

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec La Colline, théâtre national. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.

La Ville

Texte de Martin Crimp

Traduction de Philippe Djian

Mise en scène de Rémy Barché



Pièce créée le 14 novembre 2013 à la Comédie de Reims

© NICOLAS MARIE

Édito

La Ville et *Play House*, des doubles créatifs de Martin Crimp. Les conversations de la vie actuelle sont imitées, les répliques souvent brèves contiennent parfois des parenthèses. Les personnages se coupent la parole, ils parlent en même temps. Quelque chose de trompeur dans leur discours, leur tenue, leur sourire provoque l'illusion ; ils rejouent leur vie, ils la fabriquent, d'où un jeu particulier des comédiens, entre l'apparence et le naturel. La parole des personnages se double aussi d'une violence suscitée et contenue.

Dans *La Ville*, Clair et Christopher se racontent leur journée. Et leurs enfants ? Les enfants sont apparemment heureux. Et Mohamed, l'écrivain, que confesse-t-il ? Cela « part de rien », du quotidien des couples ordinaires. Une angoissante étrangeté naît de ce sentiment bizarre pour le spectateur, de vivre quelque chose de fondamentalement cruel et d'impalpable.

Forme brève, *Play House* au titre polysémique, se traduit par « maison de jeu », « maison pour enfants », « jouer au papa et à la maman », et encore « pièce de théâtre », dans laquelle treize scènes de la vie d'un jeune couple s'imaginent. Katrina et Simon dans *Play House* discutent, se déclarent leur amour, se disputent, se réconcilient.

Rémy Barché, metteur en scène associé à la Comédie de Reims, construit une esthétique théâtrale « suspendant » le spectateur entre le fantastique, le réel et une fausseté volontairement modelée. Sa mise en scène façonne un monde singulier qui vient bousculer le spectateur ; tout joue à déplacer ses perceptions. À la fin du spectacle *La Ville*, le spectateur est dupé. La mise en scène démasque des personnages déballant leurs problèmes, mais au-delà d'une simplicité apparente, se pose une réflexion sur l'écriture, l'angoisse de la page blanche, la traduction, le sacrifice de sa vie pour l'art.

Derrière l'excessivité drolatique dans les batailles de couple, la banalité des gestes, les moments comiques du dérisoire quotidien, le metteur en scène dévoile aussi les tensions dans *La Ville* et *Play House* : les vies bouleversées par un mari parti à la guerre, par une perte d'emploi, par des solitudes non consenties, par des constellations d'obstacles.

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr> l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Martin Crimp : éveiller les sens
[page 2]

Rémy Barché, metteur en scène
[page 4]

Du concept de « ville »
à *La Ville*
[page 5]

La Ville, un univers banal
mais inquiétant
[page 7]

La Ville, « fondamentalement
cruel »
[page 9]

Après la représentation :
pistes de travail

Analyse chorale :
une remémoration collective
de la pièce
[page 12]

Étude de la mise en scène :
mystères et cruauté
[page 12]

Play House, un écho prolongé
à *La Ville*
[page 19]

Annexes [page 23]

