morale. Il a poursuivi cette voie depuis avec des pièces telles que *La Compagnie des hommes*, *Café* et *Le Crime du XXI<sup>e</sup> siècle*, et enfin à *Naître*, qu'il a achevée en 2003.

## PORTRAIT DU METTEUR EN SCÈNE

**A**lain Françon entre en théâtre au début des années 70, en fondant le Théâtre Eclaté, un collectif de théâtre d'intervention militant et polémique, qui évoluera vers un atelier d'exploration de l'écriture dramatique, à partir de textes non théâtraux ou d'auteurs vivants. Il a dirigé le Théâtre du Huitième de Lyon, fondé le Centre Dramatique National de Savoie, avant de prendre la direction du Théâtre national de la Colline en 1996, où il a imposé une idée exigeante du théâtre contemporain, centrée sur l'écriture et le sens. Son activité de metteur en scène se concentre essentiellement sur un petit nombre d'auteurs dont il monte régulièrement les pièces : Daniel Danis (*Celle-là, Le chant du Dire-dire,*



© D. TUATLON

*E-Roman dit, Demeurent*), Michel Vinaver (*Les Travaux et les jours, Les Voisins, L'Ordinaire, Les Huissiers, King*) Ibsen (*Hedda Gabler, La Canard sauvage, Petit Eyolf*) et surtout Tchekhov (*La Mouette, La Cerisaie, Ivanov, Le Chant du cygne* et *Platonov*). Le compagnonnage le plus important est cependant celui qu'il entretient avec Edward Bond, dont il a permis la redécouverte en France au début des années 90 et dont il défend l'importance de l'œuvre et la diffusion des idées. Il a ainsi créé en France ses pièces : *Dans la compagnie des hommes*, la trilogie *Pièces de guerre* (*Rouge noir et ignorant, La Furie des nantis, Grande Paix*), *Café, Le Crime du XXI<sup>e</sup> siècle, Si ce n'est toi, Chaise* et aujourd'hui *Naître*. Ses spectacles sont aussi le fruit d'une collaboration avec une équipe artistique forte et fidèle : Michel Vittoz (traducteur et dramaturge), Guillaume Lévêque (dramaturge), Jacques Gabel (décor), Joël Hourbeigt (lumière), Patrice Cauchetier (costumes), Caroline Marcadé (conseil chorégraphique) ou les acteurs Carlo Brandt et Dominique Valadié.

## UNE PIÈCE AU FUTUR

S'il nous semble préférable de ne pas raconter la fable aux élèves pour leur laisser découvrir la pièce et ses surprises durant la représentation, il peut cependant être utile de clarifier le cadre fictionnel dans lequel elle se déroule pour ouvrir la réflexion des élèves.

Bond situe la pièce en 2077, comme plusieurs autres : *Le Crime du XXI<sup>e</sup> siècle* (1996), *Si ce n'est toi* (2000), *Chaise* (2000) et deux pièces encore inédites en français : *People* (2005) et *The Under Room* (2005). Cependant ce ne sont pas à proprement parler des pièces de science-fiction. Bond observe les fondements de notre présent, ses logiques, ses fonctionnements et prolonge ses potentialités, pour voir leur aboutissement logique ; il trace, littéralement, les perspectives de notre époque pour projeter, à l'horizon de notre temps, un autre paysage où nous voyons en acte ce qui est aujourd'hui latent. Ces pièces ne disent pas : « voilà ce qui arrivera si les choses tournent mal » mais : « voilà où nous allons, dès aujourd'hui ». Sans attendre le jugement de l'Histoire ou celui des générations futures, il veut nous mettre dès maintenant en position de regarder en face notre temps et ce dont il nous rend capable, avant que nous l'ayons fait.

Bond entend principalement montrer les conséquences et la réalité d'une société sans communauté, qui n'est plus qu'une organisation

utilitaire et efficace, sans projet social ni notion de justice. En exergue du *Crime du XXI<sup>e</sup> siècle* il a placé une citation de Margaret Thatcher : « *Ce qu'on appelle la société, ça n'existe pas* » suggérant que les citoyens doivent se débrouiller tout seul et une autre de John Major (son successeur à la tête du gouvernement britannique) : « *Ce que nous devons faire, c'est comprendre moins et agir plus* », signifiant que la réflexion en politique est une perte de temps. On peut soumettre ces formules aux élèves, leur demander ce qu'ils en pensent et de les garder à l'esprit en voyant la pièce.

### → Faire lire aux élèves les trois pièces traduites mentionnées plus haut

On pourra les charger d'en faire le compte-rendu du seul point de vue de la fiction, par exemple sous la forme d'un reportage sur cette époque, à partir des faits précis contenus dans les pièces qui témoignent d'une réalité sociale, politique, humaine que nous ne connaissons pas (du moins pas encore et pas ici). Ils pourront aussi décrire le comportement et la mentalité des citoyens de cette société et repérer ce qui les conditionne, et dire en quoi ils leur semblent différents de nous aujourd'hui. Ceux qui auront vu *Chaise* pourront s'appuyer sur leur souvenir de la représentation, en tenant compte aussi de l'atmosphère du spectacle.



*Le Crime du XXI<sup>e</sup> siècle* nous présente une société dont la seule dynamique est l'exclusion : une classe supérieure de nantis a expulsé des cités les autres dont elle n'avait plus besoin pour se retrancher dans des « ghettos » protégés et hermétiques (comme aujourd'hui dans certains quartiers aux Etats-Unis ou en Amérique latine) que les exclus, tenus à l'écart, regardent avec envie et fantasmes comme une utopie inaccessible. Ils vivent plus ou moins à l'abandon, livrés à eux-mêmes, soumis à une violence permanente et sans autre droit que celui du plus fort de rejeter le plus faible, en attendant d'être déportés par l'armée et parqués dans des cités nouvelles. Les délinquants, les asociaux et les insoumis sont entassés et liquidés dans une gigantesque et sordide ville carcérale, « cité-prison ». La pièce se passe dans la « zone nettoyée », le désert de ruines aride qui est resté des anciennes cités rasées, une zone interdite, peuplée de chiens sauvages et sillonnée par les hélicoptères de l'armée qui pourchassent les fugitifs pour les éliminer.

*Si ce n'est toi* et *Chaise* montrent la vie dans les cités « réaménagées » où tout a été réorganisé dans un cadre parfaitement uniforme pour empêcher la souffrance : le passé a été « aboli » ainsi que les liens familiaux et les gens oublient tout, n'ont plus d'émotion, n'imaginent plus ; la consommation qui les rendait fou leur a été interdite, la possession est « découragée » et on leur fournit nourriture, vêtements, mobilier « réglementaires ». Ces « réaménagements » sont aussi sensés enrayer les « poussées de suicides » qui frappent des villes entières, durant lesquelles tous les habitants se rassemblent comme hypnotisés pour se donner frénétiquement la mort, ensemble et de la même façon. Il reste au cœur des villes des

ruines, étroitement surveillées par la police qui y traque les vagabonds. Dans *Chaise*, on voit aussi l'emprise totalitaire du « bureau d'aide sociale » qui agit avec des moyens de police sur les individus en difficulté pour les ramener dans la norme et exécuter ceux qu'il ne peuvent pas récupérer. Il s'agit donc d'une société dominée par une violence froide, d'où est banni tout sentiment individuel ou altruiste, où une suspicion généralisée subordonne tout lien social et qui, pour fonctionner harmonieusement, doit réprimer le moindre écart.

Dans *Naître*, ce cadre fictionnel est un peu moins affirmé. Le début de la pièce se déroule dans une ville avant le réaménagement, le deuxième acte nous montre la déportation de la population d'un quartier délabré pour des raisons de sécurité vers un autre endroit qu'on leur dit être meilleur - peut-être une cité réaménagée. On verra ensuite agir les « Wapos » (contraction de *War* et *Police*), une sorte de police militarisée qui traque, torture et exécute les insoumis et les fugitifs de la population même qu'elle est sensée protéger dans un désert qui pourrait être une « zone nettoyée ».