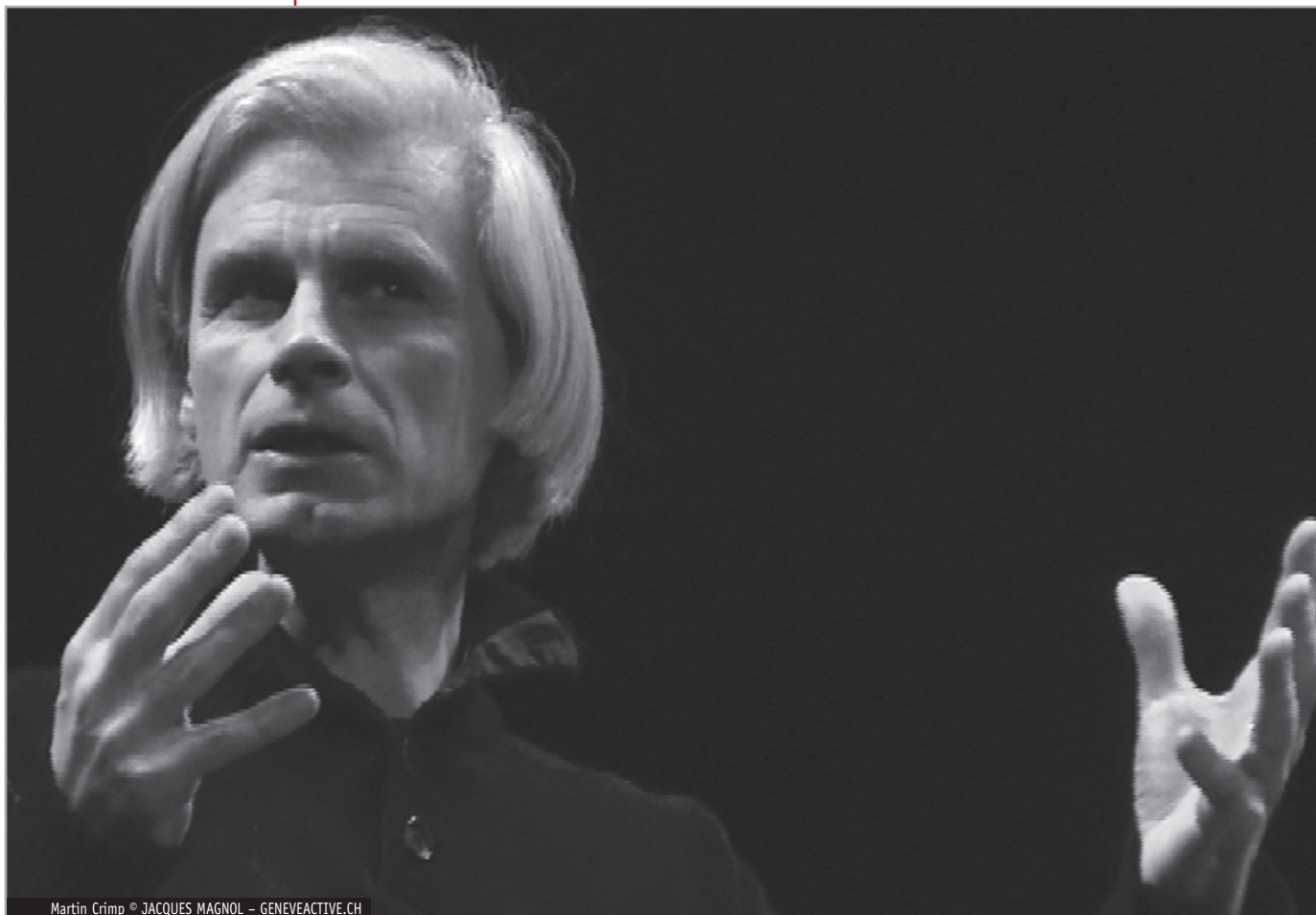


Play House © AXEL COEURET

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

| n°175 | novembre 2013 |



Martin Crimp © JACQUES MAGNOL – GENEVEACTIVE.CH

MARTIN CRIMP = ÉVEILLER LES SENS

Martin Crimp dans le théâtre britannique

Quelques clés ouvrent à la compréhension de la diversité des formes dramatiques et des nouveaux auteurs britanniques dans la deuxième partie du XX^e siècle.

Dans les années cinquante, le théâtre britannique donne naissance à un mouvement d'auteurs dramatiques et de romanciers, les « *Angry Young Men* », avec *Look Back in Anger* de John Osborne en 1956. Avec cynisme, ils critiquent la réalité de la société anglaise. Dans les années soixante-dix et quatre-vingt, le théâtre protéiforme s'appuie sur les fondements politiques et sociaux : comédie, théâtre engagé et philosophique, divertissement caustique. Dans les années quatre-vingt-dix, le

mouvement « *In-Yer-Face* » est un tournant dans la dramaturgie anglaise contemporaine. Le théâtre de Marc Ravenhill et Sarah Kane est mordant et satirique, dans un cadre qui semble plus vrai que le réel ordinaire. Dans les années 2000, le théâtre-documentaire, le théâtre biographique fortifient l'aspect politique. Martin Crimp renouvelle le théâtre politique par un langage affirmant sa capacité à explorer le réel et à le décrire.

→ Appuyer le contexte présenté, en demandant à un élève de faire un exposé, à l'aide du document en annexe 1, afin de situer Martin Crimp dans le théâtre anglais contemporain.

Auteur dramatique, traducteur, dialoguiste, librettiste et metteur en scène

→ Les élèves réalisent une note biographique de Martin Crimp, pour rendre compte de son parcours artistique. Ils s'appuient sur l'annexe 2 et consultent les sites suivants :

www.theatre-contemporain.net/biographies/Martin-Crimp/presentation/
www.universalis.fr/encyclopedie/martin-crimp/

n°175 | novembre 2013

La Ville, une pièce de théâtre traduite

→ Demander à un élève de produire un exposé concernant Philippe Djian¹, traducteur de la pièce de théâtre *La Ville*. Lui proposer des pistes de réflexion : celle de la traduction et celle de l'écrivain. Il s'appuie sur le film *37°2 le matin*.

À ce jour, Philippe Djian est l'un des principaux traducteurs de Martin Crimp, nous l'avons vu ; lui-même est auteur et traducteur. Il est romancier, nouvelliste, scénariste, parolier.

Il s'est fait connaître du grand public grâce à l'adaptation cinématographique de son roman *37°2 le matin*, par Jean-Jacques Beineix, en 1986. Dans ce film, Zorg, écrivain amateur, vit dans une maison en bord de mer ; il a noirci de son encre plusieurs carnets qui ont été refusés par les éditeurs. Il rencontre Betty, qui s'exalte à la lecture des manuscrits. Elle lui dit : « C'est toi qu'as écrit ça ? C'est formidable.

Tu t'es enterré dans ce trou pour écrire, et tu repeins des baraques, ça me rend folle. »

La réponse de Zorg arrive en voix off :

« Je m'étais pas installé dans ce bled pour écrire. Non, écrire, ça m'était tombé dessus, plus tard sans doute, parce que j'avais encore besoin de me sentir vivant. »

Betty dactylographiera toutes les pages des carnets pour les envoyer aux éditeurs. L'écriture apparaît être la toile de fond du récit. Zorg, comme Clair dans *La Ville*, écrit pour « être vivant ». Les carnets de Zorg, comme le journal intime de Clair consigné dans son agenda, sont les fils conducteurs narratifs.

Philippe Djian est traducteur comme Clair personnage de *La Ville*, mais celle-ci n'est pas romancière. *La Ville* est au cœur de la sémiotique : comprendre et traduire.

Les mises en scène de *La Ville*, un fondu du réel

→ Les élèves exploitent le site suivant pour découvrir que *La Ville* a déjà été mise en scène en Angleterre, en Allemagne et en France. Martin Crimp est un des auteurs les plus joués.

www.goethe.de/kue/the/reg/reg/mr/ost/enindex.htm

The City de Martin Crimp et *The Cut* de Marc Ravenhill, ces deux pièces anglaises ont été créées, conjointement, le 21 mars 2008, à la Schaubühne de Berlin dans une mise en scène de Thomas Ostermeier.

Puis *The City* a été mise en scène par Katie Mitchell, au Royal Court Theatre à Londres.

→ Les élèves analysent la vidéo de l'entretien de Marc Paquien, un des metteurs en scène de *La Ville*, en utilisant le site : www.theatre-contemporain.net/biographies/Martin-Crimp/videos/

Les propositions des élèves sont variées, ils en dégagent des axes de lecture : l'absence de

réalisme, une pièce de théâtre qui est en train de s'écrire, l'opposition entre le jardin et la ville, un événement tragique à venir, l'humour et l'absurdité. *La Ville*² a été jouée pour la première fois en France, au Grand T à Nantes, en 2009.

Pour aller plus loin, on peut également utiliser l'ouvrage écrit par Aleks Sierz³ sur le théâtre de Martin Crimp, recensant tous les metteurs en scène britanniques qui ont monté ses pièces.

1. Martin Crimp, *La Ville*, l'Arche Éditeur, 2008, p. 7.

2. *La Ville (The City)* a été écrite en 2007 et traduite en français en 2008.

3. Aleks Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, London, A & C Black Publishers Limited, 2006.

RÉMY BARCHÉ, METTEUR EN SCÈNE

Biographie du metteur en scène

Rémy Barché est l'assistant de Ludovic Lagarde sur le spectacle *Un Nid pour quoi faire*, écrit par Olivier Cadiot, spectacle créé au Festival d'Avignon en 2010.

Il a travaillé avec les élèves de l'ÉRAC *L'Épreuve du feu* de Magnus Dahlström, puis associé au Collectif artistique de la Comédie, *L'Extermination du peuple* de Werner Schwab. Il vient de présenter en juin 2013, le travail de la classe de la Comédie, *Dans La République du bonheur* de Martin Crimp. Il a mis en scène *La Semeuse* de Fabrice Melquiot et *Fairy Queen* d'Olivier Cadiot. Il a créé un spectacle sonore à Bordeaux, à partir de *4.48 Psychose* de Sarah Kane, pour lequel les spectateurs avaient des enceintes sous leur fauteuil. Il a monté *Le Cas Blanche-Neige* d'Howard Barker, *Cris et Chuchotements* d'Ingmar Bergman (spectacle de sortie du TNS), *La Ville* de Martin Crimp, *Blanc* de Tennessee Williams, et lors du Festival des Nuits de Joux, à Pontarlier, en 2009, *La Tempête* de Shakespeare, en 2010, *Amphitryon* de Kleist, en 2011, *Hamlet* de Shakespeare et en 2012, *La Campagne* de Martin Crimp.



Rémy Barché © JONATHAN MICHEL

→ Faire lire aux élèves la note d'intention de Rémy Barché – en annexe 3 – à propos de *La Ville*, et en faire dégager les éléments déterminants. Quelles sont, selon lui, les intentions de Martin Crimp ? Et par quels filtres le metteur en scène examine-t-il cette pièce ?

L'éclairage de *La Ville* par Play House



Play house, brochure de La Comédie de Reims, p. 18 © Gg

Play House, a été jouée une fois en Angleterre et mise en scène par Martin Crimp, lui-même, le 14 mars 2012⁴.

Rémy Barché dit de cette pièce qu'il y voit : « treize stations de la relation d'amour d'un jeune couple, qui commence par une situation idyllique jusqu'à une situation plus tendue ».

« Cette pièce montre ce couple très amoureux, qui vit dans un *polly pocket*. Cette esthétique exprime le bonheur familial comme un arc-en-ciel dans un univers en plastique. »

Il ajoute que cette pièce est l'affirmation de l'incompréhension des individus envers autrui, mais aussi de l'impénétrabilité du monde qui les entoure. Katrina et Simon sont, pour lui, des androïdes, sortis d'une série télévisée, *Real Humans*.

Derrière leur maquillage, on ne sait jamais s'il y a quelqu'un.

Il y voit un prélude de ce que sont devenus, une vingtaine d'années après, Clair et Christopher dans *La Ville* dont il propose un nouveau regard : « Les quatre personnages sont comme une partition musicale, un quatuor dont on organise les accords, les silences et les non-dits⁵. Il est difficile de saisir le réel ; le monde est compliqué à pénétrer. »



Play House à la médiathèque Jean Falala © AXEL COEURET



Play House à la médiathèque Jean Falala © AXEL COEURET

DU CONCEPT DE « VILLE » À LA VILLE

Double bill

La dramaturgie britannique fait souvent résonner les pièces en diptyque. *La Ville* (traduction française, 2008) fonctionne avec *La Campagne* (traduction française, 2002). On se reporte à la note éditoriale de *La Ville* rappelant le souhait auctorial : « L'auteur a souhaité que le titre français de sa pièce soit une traduction exacte du titre original (*The City*) afin de souligner les affinités de sujet et de forme avec l'une de ses pièces précédentes portant le titre *The Country* (*La Campagne*). L'auteur est conscient qu'il existe une pièce de Paul Claudel⁶ qui porte également le titre *La Ville*. Cela est le fruit du hasard et l'auteur n'a pas l'intention de créer un quelconque lien avec ladite pièce de Paul Claudel⁷. »

→ Les élèves comparent les deux espaces et organisent leurs représentations dans un tableau.