#### → Discussion avec les élèves.

Qu'est-ce qui dans cette époque nous rappelle la nôtre ? Dans le langage, dans le comportement des gens les uns avec les autres, le cadre de vie, dans les préoccupations et les logiques sociales ? Les élèves pensent-ils que des éléments ou des événements dans notre présent peuvent conduire à rendre réelle un jour une telle société ? Comment y résister ? Ou au contraire, qu'est-ce qui dans notre présent nous assure que cela n'arrivera jamais ? Trouvent-ils cela exagéré ou trop sombre ? Comment cette société-là aborde-t-elle des problèmes d'insécurité, d'inégalités, traite-t-elle les marginaux, les exclus, les plus faibles, à quoi servent la police, l'armée, les services sociaux ? Quel est le projet de cette société ? Et de la nôtre ? Et quels sont leur résultat ? Connaissent-ils d'autres tableaux d'anticipations politiques de ce genre, des *distopies*, (l'inverse des utopies classiques, une utopie noire : un horizon menaçant vers lequel notre époque se dirige, et non un idéal qu'elle pourrait accomplir) par leurs lectures ou par des films - 1984, *Le meilleur des mondes*, *Fahrenheit 451*, *Matrix*, *V pour Vendetta*, etc. Ces représentations leur semblent-elles crédibles ? ou sont-elles trop pessimistes, trop sombres, ou irréalistes ? Leur ont-elles appris quelque chose sur le monde dans lequel ils vivent eux-mêmes ? À quoi cela sert-il de montrer des choses pareilles : à faire prendre conscience ? ou seulement à les déprimer ?



## LA QUESTION DE LA VIOLENCE

*Naître*, comme la plupart des pièces de Bond, traite donc de la violence et la représente avec une certaine franchise qui souvent choque. Il peut être utile de s'interroger et de débattre à l'avance avec les élèves sur cette question qui ne manquera pas d'être soulevée après la

représentation et qui souvent fausse la réception de la pièce. Nous proposons ici quelques pistes pour un débat à mener avec les élèves sur la nature de la violence dans la pièce, ses effets et son sens, comparativement à d'autres représentations, qui leur sont plus familières.

### Le rapport de la pièce à la violence réelle

*Naître*, met en scène un corps d'armée criminel, les Wapos, chargé du fonctionnement de la terreur, qui déporte les populations, construit des camps de torture et d'exécution, pourchasse et exécute sommairement les insoumis. La dernière partie de la pièce se déroule au milieu du charnier de leurs victimes. Toutefois, les exactions commises par les Wapos dans *Naître* correspondent à des événements bien réels, dont nous connaissons l'existence, qui font partie de notre époque et qui hantent notre imaginaire, même si nous répugnons à y penser. Pour Bond, la capacité des hommes à exercer la violence la plus extrême est la question fondamentale de notre époque. Ses pièces visent à nous rendre conscients de ce problème et à nous permettre de le considérer sous un angle plus complexe que la simple condamnation.

Avec des actes de violences qui nous paraissent lointains et qui nous révulsent, Bond fabrique la trame d'une fiction, compose des situations théâtrales que nous pouvons regarder et dont

nous pouvons analyser le fonctionnement. Les déportations de population rappellent celles de la seconde guerre mondiale, les Wapos en opérations rappellent les bataillons de chasse dans la zone interdite en Algérie, les guerres civiles en ex-Yougoslavie, les massacres de populations civiles actuels en Tchétchénie, au Darfour, ou en République Démocratique du Congo, la maison devenue centre de torture et d'exécution évoque les camps de filtration en Tchétchénie, et les amoncellements de cadavres, les camps de concentration nazis.

→ **En fonction de ce que les élèves en connaissent, ou pas, on pourra faire des rappels ou des précisions informatives sur ces événements, en prenant garde de ne pas généraliser ou banaliser. On pourra ainsi souligner que la violence dans la pièce n'est ni arbitraire, ni irréaliste, ni même exagérée, mais nous parle d'une réalité très concrète.**

### La violence de la représentation

Les pièces de Bond ne seront évidemment ni les premières, ni les seules représentations de la violence que connaissent les élèves.

→ **Parce qu'elle en propose un traitement très différent, la pièce peut-être une riche occasion de s'interroger avec eux sur cette question, qui doit leur être très familière : quels exemples ont-ils des représentations de la violence, comment les définir et les différencier ?**

Les reportages de guerre ou sur les catastrophes naturelles au journal télévisé : quels effets ont sur eux ces images ? a-t-on raison de les montrer ? Quelle différence font-ils entre les images du tsunami de décembre 2004 et celles, par exemple, des bombardements du Liban ? Servent-elles à faire comprendre quelque chose de ces événements -ou au contraire provoquent-elles une réaction émotive trop forte pour permettre de comprendre ? On pourra s'interroger aussi sur les images des attentats du

11 septembre 2001 : quelles impressions leur ont-elles faites à l'époque, semblaient-elles réelles, extraordinaires, fascinantes ? quel effet leur faisait leur interminable répétition ? et quand on les rediffuse aujourd'hui ? pourquoi n'a-t-on pas montré les corps des victimes ? Ces images leur ont-elles manqué pour comprendre l'événement ? Est-ce que leur imagination a complété ce qu'on ne leur montrait pas ? A-t-on raison de les montrer d'habitude ? Les images des crash des avions étaient-elles plus violentes que celles de gens blessés ou tués ?

À partir de films qu'ils connaissent, on peut les amener à s'interroger sur la façon dont ceux-ci traitent la violence : devient-elle spectaculaire, belle, excitante, drôle, répugnante, choquante, irréaliste etc. ? Au bout du compte, à quoi cela sert-il de traiter la violence de ces différentes façons ? Aux vues de ces exemples, y a-t'il selon eux de bonnes et de mauvaises façon de le faire ? Est-ce utile ? Est-ce néfaste ?

→ On pourra prendre comme exemples trois films de Steven Spielberg (s'ils sont connus d'eux) : *Il faut sauver le soldat Ryan*, *La guerre des mondes* et *Munich*.

Dans le premier, la violence extrême prétend montrer la vérité de la guerre dans toute son horreur, la rendant délibérément insupportable, pour la dénoncer -mais en même temps n'engendre-t-elle pas une forme de fascination en montrant une violence extraordinaire et la morale du film ne reproduit-elle pas une forme de glorification, puisque les soldats qu'on voit assassiner sauvagement d'autres hommes sont tout de même considérés à la fin du film comme des héros ?

Dans le second, la violence est fantaisiste et excitante, à la fois ludique et extrêmement spectaculaire. Ce qu'on y voit, bien qu'imaginaire, est-il plus ou moins violent, que dans le film précédent ? Les élèves considèrent-ils d'ailleurs cela comme de la violence, du moins au même titre que celles évoquées précédemment ? Trouvent-ils normal de faire spectacle avec de telles atrocités ? Alors à quoi servent ce genre de représentation d'une violence extrême mais irréaliste ?

Dans le troisième, la violence est très brutale et très forte mais aussi très esthétisée - la lumière, les cadrages, font souvent des images très belles avec des meurtres : elle cherche un très grand réalisme mais est en même temps traitée de façon lyrique. Le film s'accompagne d'une réflexion sur la légitimité de l'usage de la violence, comment le traitement des scènes de violence y participe-t-elle ? Comment les élèves l'ont-ils perçue ? Les scènes de violence leurs ont-elles permis de réfléchir ou au contraire ont-elles paralysé leur raisonnement ?

Enfin, les jeux vidéos de type « shoot-and-go ». Les trouvent-ils plus violents ou choquants que ces films ? Le fait qu'ils soient amusants et qu'ils n'aient pas de conséquences dans le réel, les rendent-ils moins violents alors qu'ils les mettent eux-mêmes en position d'accomplir des actes de violence ?

→ Enfin, faire remarquer aux élèves à quel point nous sommes aujourd'hui entourés d'images de violence et que nous y sommes très endurcis - ce qui n'était peut-être pas le cas quand leurs professeurs avaient leur âge. On pourra aussi revenir à ce débat après avoir vu la représentation et leur demander s'ils trouvent la violence dans la pièce excessive par rapport à ces exemples, si elle traite la violence de la même façon ou si elle apporte autre chose. La réception de la violence est-elle différente au théâtre parce qu'elle a lieu directement sous

nos yeux - alors qu'elle est factice ? On pourra aussi chercher à dégager ce qui est exactement violent dans la pièce : des actes, des situations, des images ou des paroles ? Il y a dans la pièce peu d'actes à proprement parler violents, mais toute l'action se déroule dans un contexte de violence.

Aux représentations que nous venons d'évoquer, Bond oppose une démarche analytique. Il entend nous mettre en face de ces actes qui, dans la vie réelle, nous révoltent et nous terrifient trop pour que nous puissions y réfléchir, sans les édulcorer, mais de façon à ce que nous puissions voir comment et pourquoi ils adviennent et réfléchir à des causes plus profondes et dissimulées.