4. Casting : Simon par Obi Abiti, Katrina par Lily James.

5. Il s'agit d'un dialogue ouvert entre Rémy Barché, un attaché des relations avec les publics et Brigitte Macadré, secrétaire générale de LACOR/Les Amis de la Comédie, lors d'une rencontre le 13 juin 2013, à la Comédie de Reims.

6. La pièce *La Ville* de Paul Claudel est éditée à L'Avant-Scène Théâtre, n° 788, 15 avril 1986.

7. *La Ville*, op. cit., p. 4.



La Ville, brochure de La Comédie de Reims, p. 14 © Gg

Entre réel et imaginaire



Bibliothèque idéale 1, 2006, tirage photographique, 180 x 300 cm © JEAN-FRANÇOIS RAUZIER

→ Dans le cadre de l'enseignement d'exploration « Littérature et société », on visite le site des hyperphotos de Jean-François Rauzier reproduisant des villes et des bibliothèques imaginaires, pour réfléchir à l'illusion et au réel dans l'œuvre d'art, un des thèmes de la pièce *La Ville*.

La ville devient ces interconnexions matérielles, ces « neurones humains ».

www.rauzier-hyperphoto.com

→ Les élèves observent, organisent et interprètent l'hyperphoto sur la bibliothèque. Baliser leur recherche par des pistes de travail : étude de l'espace, des objets, des personnages... À titre d'exemple, l'annexe 4 fournit un travail réalisé par une classe de seconde. Cette hyperphoto rend hommage aux artistes, écrivains, philosophes... Elle est une recomposition imaginaire d'un lieu et de représentations d'artistes, qui ont inventé des fables et des univers fictifs...

ment, les agressions, les zones de turbulences. Elle concentre le flot des consciences, l'esprit y musarde. Elle raconte l'histoire, la vie et la mort, elle est le point nodal du passé, du présent et du futur. *The City* est aussi le quartier des affaires à Londres.

Cette composition photographique dégage une atmosphère particulière, par un décor d'une recherche excessive, par le suspens, le sentiment d'attente éprouvé par l'élève observateur, par le dynamisme de cette photographie en mouvement. Ici, l'élève est lecteur et spectateur d'une photographie intriquant des éléments de la réalité et de l'imagination.

→ Dans le cadre de l'écriture personnelle ou de la synthèse de documents, en BTS, proposer un corpus sur le thème de la ville.

À partir d'un manuel scolaire, notamment *Français, culture générale et expression*, BTS 1^{re} et 2^e année, Nathan Technique, mai 2012.

LA VILLE, UN UNIVERS BANAL MAIS INQUIÉTANT

La Ville, création de Martin Crimp ou recréation de Clair

no 175 | novembre 2013 |

La quatrième de couverture du livre ne résume pas l'histoire, mais choisit un passage de *La Ville*. Clair, qui souhaite devenir écrivain, écrit son livre dans l'agenda offert par Mohamed, elle en fait son journal intime. Clair veut être vivante, elle vit mais sa vie est écrite par un auteur, sa vie n'a pas de socle. Pour être vivante, il faut qu'elle invente une ville, une histoire. Pour elle, exister passe par l'écriture et elle doit résister à l'angoisse de la page blanche.

En poursuivant son rêve, n'est-elle pas en train d'écrire un livre imaginaire, son livre que nous lisons. Le livre *La Ville* ne s'écrit-il pas sous nos yeux ?

Le passage suivant, en quatrième de couverture, est le moment où Chris lit l'agenda, lors de la dernière scène.

« Je savais qu'il serait difficile d'atteindre cette ville. Ce ne serait pas comme de prendre un avion pour Marrakech, par exemple, ou Lisbonne. Je savais que le voyage pourrait durer des jours ou même peut-être des années. Mais je savais que si j'arrivais à trouver la vie dans ma ville, et si j'étais capable de décrire cette vie, les histoires et les personnages de la vie, alors moi-même – c'est ce que j'imaginai – je pourrais devenir vivante. »

La Ville, Martin Crimp, p. 87

Bouleversement des repères

L'auteur propose une représentation du quotidien, un théâtre de l'intimité, proche de la réalité des sentiments. Ce qui vient bouleverser la conception traditionnelle du théâtre, c'est que la pièce travaille davantage sur ce qui se passe « dans la tête » des personnages, leurs préoccupations, leurs idées, matières à des « tempêtes sous un crâne. » Ainsi Clair devient-elle la narratrice de la vie de Mohamed qui a perdu sa petite fille à la gare. Cette écriture théâtrale particulière, narrativisée, est déjà un bouleversement des repères pour le lecteur (cf. annexe 6).