Dans *Naître*, on suit le parcours de Luke, le chef d'une unité Wapo, c'est-à-dire un très grand criminel qui a commis de nombreux meurtres avec ses hommes. On le verra perpétrer un acte emblématique de l'horreur parce qu'il appartient à un imaginaire immémorial de la guerre : tuer un bébé en l'écrasant contre un mur. La scène fonctionne comme une loupe pour nous montrer cet acte dans tous ses détails, ou plutôt : elle le ralentit, le développe dans la durée pour que nous puissions voir tout ce qui le constitue. La violence n'y est donc pas présentée comme un état de fait (comme dans les films évoqués plus haut), mais comme une série de processus dont on nous permet d'observer le développement et d'interroger chaque étape au lieu d'en subir seulement le choc. On engagera donc les élèves, notamment pour cette scène, à ne pas s'arrêter à une seule réaction de rejet de la représentation de la violence (qui n'est, après tout, que *du théâtre*) et à être attentifs aux développements de l'événement, à observer ce qui se passe à l'intérieur de ces actes de violence, ce qui les fait venir, comment ils se déroulent, les effets qu'ils ont sur les personnages qui les commettent et sur ceux qui y assistent, ce qui en résulte, et à quoi ils aboutissent à la fin de la pièce. Et reprendre cette discussion avec eux après la représentation.

Enfin, la pièce ne se contente pas de déplorer la violence, mais à travers le personnage de Luke propose un parcours. Luke est habitué à vivre au milieu de l'horreur qu'il provoque, cependant, à force de voir mourir des gens, il s'est demandé ce qu'ils vivaient au moment où il les tuait ; cette question l'obsède de plus en plus au point de devenir vitale et la pièce nous montre tout ce qui lui arrive dans sa recherche d'une réponse. À la fin de la pièce, il décide de lui-même de ne pas rejoindre l'armée, il assume la responsabilité de ce qu'il a fait et choisit de rester parmi ses victimes. Il s'agit donc du parcours d'un bourreau qui tue sur ordre vers la compréhension de ce qu'il fait.

## MISE EN JEU DIRECTE

Pour permettre aux élèves de pénétrer l'écriture scénique de Bond et comprendre matériellement comment et avec quels moyens la pièce développe son propos, on pourra leur proposer de travailler sur la scène 1, en la mettant entièrement en scène. Celle-ci est courte, ne contient apparemment pas de difficulté de jeu, ni d'enjeu de situation complexe, mais elle recèle tous les éléments qui constitueront le discours de la pièce. En montant eux-mêmes la scène, les élèves pourront les voir agir directement sous leurs yeux et les repérer avant de les retrouver ensuite en représentation, en grand et sur toute la durée de pièce.

Pour ce faire, on les engagera à se préoccuper uniquement de rendre visible de quoi la scène est faite, comme s'ils mettaient leur lecture en trois dimensions. La scène est brève mais très dense en signes qui, s'ils ne livrent pas leur signification d'emblée, sont essentiels à la construction du discours de la pièce. Aussi leur recommandera-t-on de ne pas chercher à jouer, à apporter des trouvailles, à interpréter ni même à trouver du sens tout de suite, mais on les invitera au contraire à être avant tout extrêmement attentifs aux didascalies (même si elles semblent insignifiantes) et à la ponctuation (notamment les tirets : à quoi servent-ils et comment les traiter ?) et rigoureux dans leur application, à veiller aux durées, aux actions simultanées et à donner à chaque acte la même lisibilité.

→ **Une fois la scène montée et représentée à la classe, on pourra commenter, et faire relever aux élèves par exemple les éléments suivants, en les invitant dans la représentation à les chercher et à suivre leurs développements.**

On remarque d'abord la banalité de la situation, l'absence apparente d'enjeu dramatique et même de situation théâtrale : un couple emménage, dîne, parle des meubles, s'occupe du bébé, se prépare à aller se coucher. Le point de départ de la pièce est donc situé dans la vie courante, telle que les élèves eux-mêmes peuvent la connaître -qu'en sera-t-il après ? Mais le mouvement de la scène n'est pas fluide : on aura aussi remarqué que les didascalies imposent un rythme lent à la scène : le croisement des actions montre des mouvements répétés et brisés et laisse souvent un des protagonistes seul en scène, supposant des temps de silence parfois longs.

Dans cette banalité ressortent aussi des images ou des événements étranges ou des

détails inexpliqués ; on invitera les élèves à relever tout ce qui leur semble un peu bizarre : la dernière image du bébé laissé tout seul sur la table à côté du formulaire rose ; Peter qui installe un rideau à la fenêtre pendant que Donna est sortie, ou qui fait tinter l'assiette pour faire réagir Luke, la tasse brisée ; l'insistance du chef déménageur sur les formulaires, pourquoi ce dernier reste-il un moment à la fenêtre ?

→ **Repérer ainsi les foyers visuels qui concentrent les images : la table, la fenêtre, l'extérieur ; relever toutes les actions des protagonistes liés à ces trois éléments.**

Le langage : en jouant, les élèves auront remarqué la césure presque systématique des phrases que les protagonistes ne terminent pas, (ils se seront sans doute interrogé sur le rôle des tirets, sur la façon de les traiter en jeu et la dynamique qu'ils imposent) ou qu'ils interrompent pour changer de sujet ; ils auront aussi noté qu'on parle souvent de deux choses à la fois (la cuisinière et les déménageurs). On notera aussi que certaines répliques sont répétées et qu'il s'agit plutôt d'un langage populaire - même s'il n'est pas excessivement marqué.

→ **Quels sont les sujets de conversation des protagonistes ?**

La place des affaires dans la nouvelle maison, notamment la table qu'ils déplacent, quels rideaux mettre devant la fenêtre, l'extérieur, le quartier (est-il sûr ?), les voisins (faut-il s'en méfier ? s'en cacher ? faire attention à comment se comporter avec eux ?).

→ **Que font-ils ?**

Ils mangent, beaucoup et facilement (ils se resservent et il y a deux plats), mais ils n'arrivent pas à prendre leur « premier repas » ensemble ; ils font de nombreuses allées et venues avec l'extérieur (Peter dans la rue, Donna dans la cuisine), Donna fait du thé (pour les déménageurs, pour Peter), s'occupe de leur enfant, l'amène à la fenêtre, Peter obscurcit la fenêtre.

→ **Quel est le lien entre ces actions et les propos tenus par les protagonistes ?**

De leur parole et de leurs actes, on peut commencer à entrevoir la *conduite* de chacun des protagonistes. Le chef déménageur impose sa petite autorité à Peter : il demande et obtient de ne pas finir le travail (remarquer comment il l'annonce à son équipe en se corrigeant tout de suite), de lui faire remplir le formulaire favorablement



(« entière satisfaction »), de ne pas se plaindre de la tasse brisée et de renoncer à l'état des lieux (alors que la fenêtre est abîmée) ; remarquer qu'il dit être pressé, mais fait traîner la conversation et que son camion ne part pour de bon que lorsque Peter a terminé de porter les cartons à la place de ses hommes - comme l'indique le bruit du camion : ils auraient donc pu finir le travail.

On constatera que les deux autres protagonistes ont, dans la même situation une attitude systématiquement opposée : Peter se laisse avoir par le chef déménageur, Donna se scandalise de tout ce qu'ils ont fait, Donna s'inquiète de ce qui se passe, Peter se veut rassurant, Donna se méfie des voisins et veut leur faire bonne impression, Peter a confiance et ne veut pas en faire trop, Donna a des projets pour la maison,

Peter agit tout de suite, etc. Ils ne sont jamais d'accord sur la place des choses - la table, les cartons, les rideaux, où servir le thé, etc. Sans faire de portrait psychologique on voit d'un côté Peter qui s'arrange avec les choses, évite le conflit, accepte ce qu'on lui dit, de l'autre Donna qui ne se satisfait pas de ce qui est, veut que tout soit en ordre et en règle, se tient à des principes fermes.

À quoi ces conduites vont-elles mener les protagonistes dans le reste de la pièce ?

Et il y a aussi le bébé - qu'on retrouvera dans la scène suivante, devenu grand : sa mère l'amène devant la fenêtre, son père le laisse sur la table tout seul au milieu de la pièce - quelle influence subira-t-il du comportement de ses parents ?





## Après avoir vu le spectacle

## Pistes de travail

## ÉCOUTER ET SUSCITER DES ÉCHANGES



© MARTHE LEMELLE

La densité de la pièce nous semble appeler un premier travail avec les élèves de restitution, séquence par séquence, de l'ensemble du mouvement de la pièce rapidement après le spectacle.

## LA TRAME

La pièce est découpée en cinq parties - qui ne sont pas nommées par l'auteur (actes, tableaux, scènes...) mais seulement numérotées. Elle se déroule donc de la façon suivante :

## UN

La pièce s'ouvre sur une maison vide ; on y voit une table, une fenêtre et des cartons empilés qui témoignent d'un emménagement en cours, celui de Donna et Peter. Le Chef déménageur entre et appelle Peter ; il voudrait pouvoir partir avant d'avoir complètement achevé le travail car son équipe est en retard. Peter accepte sans discussion et remplit comme il le demande un formulaire tricolore dont il garde l'exemplaire rose. Le Chef s'excuse pour une tasse que ses hommes ont brisée, remercie pour le thé que leur a servi Donna et finalement s'en va. Peter doit faire plusieurs allers-retours pour rentrer les cartons restés sur le trottoir, pendant que Donna sert le repas ; il doit manger debout

La pièce est faite d'événements marquants mais qui prennent leur sens dans le développement général ; or celui-ci est parfois complexe ou rapide et il est facile d'en négliger des étapes. Aussi est-il primordial d'avoir en tête tout le déroulé du spectacle pour entreprendre un décriptage ou un commentaire interprétatif.

→ On pourra commencer par inviter les élèves à évoquer les images (en insistant pour qu'ils parlent bien d'une image constituée sur le plateau et non d'un événement ou d'une séquence) qui les ont le plus marqués et de les décrire avec précision ; puis en cherchant avec les autres à les réintégrer dans l'ensemble de la trame, on dégagera les grandes lignes du développement de la trame.

→ Ensuite on engagera collectivement une reconstitution de chaque étape du spectacle en poussant les élèves à être aussi précis que possible, à n'omettre aucun détail et surtout à ne pas anticiper sur la séquence suivante. Le résumé qui suit peut servir de guide pour cette reconstruction.

entre deux trajets, tandis qu'elle lui reproche d'avoir cédé aux déménageurs. Quand Donna sort pour débarrasser, Peter improvise un rideau en suspendant devant la fenêtre une couverture dont il relève un angle. Donna revient, regarde au dehors et s'interroge sur les voisins, insiste pour avoir des rideaux neufs, puis constate que le châssis de la fenêtre est abîmé. Elle ressort chercher leur bébé, Luke, et retourne avec lui devant la fenêtre. Peter décide de déplacer la table et de la mettre devant la fenêtre pour avoir plus de lumière, et Donna doit poser le bébé dessus pour pouvoir l'aider à porter. Ils sortent prendre le thé à l'étage en laissant Luke sur la table, tout seul dans la pièce.

## DEUX

Nous sommes dans la même maison mais vingt ans plus tard. Son état s'est beaucoup dégradé, notamment la fenêtre, obscurcie par la crasse. Peter entre, une valise à la main attendant Donna, qui, quand elle le rejoint lui annonce qu'elle refuse de partir. La population de leur quartier est déportée de force vers un hébergement inconnu et doit embarquer dans les camions de l'armée stationnés dans la rue. Peter essaie de convaincre Donna d'obéir et de partir sans faire de scandale, mais celle-ci refuse d'obtempérer craignant que la situation soit pire là où on les emmène. Leur fils Luke, qui avait disparu depuis ce matin, entre et les presse de partir. Pendant que Peter sort faire sa valise, Donna affirme à Luke qu'elle a deviné qu'il cherchait à échapper à la déportation pour aller rejoindre la résistance ; elle l'encourage à s'enfuir et, pour supporter la séparation, se convainc de le considérer comme un étranger et imagine qu'il n'a jamais existé.



© MARTHE LEMELLE

## TROIS

On retrouve Luke et son unité sur une colline verdoyante, en opération pour traquer et abattre les fugitifs. Ils tiennent justement une Femme avec un bébé que Luke et Wapo 1 interrogent pour trouver d'éventuels complices pendant que les autres sont endormis. Mais Luke s'écarte vite de l'interrogatoire réglementaire pour lui poser la seule question qui compte pour lui : il veut savoir exactement ce que vivent les gens qu'il tue au moment où ils meurent. Il propose à cette Femme, qui doit être exécutée, de le lui dire tandis qu'il suspendra l'instant de sa mort assez longtemps pour qu'elle puisse parler. Pour ce faire, il tente d'abord de la confronter à l'effroi (lui montrant le visage de son bourreau, son arme, ou en lui faisant sentir le canon contre sa tête), puis de la soumettre à une mort lente, en l'étranglant avec sa propre veste. La Femme ne réagit pas. Il décide de s'en prendre à son bébé, pensant qu'elle en verra autant dans la mort de son enfant que dans la sienne. Il l'arrache à la Femme, qui alors tend les bras vers lui, l'emporte dans sa veste de tueur, le promène en lui racontant

Luke s'en va en abandonnant sa valise, alors que sa mère fermait les yeux en tendant les bras vers lui. Restée seule, Donna décide, comme si de rien n'était, de réparer le châssis de la fenêtre laissé tel quel depuis leur arrivée. Alors qu'elle cherche des clous, apparaît dans la fenêtre un homme casqué et entièrement pris dans une armure noire : c'est un membre de la Wapo, la police militarisée chargée de leur déportation. Il s'infiltré par la fenêtre, la surprend et lui ordonne de sortir. Peter entre lorsqu'ils sont partis, s'aperçoit qu'il s'est passé quelque chose et, en découvrant que la valise de Luke est vide, comprend qu'il cherche à s'enfuir. Lorsque celui-ci revient, Peter essaie de lui parler une dernière fois mais il est interrompu par le Wapo n°4 qui, s'adressant à Luke, nous révèle que celui-ci est en réalité le chef de leur unité et qu'il a décidé d'installer leur base dans la maison. Ses cinq hommes pénètrent alors dans la maison avec du matériel militaire et y emménagent : tandis que Luke enfle son uniforme, ils montent des fusils-mitrailleurs, bâchent la fenêtre pour en faire une meurtrière, investissent la cuisine où ils font du thé, et descendent de la chambre un matelas qui servira de poteau d'exécutions.

une petite histoire, puis ordonne à ses hommes de former un mur avec leurs boucliers contre lequel il menace d'écraser le bébé. La Femme ne réagit toujours pas. Pour qu'elle voit mieux, Luke la fait mettre dans le mur, le visage plaqué contre les boucliers, il approche le bébé de son visage, puis de sa main lorsqu'elle parvient à la glisser entre les boucliers, le montre de très haut, fait semblant de le précipiter. La Femme ne réagit toujours pas, mais mord le bouclier de Wapo 2 si fort qu'elle y laisse une trace de dents. Luke enrage, se décourage, les Wapos très excités s'impatientent, si bien qu'il finit par se jeter contre les boucliers et fracasse le crâne du bébé devant le visage de la Femme. Celle-ci produit un bruit indistinct, que Luke attribue au bébé, et tombe morte. Les Wapos s'apprêtent à repartir, mais une violente bagarre éclate entre eux quand Wapo 2 veut récupérer son bouclier. Luke y met un terme en revenant à l'ordre réglementaire : il abat la Femme et le bébé et décide de ne pas faire de rapport sur l'incident. Les Wapos s'en vont en emportant les deux corps.