Et la tension entre Clair et Chris dès la scène 1 achève de donner l'impression d'un univers chancelant. Ils s'opposent en effet dans l'utilisation de la langue : le métier de Clair est de transposer un texte dans une autre langue, par un travail de reformulation et de recréation.

→ Dans ce passage, faire étudier aux élèves les liens entre les trois termes primordiaux de *La Ville* : « vie », « ville », « vivante ». Et leur demander ce qu'ils en concluent : qu'est-ce que la « ville » de Clair ?

Prendre les éléments relevés pour s'interroger sur la valeur représentative du contenu de la pièce.

Elle est désespérée de ne pouvoir trouver cette ville, sa ville idéale. Elle veut trouver une partie d'elle-même en la cherchant. Cette ville existe-t-elle ? Pourquoi n'est-elle pas heureuse ?

La ville de Clair est-elle un espace mental, les « grottes » de son inconscient ?

→ À partir d'un extrait du livre *Après-midi d'un écrivain* de Peter Handke, (annexe 5) une des sources d'inspiration de Martin Crimp, pour écrire *La Ville*, les élèves déterminent ce qu'est l'anxiété de l'écrivain qui cherche l'inspiration. Attirer dès maintenant leur attention sur le fait qu'ils devront percevoir dans le spectacle la façon dont Rémy Barché mettra en scène la peur de la page blanche pour un auteur.

Dans ce passage, le personnage du traducteur dit être soulagé depuis qu'il a quitté le métier d'écrivain pour se consacrer à la traduction.

Chris est informaticien, son métier renvoie au langage binaire.

→ Convier les élèves à effectuer une lecture active de la scène 1, en totalité (annexe 7) : Clair et Chris sont joués, chacun par un élève. Les personnages dont ils racontent les histoires par des discours directs ou indirects sont interprétés par d'autres élèves : Mohamed rencontré à la gare, Bobby Williams...

→ Par cette mise en voix, faire comprendre aux élèves que l'univers mental des personnages est essentiel ; l'action reste secondaire, ce qui a une incidence sur le jeu des comédiens lors de la mise en scène.

S'appuyer sur le questionnaire suivant : quel est l'univers dans lequel nous sommes introduits ?

Que se prépare-t-il d'effroyable : accident et mort de la petite fille, par « l'adieu » ? Pourquoi les personnages du drame de « l'adieu à la gare » ne sont-ils pas présents sur scène : ni Mohamed, ni la tante, ni la fillette ?

→ **Commenter avec les élèves l'extrait suivant⁸ (annexe 7) : « Bonne journée [...] son baiser. », afin de souligner les éléments du langage de Martin Crimp, qui inscrivent le couple de Chris et Clair dans un univers chancelant.**

Interruption et ressassement	Langage accéléré ou interrompu, effets de ressassements, emphase naturelle de la répétition avec variation.
Jeu des questions-réponses	Absence de réponses, une certaine froideur dans le couple, pas de réciprocité dans les questions du début. Chris pose des questions, il relance la discussion, il mène l'échange. Il interroge. Réponses retardées ou des réponses sans questions. Volume et répartition des répliques : importance dramatique, alternance de répliques courtes et longues.
Reprise	Reprise d'un mot de la réplique précédente : « seulement – » tiret à valeur de points de suspension, valeur de stichomythie, échange rapide.
Échange verbal imprécis	Clair hésite à raconter son histoire, elle réfléchit au fur et à mesure qu'elle raconte. Elle se remémore « dans sa tête » l'homme qu'elle a rencontré, il est inscrit dans ses pensées. Elle rapporte les propos de Mohamed au discours direct.
Pauses	Poursuite d'une phrase par un enchaînement syntaxique, ce qui traduit les hésitations de la pensée ou les émotions. Pauses embarrassées, silences de voix. Jeu d'échos : pause, barre de fraction ⁹ .

Le statut des personnages : des germes viables ?

Dans *La Ville*, Clair envahit le discours ; elle raconte sa journée faite de rencontres curieuses. Elle écrit un journal intime dont l'objet n'est cependant pas d'être lu. Elle y invente une histoire et des personnages qui « prennent vie », incarnés sur scène : Chris, Jenny, la Fille, tandis que d'autres personnages sont gommés de la scène : Mohamed et sa fille Laela, Jeanette, Bobby. Clair écrit « sa ville », peuplée de personnages imaginaires. Son espace mental devient l'enjeu de création d'un univers de fiction romanesque dans un univers de fiction théâtrale : une fiction dans la fiction, se pose ici la question de la métathéâtralité. Au dénouement, Chris lui demande : « Moi. Suis-je inventé moi aussi ? » Clair lui répond : « Pas plus que moi, certainement. Enlève ton chapeau. » Ouvrir vers la disparition ou l'absence du

personnage, comme ressort de l'action théâtrale, en évoquant *Le Livre d'or de Jan*, mise en scène d'Hubert Colas (cf. Pièce (dé)montée n° 85, juin 2009).

Comme dans *La Ville*, cette pièce pose la problématique de la disparition de Jan, artiste, écrivain, performer...

→ **Faire réaliser aux élèves un tableau de présence / absence des personnages dans les cinq scènes. Leur faire formuler des hypothèses de mise en scène.**

→ **Pour aller plus loin, les élèves lisent l'extrait de *Six Personnages en quête d'auteur*, in *Théâtre 1*, Luigi Pirandello, version française de Benjamin Crémieux, Paris, Gallimard, NRF, 14^e édition, 1950, pp. 16-17.**

8. *Ibid.*, pp. 13-14.