**QUATRE**

On retrouve les Wapos réfugiés dans un creux, au milieu d'une zone étrange et aride, en proie à une très grande tension. Après les événements de la scène précédente, ils sont convaincus que Luke est devenu fou et que sa conduite les met maintenant en danger. Il vient d'ailleurs de les laisser isolés dans cette zone peu sûre pour retourner seul dans la maison, transgressant très probablement les ordres, exposant ainsi l'unité à de terribles représailles. Ils envisagent de se mutiner, mais Wapo 4 est réticent. Deux d'entre eux viennent de ramener un nouveau prisonnier d'une reconnaissance incertaine, lorsque Wapo 2, qui dormait d'un sommeil agité, est pris de somnambulisme et les menace avec son fusil dans son sommeil alors qu'ils sont désarmés. Ils courent se mettre à l'abri, le laissant seul déchaîner une fureur mécanique, récupérer toutes leurs armes et dominer tout l'espace, tandis qu'il revoit en rêve la Femme mordre son bouclier. Wapo 4 parvient finalement à le neutraliser en douceur et à le ligoter. L'incident le décide à la mutinerie. Les Wapos s'accordent pour abattre Luke à son retour s'il ne leur donne pas l'ordre de rentrer à la base, mais quand ils tirent à la courte paille celui qui le tuera, le sort désigne Wapo 2,

**CINQ**

On retrouve la maison, dans l'état dans lequel l'ont mise les Wapos : les murs sont criblés d'impacts de balles, la fenêtre a été bouchée par une plaque de fer, le matelas, contre lequel ils exécutaient leurs victimes, est éventré et couvert de sang et surtout, la pièce est jonchée des cadavres de leurs suppliciés. Donna apparaît, en loques, portant une soupière, et passe au milieu d'eux pour les nourrir de déchets qu'elle dit devoir arracher aux animaux dans les ruines au dehors ; elle leur parle comme une mère et prend soin de chacun. Lorsqu'elle a fait le tour de tous, arrive Peter qui a porté Luke inconscient jusqu'ici. Mais Donna qui ne les reconnaît pas, les chasse et Peter s'en va furieux, abandonnant Luke après lui avoir pris ses bottes. Donna s'aperçoit que les morts ont désormais froid et en accuse Luke. Elle le déshabille pour donner ses vêtements aux morts, alors que celui-ci, à demi conscient, lui réclame à manger en tendant les bras vers elle -mais elle n'accorde ses soins qu'aux morts. Elle envisage de le mettre dehors, puis décide de le laisser mourir là, termine les derniers restes dans la soupière et repart chercher de la nourriture avec sa carriole. Resté seul, Luke, affamé, brise la soupière

en qui aucun ne fait plus confiance - et qui, à son réveil refuse, n'ayant pas participé aux débats. Alors que le camion de Luke arrive, Wapo 4 monte dans l'urgence un plan tordu pour le piéger, où Wapo 2 n'est qu'un appât mais qui implique le prisonnier, à qui on promet la vie sauve. Luke entre et ordonne de repartir dans la maison. Wapo 4 met son plan à exécution : il prétend que Wapo 2 a entendu dans son rêve le son qu'a fait la Femme juste avant de mourir et qu'il pourrait le reconnaître si Luke se laissait l'étrangler par lui avec sa veste. Luke se laisse convaincre et renouvelle ainsi sur lui-même l'expérience qu'il avait auparavant menée sur la Femme. Après plusieurs tentatives il est si étourdi qu'il ne peut plus se défendre et les Wapos introduisent le prisonnier pour qu'il l'achève : c'est Peter, le père de Luke. Wapo 2 essaie de s'interposer mais il est immédiatement abattu par Wapo 4. Peter commence à étrangler son fils qu'il ne voit pas, jusqu'à ce que ce dernier se retourne en se débattant et le reconnaisse. La surprise terrifie les Wapos qui s'enfuient. Peter relève Luke, hagard, qui cherchait la protection d'un bouclier, et l'emporte sur son dos, laissant le creux vide à l'exception d'un bouclier et du corps de Wapo 2.

en essayant de l'attraper, il en lèche un morceau puis mendie auprès des morts, trouve un peu de nourriture entre deux corps et finit par se réfugier au milieu d'eux, sous une de leurs couvertures. Donna revient, apportant dans sa carriole le corps de la Femme de la scène 3 qu'elle a trouvé dans les ruines ; elle l'accueille parmi les autres et l'assied à la table. Quand elle découvre que Luke a cassé la soupière, volé aux morts leur nourriture et une couverture, elle entre en rage et, pour qu'il ne recommence pas, l'attache à une chaise en face de la Femme et finalement ressort chercher à manger. En voyant la Femme, Luke reprend ses esprits, la reconnaît, commence à se souvenir et très vite lui pose de nouveau sa question. La Femme se réveille, réclame à manger avant de demander désespérément son bébé, à Luke puis aux morts. Ceux-ci alors se relèvent, fouillent parmi eux et, avec ce qu'ils trouvent, assemblent un bébé qu'ils offrent à la Femme. D'abord ravie, celle-ci s'acharne sur lui pour ouvrir ses poings fermés où serait cachée de la nourriture, finit par les déchirer et mange. Luke s'adresse ensuite directement aux morts, qu'il a lui-même tués, pour leur poser sa question, mais ceux-ci restent indifférents ;



puis il se tourne vers le bébé et s'apaise à l'idée que lui, qui est mort aussi, sait et garde la réponse à l'abri dans sa tête. Peter fait alors irruption, armé, en tenue de Wapo. Il relève de force les morts épuisés et apeurés et transforme la maison en un camp de concentration : il frappe et tue les morts, qui à sa suite se frappent et se tuent les uns les autres, et les force avec une grande violence à déplacer la table vers la fenêtre, ce qui semble pour eux une tâche sur-humaine. Peter prend place à la table pour révéler à Luke que le bébé était mort avant qu'il ne le découvre et ne peut donc pas connaître la réponse. Luke pousse sept hurlements et s'effondre ; Peter jette le bébé au milieu des morts et s'en va. Donna revient, paniquée : elle n'a pas réussi à trouver à manger, les ruines sont vides et elle est certaine que si les morts ne mangent pas le monde mourra. Elle tente désespérément

différents subterfuges mais elle ne parvient plus à imaginer que les morts mangent : elle invente des provisions inexistantes restées dans sa carriole, elle tente de leur servir de la poussière, elle trouve enfin une ultime miette, en vain : les morts ne mangent pas. Elle tente alors de manger la miette à leur place, mais elle ne réussit pas à avaler, elle s'étouffe, se tord en convulsion comme si elle avalait des clous et s'effondre, souffrant comme si elle était « clouée au monde ». Peter entre, habillé en civil, pour annoncer l'arrivée imminente des Wapos. Il relève Donna et la presse de partir, réveille Luke et essaie de le convaincre de les suivre. Mais celui-ci ne réagit pas et reste avec les morts lorsque ses parents s'enfuient. Les Wapos arrivent ; Wapo 4 tue Luke en entrant dans la maison, tandis que dehors un autre abat Peter et Donna, puis tire une rafale sur les morts parce que « ça l'épanouit ».

## ANALYSE DRAMATURGIQUE

*Naître* ne manquera pas de susciter des interrogations de la part des élèves qui se cristalliseront sans doute sur la signification de points précis ou de moments donnés. Il est important de les laisser exprimer toutes ces questions pour engager le débat - certains élèves étant peut-être d'ailleurs en mesure de répondre à celles des autres. Cependant les pièces de Bond se prêtent assez mal à des interprétations ponctuelles isolées ou d'ordre symbolique. Les signes, s'ils se manifestent bien pour eux-mêmes, n'ont pas de signification donnée a priori mais en prennent par leur usage au cours du développement de la pièce et s'accumulent pour élaborer un discours de façon dynamique. Chaque image ou événement troublant n'a donc pas nécessairement de signification si on le considère tout seul ; en

revanche on peut lire son sens en le mettant en lien avec les autres et en les confrontant tout au long de la pièce. L'exercice de reconstruction que nous proposons plus haut nous semble important à cet égard et nous invitons à revenir au résumé et au texte chaque fois que nécessaire pour ne pas négliger tel événement marquant ou tel détail significatif. Nous suggérerons dans la suite quelques pistes pour engager une interprétation par les thèmes et les motifs. Elles ne répondront probablement pas aux questions des élèves, mais elles peuvent éventuellement s'y raccorder, en les invitant à les élargir et à les problématiser. Ici aussi nous préconisons d'engager chaque fois que possible les élèves à reconstituer et à interpréter eux-mêmes et ensemble, selon leur mémoire des événements.

### La thématique centrale : la violence des hommes

→ On pourra éventuellement reprendre et poursuivre le débat sur ce sujet avec les élèves et considérer la nature de la violence dans la pièce et ce qu'elle en dit.

La pièce nous plonge dans un univers de violence généralisée : une guerre menée par une autorité contre sa propre population à travers une police militarisée. Cette combinaison maximale de la violence d'Etat est incarnée visuellement par la figure des Wapo : d'imposantes silhouettes noires, surdimensionnées par une armure qui les fait ressembler à des machines blindées, dont le visage est parfois déformé par les casques à visière, et qui sont fortement armés (repenser à

la première apparition d'un Wapo par la fenêtre dans la scène 2, à l'entrée de Peter dans cette tenue dans la scène 5 ou à leur retour à la fin de la pièce). Tout dans leur comportement, y compris entre eux, est brutal et agressif, jusque dans leur langage. Ils évoquent des chevaliers tels qu'on les trouve dans la peinture médiévale ou du début de la Renaissance (recherche iconographique possible sur Paolo Uccello, Piero della Francesca, Pisanello, etc.), mais rappellent surtout une figure qui nous est récemment devenue familière : celle de la police anti-émeute qu'on a vu régulièrement déployée depuis les manifestations de Seattle, de Gênes -

ou plus récemment en France. Lors de ces rassemblements il a souvent été dit qu'ils étaient le vrai visage, répressif, du pouvoir. Dans *Naître*, nous n'en verrons pas d'autre, l'autorité reste invisible et ne se manifeste que par les Wapos. Par ailleurs, la pièce ne nous les montre pas en train de contenir les violences urbaines mais assassinant des populations civiles, comme des SS ou des escadrons de la mort. Les Wapos de 2077 sont donc comme une amplification par la violence d'une figure déjà connue et bien présente de notre époque.

La pièce nous invite à observer de près l'un d'entre eux, Luke, et à considérer ce qui fait son comportement, sans pour autant lui chercher d'excuses. Bond part du principe qu'il est un être humain, au même titre que nous, même si les actes qu'il commet sont monstrueux ; le but de la pièce n'est pas de nous faire condamner un monstre, mais de considérer pourquoi des êtres humains peuvent se comporter de telle façon. Elle ne lui accorde d'ailleurs aucune circonstance atténuante pour ses actes, telle que vengeance,



© MARTHE LEMELLE

frustration, faiblesse, aveuglement, ou autres motivations psychologiques avec lesquelles nous pourrions finir par compatir en nous disant qu'au fond, il n'est pas responsable de ce qu'il fait. Au contraire, Luke est même un chef des Wapos, on le voit efficace (à la façon dont il dirige ses hommes) et déterminé (il s'est même engagé à l'insu de ses parents), appliquer sans discuter les ordres, mêmes les pires (il n'hésite pas à envoyer ses parents en déportation et à tuer des enfants). La question qu'il pose n'est pas une forme de compassion pour ses victimes et on voit qu'il peut les utiliser très froidement pour avoir une réponse. C'est un criminel de guerre endurci - mais à la fin de la pièce, il aura définitivement quitté l'armée et décidera de rester parmi les morts.

→ **Alors qu'y a-t-il dans l'être humain qui lui permet de faire tout cela et qu'est-ce qui dans la pièce le fait changer ?**

La figure de Luke que nous présente la pièce doit nous permettre de considérer cette question. Nous allons d'abord cerner à gros traits les conduites des personnages que nous montre la pièce, celle de Luke, mais aussi celle des autres que Bond met à ses côtés pour nous permettre de la comprendre par contraste. Les élèves pourront compléter par leur souvenirs et leurs impressions.

## Les conduites des personnages

### Les parents : Peter et Donna

Dans la scène 1, on a vu Peter et Donna se comporter dans la vie courante et banale.

→ **Comment se comportent-ils dans la scène 2, pendant la déportation, dans une situation de grand danger et d'extrême tension ?**

On voit Peter essayer désespérément de convaincre Donna d'accepter d'obéir aux ordres et de se soumettre à la situation que leur impose le monde extérieur, ce qu'il fait sans la contredire mais en essayant de la rassurer. En cela il continue de se plier à ce qui est cette fois une véritable autorité, celle de l'armée, et même à celle de son fils à qui il obéit sans hésiter. Donna, elle, ne supporte pas ce qu'est devenu le monde - tel qu'en témoigne la dégradation de l'appartement ; alors qu'elle est poussée à sa dernière extrémité, et qu'elle n'a pas d'autre choix que d'obéir, elle refuse encore de se soumettre.

Dans cette même scène on voit aussi les défenses qu'elle se construit pour survivre.

Dans la scène 1 elle avait dû se convaincre qu'elle pourrait vivre bien dans sa nouvelle maison alors qu'elle avait une mauvaise impression. Ici, lorsqu'elle croit deviner que Luke va partir et qu'elle ne le reverra plus, il lui faut inventer un autre monde pour accepter cette idée : sans qu'il lui ait dit un mot, elle imagine d'abord sa fuite et le maquis qu'il va rejoindre, puis se force à le voir comme un étranger, enfin décrète qu'il n'a même jamais existé - et quand elle ouvre les yeux, il a effectivement disparu. Cette capacité à substituer au monde réel qui lui est insupportable un monde imaginaire mais dont l'ordre lui convient, n'est pas arbitraire, elle est extrémiste : Donna pousse à l'extrême la logique de ses principes, même s'ils sont contraires à la réalité. On retrouvera cette logique en action dans la dernière scène, quand Donna, au milieu d'un charnier de gens assassinés, dans l'absolu d'un monde de violence et de souffrance, croit qu'elle soulage même les morts de leurs souffrances. Cette fiction est même si forte que rien ne parvient à la rompre,

pas même l'entrée de deux vivants qu'elle connaît bien, son mari et son fils, et qui, eux, ont réellement besoin d'aide ; mais elle n'est pas isolée du monde réel qui en perturbe l'ordre et l'équilibre tout au long de la scène. Ainsi, après l'arrivée de Luke, elle imagine que les morts ont froid et qu'elle doit s'occuper d'eux davantage, puis qu'ils ont besoin de nourriture quand Luke a cassé la soupière et leur a pris une couverture, enfin, après le passage de Peter en Wapo, elle n'arrive plus à imaginer qu'ils mangent.

### → Quant à Peter, que penser de son comportement dans la scène 5 ?

Au prix d'énormes efforts, il ramène Luke à la maison et voudrait conserver l'unité de la famille, mais il s'en va seul, pour s'occuper de lui-même, quand il constate que cela a échoué (Donna ne le reconnaît pas). Puis on découvre que sous cette soumission et cette servilité, cette patience et cette abnégation, se cache en réalité la violence incommensurable d'un super-Wapo, capable d'exploiter et de torturer même les morts.

#### Luke

Luke hérite de ces deux caractéristiques : il a de son père le besoin d'être du côté de l'autorité et une violence intérieure, et de sa mère l'extrémisme dans sa logique et le besoin d'ordre ; toutes choses qui font de lui un excellent Wapo. À ces caractères hérités s'en ajoute un, qui lui appartient en propre et qui est le produit de son expérience : la faculté de questionner, qu'il conduit avec le même acharnement que sa mère et qui le pousse à des actions et des logiques hors de la réalité - comme le montre par exemple l'ordre aberrant donné aux Wapos de constituer un mur anti-émeute au beau milieu d'une prairie. On remarquera pourtant que Luke s'interroge directement sur ce qu'il fait, et non sur les raisons pour lesquelles il le fait - il ne questionne par exemple jamais le bien fondé de ses ordres.

#### Les Wapos

→ Enfin les Wapos. Quelles sont les différences entre eux ? Comment définir la position et la conduite de chacun ? Comment Luke se comporte-t-il avec eux ? Comment chacun d'eux subit-il les événements bizarres qu'il leur impose ?

Ils ne portent pas de nom (juste des numéros) mais chacun est très individualisé et suit un parcours différent dans la pièce. Deux d'entre eux sont particulièrement importants.

Wapo 2, d'abord, qui ressemble à un enfant,

plaisante souvent et semble toujours gai. C'est pourtant le seul qui s'opposera aux autres ; d'abord en rêve en essayant de les tuer, puis en vrai en refusant de participer au meurtre de Luke et en essayant de le contrer - ce qui lui coûtera la vie. C'est lui qui est le plus bouleversé par ce que Luke a fait avec la Femme et son bébé ; il l'a d'ailleurs vu mordre son bouclier et il se battra avec les autres pour pouvoir le garder. Noter qu'on le voit souvent dormir (et rêver).

Wapo 4, ensuite, qui doit être sous-officier, un grade en dessous de Luke mais au dessus des autres. Il obéit toujours à Luke et s'il discute parfois un peu les ordres qui lui semblent étranges il finit toujours par céder. Il reste du côté de l'autorité et de l'ordre qui le protègent : il veut toujours savoir quels sont les ordres dans le cadre desquels il agit et craint de s'en écarter ; il a d'ailleurs très peur des sections punitives et de leur violence, un pouvoir plus fort que celui de son officier. Il est le dernier à accepter la mutinerie, même s'il en prend la tête, poussé par les autres, cependant. Il pourrait se poser des questions, notamment lorsqu'il prend conscience que l'autorité à laquelle il obéit devient déviante, mais au lieu de cela il se corrompt en prenant la place de cette autorité et devient encore plus criminel ; il finit par prendre plaisir à tirer sur des cadavres.