9. Une barre (/) annonce un chevauchement dans le dialogue. (Note : *Atteintes à sa vie*, Martin Crimp, L'Arche Éditeur, 2002, p. 8.)

LE PÈRE, résolu, s'avançant – Votre incrédulité me surprend... N'êtes-vous pas, vous, comédiens, habitués à faire vivre en vous-mêmes, dressés les uns contre les autres, les personnages créés par un auteur. Vous hésitez devant nous parce que nous ne sommes pas contents dans la brochure du souffleur...

LA BELLE-FILLE, s'avançant vers le directeur, souriante et provocante – Soyez persuadé, monsieur le directeur, que vous vous trouvez en présence de six personnages extraordinairement intéressants, quoique égarés...

LE PÈRE, l'écoutant – Oui, égarés si l'on veut... (*Au directeur.*) Et voici comment : l'auteur qui nous a donné la vie n'a pas voulu ou n'a pas pu matériellement achever de nous mettre au monde, au monde de l'art... Et ce fut un crime. Lorsqu'on a la chance de naître héros – héros de théâtre – bien vivant, on peut se rire de la mort. On est immortel. L'homme, l'écrivain qui est l'instrument de la création mourra, mais sa créature ne mourra jamais. Et, notez que, pour vivre éternellement elle n'a même pas besoin d'avoir des dons extraordinaires ou d'accomplir des miracles. Qu'est-ce que c'était que Sancho Pança ? Qu'est-ce que don Abbondio ? Et, cependant, ils vivront éternellement parce que, germes viables, ils ont eu le bonheur de trouver une matrice féconde qui les a enfantés et nourris, qui leur a donné la vie éternelle !

LE DIRECTEUR – Tout ça, c'est très beau... Mais où voulez-vous en venir ?

LE PÈRE – Nous voulons vivre, monsieur le directeur.

→ À partir de cet extrait, inviter les élèves à s'interroger sur les personnages de *La Ville* ; sont-ils aussi des « germes viables », sont-ils vivants ?

→ Engager les élèves à choisir un personnage dont ils étudieront ensuite le jeu dans la mise en scène. Ils mémoriseront également une réplique qui leur paraît représentative du personnage.

→ Proposer une écriture d'invention.

Résumez l'histoire en vous limitant uniquement au seul personnage de Clair, en recensant les

éléments que le texte donne sur son âge, sa situation, ses désirs...

→ Engager les élèves à recenser les objets jouant un rôle dans la pièce.

Quelle est leur fonction dramatique ? Objet-référent renvoyant à une réalité ; objet-signifié renvoyant à une réalité symbolisée ; objet-matériau pour les déplacements des comédiens : agenda, piano, chapeau, badge, couteau, cadeaux, journal intime...

LA VILLE, UN UNIVERS BANAL MAIS INQUIÉTANT

« For me, dialogue is inherently cruel. There's something inherently cruel about people talking to each other¹⁰. »

La révélation

La mise en scène a montré le mystère de la création de l'écriture, par le délitement progressif du plateau, par la présence des objets décalés, par l'effacement progressif des personnages, par un jeu d'acteurs particulier.

La confession de Mohamed correspond au basculement de la pièce. La scène de dénouement n'a pas pour but d'apporter un terme à l'histoire du couple. Elle ouvre au contraire sur des aveux : échec d'écriture de Clair.

Première révélation : Clair décide de retrouver son mari et de lui livrer ses pensées secrètes

par l'intermédiaire de son journal intime. Elle a tout inventé : les quatre scènes précédentes, les personnages et peut-être son mari qui se pose la question de son existence.

Deuxième révélation : la scène 5, de dénouement, expose au lecteur-spectateur l'illusion théâtrale : Clair, personnage, a créé des personnages. Le lecteur-spectateur s'interroge sur le statut de ces personnages. On a obligé le spectateur à croire à une histoire et à légitimer des personnages qui n'existent que dans l'imagination d'un personnage.

10. Aleks Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, op. cit., p. 88, que je traduis : « Pour moi, le dialogue est fondamentalement cruel. Il y a quelque chose de cruel par nature à propos des gens qui se parlent. »

Troisième révélation : cette scène pose la question de la métathéâtralité : le théâtre au théâtre dans le théâtre.

que les personnages sont laissés en suspens par leur auteur.

→ **Interpréter la scène 5 (annexe 8) en classe, clé de voûte de la pièce, en proposant une lecture oralisée dans un espace donné, pour mettre en évidence les tensions et montrer**

→ **Déterminer avec les élèves ce qui apparaît douloureux, voire cruel, dans cette scène 5, et établir un tableau de cette scène selon les entrées suivantes.**

Page	Temps	Espaces réels	Espace imaginaire	Personnages	Accessoires
77	Présent	Intérieur de la belle maison de Clair Fenêtres de la maison de Jenny		Jenny Clair	Un piano, un miroir Un paquet
78				<i>Idem</i>	Le cadeau, un petit couteau de cuisine
79		Devant la cheminée		<i>Idem</i>	Les vélos des enfants sont évoqués Les chaussures de Jenny
80	Noël			<i>Idem</i> Arrivée de Chris	Jenny parle de son mari Chapeau blanc de Chris, tablier blanc, badge
81	Analepses : le collègue de Chris et rite du mercredi après-midi			<i>Idem</i>	Récit
82				<i>Idem</i> puis Clair sort	Le chien de Jenny est évoqué
83				Chris, Jenny	Évocation de la guerre Évocation des chaussures
84	Retour à la scène 1			<i>Idem</i> Clair	Cadeau pour Chris : le journal intime de la scène 1
85	Le passé de Clair			<i>Idem</i>	Lecture du journal : la jeunesse, la traductrice, le désir d'écrire
86	Au présent		Une ville	<i>Idem</i>	Suite de la lecture : description
87				<i>Idem</i>	<i>Idem</i> Évocation de Marrakech, Lisbonne
88				<i>Idem</i>	Stylo, création de personnages, de Mohamed, Jenny, un enfant
89				<i>Idem</i> Une petite fille	Fin de la lecture Chris existe-t-il ? Clair est-elle inventée ?
90				Les mêmes	Musique suspendue à la quatrième mesure

→ À partir de l'étude de ce tableau et de la mise en lecture, faire déduire aux élèves que le spectateur a été trompé, qu'il ne dispose plus de ses repères habituels.

Ce que le spectateur prenait pour réel est fina-

lement imaginé par Clair. La pièce s'est donc construite devant lui dans un entrecroisement d'histoires, un enchevêtrement de l'imaginaire et du réel.

Prolongements : la cruauté

Il s'agit d'étudier les diverses manières d'exprimer la cruauté dans les pièces de Martin Crimp.

→ Repérer avec les élèves les marques de la cruauté dans le récit de guerre de Jenny, à la scène 2, dans *La Ville*¹¹.

→ Demander aux élèves ce qui relève d'une forme de cruauté dans le passage suivant de *Play House*. Il s'agit du dénouement, Katrina souhaite avoir un enfant.

« Pourquoi je préférerais une fille ? Est-ce que je ne serais pas constamment en train de redouter le jour où un homme viendrait et l'emmènerait loin de moi – l'épouserait – et l'obligerait à jouer au papa et à la maman ? Comment pourrais-je supporter de lui rendre visite en montant un escalier en pierres que personne n'aura jamais nettoyé – où toutes les lumières de l'entrée, Simon, auront été cassées – ou – mêmes allumées – éclaireraient à peine ? Comment pourrais-je supporter de tenir son bébé juste quelques minutes – puis de devoir partir avant que son mari rentre, pour qu'elle n'ait pas à voir à quel point je le déteste ? »

Play House offre une traduction manuscrite française de R. Barché, octobre 2013.

→ Pour poursuivre la réflexion, donner à lire aux élèves l'extrait de *Avis aux femmes d'Irak* de Martin Crimp pour montrer aux élèves que des réseaux lexicaux de l'insécurité et de la cruauté sont récurrents dans les œuvres.

Ici, la dénomination du personnage a disparu totalement.

« Votre maison est un champ de bataille potentiel, pour un enfant : les coins de tables, les friteuses et les escaliers, particulièrement, sont tous des sources potentielles de blessures. Votre maison est un champ de mines. Votre maison est un champ de mines – pensez simplement aux médicaments dans le placard à pharmacie – ou aux surfaces dures de la salle de bain – la baignoire – l'évier émaillé – ce sont des surfaces très dures. »

Martin Crimp, *Avis aux femmes d'Irak*, traduction d'Hubert Colas, in LEXI/textes 12, Théâtre national de la Colline et L'Arche Éditeur, Paris, 2008, p. 59.

Après la représentation

Pistes de travail

ANALYSE CHORALE = UNE REMÉMORATION COLLECTIVE DE LA PIÈCE

→ **Faire décrire le spectacle par les choix de mise en scène avant de synthétiser ce qu'ont vu les élèves : le dispositif scénique, ses éléments, ses évolutions au cours de la représentation, l'incarnation des personnages, la place du public, pour les faire réfléchir sur la représentation du réel sur scène et la création-recréation des personnages.**

→ **Développer avec les élèves l'idée d'un espace clos et intrigant par une scénographie dont les choix ne sont pas de matérialiser le réel. Les élèves rendent compte de ce qu'ils ont observé : comment est le sol du plateau ? Des matériaux sont-ils présents sur scène ? La mise en scène montre-t-elle la maison et le jardin de Clair et Chris, la salle de jeux des enfants ?**

Les élèves arrivent à la conclusion que les accessoires sont essentiels et non le décor. Le plateau permet de commencer un jeu sans qu'aucune information ne vienne parasiter le regard du spectateur. Il est la représentation de la scène déserte, sans qu'aucun cadre ne soit accroché au mur. Ne rien représenter dans le décor permet d'être au présent de la pièce, cela fait fonctionner l'imaginaire du spectateur et crée un effet d'attente dès la scène 1. La scénographie n'installe pas le jeu dans un espace réel. Le spectateur reçoit les informations en même temps que les personnages. La pièce se construit au même rythme qu'un texte écrit sur une machine à écrire ; le spectateur entend la précision de l'écriture de Martin Crimp.

ÉTUDE DE LA MISE EN SCÈNE = MYSTÈRES ET CRUAUTÉ

Après la remémoration collective, des aspects de la mise en scène interrogent encore les élèves. Ils travailleront en ateliers pour y apporter une réponse, puis ils feront une mise en commun en classe. Cette étude permet de dégager de

la mise en scène deux pistes essentielles : le détournement du réel par la création d'une ambiance mystérieuse et une cruauté suggérée plus que vue.