Des trois autres Wapos, Wapo 5 est le plus brutal et le plus violent. C'est lui qui apparaît dans la fenêtre devant Donna dans la scène 2, comme une figure magnifiée, une statue emblématique, énorme et puissante. Il est très agressif avec ses camarades. À la différence de Luke il ne se pose aucune question et, à la différence des deux précédents, il n'est travaillé par aucun doute.

→ Que pensent les élèves de ces comportements ? les trouvent-ils justes ? cohérents ? exemplaires ? adaptés à la situation ? Peut-on en tirer des considérations générales ? Leurs contradictions et leurs paradoxes peuvent-ils les faire réfléchir sur leur comportement et celui des gens autour d'eux ? Où leur semblent-ils au contraire exagérés ou irréalistes.

Une pièce de théâtre ne se limite pas à raconter la vie de ses personnages, mais organise un dispositif de discours. Nous allons en analyser quelques exemples pour proposer quelques clefs de lecture.



## La position du spectateur

Comme on l'a vu dans la première partie, *Naître* se passe dans un futur qui est le prolongement de notre présent. La pièce s'ouvre en effet dans un cadre quotidien familier et même banal - ce qu'on aura pu constater si on a travaillé auparavant sur la scène 1. La pièce part donc d'un point de quotidienneté dans lequel chaque spectateur pourrait reconnaître le monde qui l'environne et qu'il connaît. Cette scène a d'ailleurs lieu dans un cadre intime et familier élémentaire : une maison, que les spectateurs découvrent en même temps que les personnages y emménagent. En revanche, la deuxième scène nous projette dans une situation exceptionnelle, mais dont nous savons par l'Histoire ou l'actualité qu'elle peut se produire loin de nous : la violence civile d'une déportation de population. Cependant celle-ci se déroule dans le même lieu, qui reste un espace familier, mais soumis à la pression du monde extérieur - même si nous ne saurons rien des circonstances extérieures qui motivent ces événements. Les scènes suivantes sont soumises à de grandes tensions et de grandes violences s'y déchaînent. Elles se déroulent à l'extérieur, dans des paysages étranges et n'ont plus rien de quotidien (en tout cas pour nous, spectateurs de Paris) ; ce sont des situations extrêmes où les événements poussent les êtres humains à leurs limites et les révèlent à eux-mêmes.

La structure narrative de la pièce suit donc un mouvement identique à celui de la fiction qui projetait le futur à partir du présent, en projetant les spectateurs de l'ordinaire à l'extraordinaire : elle part de ce que nous connaissons, de ce qui nous semble normal et que nous ne questionnons pas, pour nous amener à observer ce que nous ne connaissons pas et qui nous intrigue. Les spectateurs sont donc placés devant une perspective qui leur permet de regarder l'extrême, qui leur est inconnu, dans le

prolongement du banal qu'ils connaissent. En nous mettant dans cette position la pièce entend nous montrer que, tout comme le criminel de guerre Luke est un être

humain comme nous, le monde dans lequel il accomplit ses crimes est le nôtre. Les logiques du monde de l'extrême ont leurs racines dans notre vie quotidienne, dans les comportements qu'on n'interroge pas parce qu'ils nous semblent normaux. C'est en questionnant notre monde maintenant qu'on pourra trouver les raisons de la violence et non quand celle-ci se sera déchaînée.

Enfin, la dernière scène retourne dans la maison du début, mais celle-ci s'est comme ouverte pour se remplir de toute la violence du monde extérieur. Les deux mondes, celui du quotidien et celui de l'extrême sont ici rassemblés, permettant aux spectateurs de voir les liens entre les deux. Pour ce faire, la pièce entend mettre au travail l'imagination, mais une imagination dans le sens où l'entend Bond : non pas un monde d'invention fantaisiste hors du réel, mais ce qu'il considère comme une activité métaphorique de l'esprit humain qui consiste à produire des images dans lesquelles on met en lien ce qu'on connaît et ce qu'on ne connaît pas pour fabriquer du sens. La pièce sollicite l'imagination des spectateurs en les confrontant à des événements étranges, mais qui en réalité reprennent et recomposent les signes qui avaient agi tout au long de la pièce et leur donnent une autre portée. De même, la conduite des personnages est poussée à un point critique et prend des conséquences imaginaires qu'on voit se réaliser concrètement.

Le mouvement opéré par la pièce va donc de l'ordinaire à l'extraordinaire jusqu'à l'imaginaire. En traversant ces trois plans on s'aperçoit que les événements se répètent et se prolongent, et qu'on y retrouve des éléments similaires, actions, événements ou objets qui persistent ou évoluent. Leur différence d'une situation à l'autre doit nous permettre de nous interroger pour comprendre le mouvement d'une situation à l'autre alors que celles-ci nous paraissent a priori sans rapport. Par exemple, la scène 2 se déroule au même endroit que la scène 1, mais si dans la première on assistait à un emménagement banal, dans la seconde c'est l'armée qu'on voit s'installer, dans les mêmes conditions. Qu'est-ce qui rapproche ces deux événements ? Que s'est-il passé entre temps ?

Nous allons observer quelques uns des motifs et des thèmes qui se retrouvent ainsi tout au long de la pièce et qui en constituent les enjeux ou les acteurs souterrains. Tous trouvent, évidemment, leur origine dans la scène 1 et on si l'a mise en scène en classe on pourra s'appuyer sur ce qui aura été découvert et expérimenté par les élèves à ce moment-là.



## Une place pour chaque chose

La pièce commence donc par un emménagement, c'est-à-dire un moment où on décide de la place des choses. Peter et Donna ne sont jamais d'accord à ce sujet : les cartons n'auraient pas dû rester sur le trottoir, ou être montés à l'étage, les rideaux iront dans une pièce ou une autre, la table plus ou moins près de la fenêtre, etc. Pendant toute la scène, on les verra tous les deux faire des allers et venues avec l'extérieur pour déplacer des affaires et ils finiront par porter la table pour l'approcher de la fenêtre, avec leur bébé posé dessus. Vingt ans plus tard leur maison, dans laquelle ils avaient pourtant l'intention de construire leur vie, a dé péri faute de soin.

À la scène suivante, ce sont les Wapos qui emménagent dans la maison. Ils entassent eux aussi beaucoup d'affaires, s'installent dans un lieu qui leur a été désigné par Luke (leur « *résidence jusqu'à nouvel ordre* »), et mettent chaque chose à une place définie sans discuter - et s'ils se trompent Luke ou Wapo 4 les font immédiatement déplacer. À la différence de Peter et Donna leur emménagement est efficace parce qu'ils savent où doit être chaque chose. Dès qu'ils arrivent ils imposent un ordre. De même que lorsqu'ils repartent après le meurtre de la Femme, ils ne laissent rien derrière eux.

En revanche, quand on retrouve Luke dans les scènes suivantes, déjà obsédé par la question, il donne constamment à ses hommes des ordres de déplacements contradictoires dont ils se plaignent d'ailleurs avec insistance : ranger leurs affaires, recharger les camions et repartir, changer de destination, retourner dans la maison, etc.

## Manger

La faim est omniprésente dans la scène 5 et en constitue le motif central : Luke est affamé, la Femme réclame à manger et détruit son bébé pour prendre la nourriture dans ses poings tandis que Donna ne pense qu'à nourrir les morts. Cette activité n'est pas nouvelle pour Donna. La première fois qu'on l'a vue dans la pièce, elle apportait deux assiettes pleines pour le dîner. Au début cependant, la nourriture n'était pas un problème : elle était abondante, Donna pouvait se resservir et avait même préparé un dessert - sa maison était en plus équipée d'une cuisinière neuve. Elle pouvait offrir du thé aux déménageurs et en préparer pour Peter. Les Wapos eux-mêmes, en s'installant sont allés directement dans la cuisine faire du thé. À la fin, Donna dit devoir disputer la nourriture aux animaux dans les ruines et il finit même par

alors qu'ils n'attendent qu'une seule chose : de retourner à leur base pour n'en plus bouger. L'armée était un ordre fixe, dans lequel la question de Luke introduit du chaos et du mouvement - le contraire de l'ordre.

De la même façon, Donna au début de la scène 5, au milieu du chaos de mort et de souffrance d'un champ de ruine, a recomposé un ordre équilibré : elle s'occupe des morts un par un, elle connaît les besoins et les souffrances de chacun et les a tous installés à leur place. Mais l'entrée des vivants (Peter avec Luke) vient constamment briser cet ordre ; elle ne peut les tolérer, et leur refuse précisément une place ici. Lorsque plus tard Peter revient en Wapo, il détruit cet ordre par un chaos et une violence absolue. Par les coups, la torture, le meurtre, il oblige les morts à accomplir le même geste qu'il avait effectué avec Donna dans la première scène : déplacer la table vers la fenêtre. Ce qui était alors un geste simple et léger (ils pouvaient même porter le bébé avec) est devenu une tâche écrasante qui réclame à une foule d'efforts surhumains et mortels. Il ne s'agit plus cette fois de porter le bébé Luke dans la lumière du dehors, mais de construire pour Peter-Wapo une place d'où il annoncera à Luke qu'un autre bébé est mort et qu'il n'aura jamais de réponse. Ce faisant, en écrasant les espoirs de Luke, qui s'était satisfait de croire que le bébé détenait la réponse à sa question, Peter a instauré un nouvel ordre stérile et encore plus mort ; quand ils ont fini leur travail, les morts reprennent leur place de cadavres et Donna ne pourra plus jamais les nourrir.

être presque impossible de trouver une seule miette. D'un bout à l'autre de la pièce, une activité si banale qu'on la remarquait à peine est devenue un enjeu vital et même un impératif moral aussi aberrant qu'absolu puisque Donna est convaincue que si les morts ne mangent pas, le monde mourra.

→ **Qu'en est-il de ce décalage si on le transpose dans notre réalité, dans l'espace entre ici et ailleurs ?**

Cependant au début déjà, manger pouvait poser problème : Peter n'arrivait pas à prendre avec Donna leur « premier repas » parce que le Chef déménageur l'avait contraint à finir le déménagement à sa place - une autorité de l'extérieur empêchait déjà de manger la nourriture offerte par Donna. C'est de

nouveau ce qui lui arrivera avec les morts à la fin de la pièce : elle aura beau inventer des subterfuges pour faire croire à de la nourriture, après le passage de Peter en Wapo, les morts de mangeront plus. Manger n'est pas seulement une question de nourriture, mais aussi de situation, donc de politique.

Pour rassurer et convaincre Donna de partir en déportation, Peter lui disait que l'armée leur donnerait à manger : « *À ça qu'on arrive en fin de compte, c'est tout - où qu'on aille. Un toit. Quelque chose dans son assiette. Et on fait au mieux avec.* » Pouvoir manger et donc au moins survivre pourrait suffire à venir à bout de sa résistance et de ses questions de principes -

mais ça ne marche pas. À son arrivée dans la maison des morts, Luke est affamé et il ne parviendra à trouver de la nourriture qu'après d'énormes efforts. Entre temps, il ne posait plus la question, tout entier occupé par sa faim. Quand en revanche il recommence à la poser à la Femme, celle-ci répond justement qu'elle a faim et si elle demande ensuite son bébé, on découvrira qu'elle ne le veut que pour la nourriture qu'il garde dans ses poings et qu'elle est capable de le déchirer pour la récupérer.

→ **Comment la faim, le besoin le plus élémentaire à la survie, s'articule-t-elle avec les besoins humains, le sens et l'affection ?**

### La fenêtre

Dès la scène 1, on aura remarqué la place centrale qu'elle occupe dans la maison. On ne voit rien à travers, mais on sait qu'elle ouvre vers l'extérieur. Les personnages vont s'appuyer sur elle pour nous parler de leur relation avec le monde : le Chef déménageur y passe carrément la tête pour donner des ordres à son équipe comme s'il n'y avait pas de mur, Donna se tient devant et regarde au travers en s'interrogeant avec méfiance sur le quartier, les voisins. Peter veut en approcher la table pour profiter de la lumière (avec Luke posé dessus) mais Donna craint qu'on puisse les observer - il lui propose alors de mettre des voilages, qui laissent passer la lumière mais pas le regard. On se souviendra que ces rideaux sont un de leurs principaux

sujets de conversation dans cette scène, des rideaux qui servent à atténuer le contact avec l'extérieur et dans ce cas, à s'en protéger ; on voit par exemple Peter pendre une couverture devant la fenêtre quand Donna craint que les voisins ne les volent. Les Wapos feront la même chose en emménageant, sur un ordre de Luke, mais avec une bâche opaque et après y avoir installé une mitrailleuse pointée sur l'extérieur. La défense des Wapos est beaucoup plus radicale ; à la scène 5, ils auront même définitivement condamnée la fenêtre avec une plaque de tôle, pour que rien de l'extérieur ne passe plus à l'intérieur.

C'est également dans la fenêtre qu'on voit un Wapo pour la première fois, alors qu'il s'infiltre à l'intérieur de la maison pendant que Donna commence à réparer le cadre, cassé depuis leur installation vingt ans avant et dont Peter ne s'est jamais occupé. Quand la pièce va à l'extérieur, dans les scènes 3 et 4, il n'y a, évidemment, plus de fenêtre, mais un élément visuel la rappelle : un rectangle vertical, transparent, presque de la taille d'un homme, le bouclier des Wapos. Avec leurs différents usages, parfois très détournés, dans la pièce, ces boucliers mettent en situation de façon inattendue l'idée d'ouverture vers l'extérieur que contenait la fenêtre : on voit les Wapos se battre avec, Luke essayer de s'y cacher puis de s'y appuyer, Wapo 2 y dort en s'y balançant comme dans un berceau (et après sa mort, son corps est abandonné à côté de son bouclier) et, bien sûr, ils servent à construire le mur où Luke écrasera un bébé sur le visage de sa mère, entouré des faces grimaçantes des Wapos elles-mêmes derrière leurs visières. Qu'avons-nous vu, nous les spectateurs, dans ces moments-là, à travers cet écran transparent ?





→ Comment alors mettre ensemble tous ces éléments ? Y a-t-il un sens qui se dégage de cette accumulation ? En a-t-on besoin pour comprendre la pièce ou suffit-il d'y voir le moyen par lequel les personnages nous montrent leur rapport au monde extérieur ?

Une clef est peut-être contenue dans cette réplique de Luke, répondant à Wapo 4 qui lui demande ce qu'il cherche à savoir avec sa question : « Ce qui se passe quand on regarde le canon d'un fusil et qu'on sait que c'est la fin. Ou par la fenêtre - si tu veux. On se demande. On devrait pas. On devrait juste s'y faire. » La première fois que nous voyons Luke, c'est dans les bras de Donna qui l'amène devant la fenêtre et s'exclame « Jolie vue ». Luke, prononcé à l'anglaise, est bien sûr une homophonie de *Look* - il porte avec lui le regard, sur le monde à l'extérieur, et ce regard porte une question. L'armée, elle, interdit les questions et bouche les fenêtres - et, raconte Donna avant la déportation, fait peur à ceux qui regardent par les fenêtres et les en chasse.

On pourra proposer aux élèves de poursuivre l'analyse de la pièce sur d'autres sujets, en suivant la même méthode : relever toutes les occurrences d'un thème ou d'un objet et les comparer en fonction de leur situation. Selon leurs propres interrogations, on pourra leur faire observer le trajet dans la pièce de la table, des chaises, de la veste, de la couverture, du sommeil, de la question, de l'extérieur, des mères, des camions, etc. Et croiser leurs analyses pour enrichir les lectures de chacun, et naturellement, susciter encore de nouvelles interrogations sur cette pièce si mystérieuse. À propos, pourquoi s'appelle-t-elle *Naitre* ?



© MARTHE LEMELLE

Nos remerciements chaleureux à Alain FRANÇON et à toute l'équipe du Théâtre National de la Colline qui a permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits sans le consentement de l'auteur et de l'éditeur.

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

**Auteur de ce dossier**  
 David TUAILLON

**Directrice de la publication**  
 Nicole DUCHET, Directrice du CRDP

**Responsabilité éditoriale**  
 Vincent LÉVÊQUE

**Chargé de projet**  
 Vincent LÉVÊQUE

**Maquette et mise en pages**  
 Sybille PAUMIER  
 Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

**Relations avec les scolaires au Théâtre de la Colline :**

Armelle STÉPIEN  
 01 44 62 52 10  
[a.stepien@colline.fr](mailto:a.stepien@colline.fr)

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr>, rubrique arts et culture,  
 l'ensemble des dossiers de *Pièce (dé)montée*