Un réel détourné, étrange et mystérieux

La mise en scène de Rémy Barché met l'accent sur l'étrangeté et le mystère de cette atmosphère pourtant banale, en détournant le réel. Les objets sur scène ressemblent ainsi à des maquettes de jeux pour enfants, puis ils sont amplifiés progressivement tout au long des scènes. Par leur dilatation, ils sont donc présents plus que d'habitude sur scène et sont détournés de leurs fonctions initiales : le piano pour une musique impossible à jouer, le réveil pour quitter le monde du fantasme, le sac pour étouffer une discussion stérile dans le couple. Le traitement de la salle et du plateau fait de l'espace scénique un théâtre de chambre menaçant, qui fait perdre leurs repères aux spectateurs. La mise en scène donne à voir un monde dans lequel le progrès atteint l'être, ce qui le déshumanise. Les apparitions venant du

dessous, passant par les trappes et les suspensions au-dessus sont les signes sinistres d'une société qui s'érode. L'atmosphère qui se dégage est mystérieuse, reposant sur des éléments qui vacillent dans l'illogique, l'irréel, voire l'absurde. Tout concourt à perturber le spectateur, qui est, en fait, plongé dans la tête de Clair.

Plusieurs pistes de travail sont possibles pour dégager ce qui génère ces sentiments d'étrangeté et de mystère : chaque groupe d'élèves peut dégager des hypothèses à partir de ces différents aspects de mise en scène.

→ **La salle. Faire décomposer aux élèves le traitement de l'espace dramatique dans lequel le spectateur perd ses repères habituels. Rechercher les effets sur le jeu des acteurs.**

Dans la salle de spectacle, les gradins réduisent la jauge des spectateurs. Ainsi un rapport intime s'installe entre le plateau et la communauté des spectateurs, proposant un espace de jeu proche des premiers spectateurs à environ un mètre du plateau. De même, le premier rang à environ deux mètres au-dessus du sol est au même niveau que le plateau surélevé. L'absence d'ampleur entre la salle et la scène rapproche les personnages des spectateurs. Les deux comédiens ne parlent pas trop fort, ils ont une certaine retenue dans le jeu de la première scène. Quelque chose d'artificiel apparaît dans leur jeu comme dans leur articulation, loin du jeu naturaliste ou réaliste. Ce plateau surélevé est comme en suspension, en flottement dans une sorte de vide noir. Aucune indication ne vient déranger le spectateur, qui sait uniquement que Londres n'est pas loin. Le scénographe a installé une table et deux chaises sur une scène vierge. Aussi le décor ne raconte pas le niveau social des personnages. À la scène 2, Chris dit à Jenny qui vient rendre visite

au couple : « Je vous en prie. Je suis certain que vous ne la dérangerez pas. Elle est justement là – regardez – dans le jardin – à travailler¹². ». mais le spectateur ne le voit pas. Le plateau blanc aseptise l'espace de jeu, le confort de la maison va être perturbé. Le spectateur ressent vite l'insécurité au centre de cette maison. Dès la scène 1, Clair dit à Mohamed qui a perdu sa petite fille : « appelons la police¹³ ». Le mot « police » arrive immédiatement, conférant une inquiétude dès le début de la pièce. Le monde va rentrer dans ce tranquille foyer par une intruse, Jenny. La mise en scène privilégie et fait confiance au texte : c'est lui qui permet librement au spectateur d'imaginer l'espace.

À l'arrière, un espace vide noir figure l'espace mental, ou celui, métaphorique, du rêve. Cet espace appuie les apparitions, notamment celle du piano à queue, au dénouement.

→ **Le plateau, « une scène déserte ».**
Pourquoi le plateau est-il blanc ?



La Ville © NICOLAS MARIE

12. *La Ville*, op. cit., p. 27.

13. *Ibid.*, p. 14.

→ **Le sac.** À la scène 1, pourquoi Clair couvre-t-elle la tête de Chris par un sac en plastique, (celui-là même qui a servi d'emballage à l'agenda) ?

Dans cette scène 1, Chris est tissé des valeurs de l'entreprise et des contraintes d'un quotidien urbain, d'un stress professionnel concret. Il ne peut pas être dans le rêve, l'imaginaire ; au fur et à mesure de la progression de la pièce, il reviendra à sa famille. La scène 1 est décalée par rapport aux autres, il a encore son emploi, il protège sa famille en subvenant à ses besoins, père, mari et protecteur. Clair lui pose un sac plastique sur la tête, signifiant qu'elle tourne la page, qu'il doit maintenant se taire pour qu'un changement s'effectue.

→ **Les objets hors échelle :** le réveil et le piano. Les élèves ont réalisé une fiche détaillée de l'accessoire qu'ils avaient préalablement choisi lors de l'étude de l'œuvre et s'en servent pour étudier la façon dont sont représentés les objets : sont-ce des objets réels ou des accessoires de théâtre ?

La mise en scène attire l'attention sur ces objets amenés sur scène, parce que trop gros, parce que démesurés. Cette mise en scène révèle que les objets doivent être « sur-vus » : ils transposent ainsi la pièce dans une esthétique du réel détourné.



S'appuyer sur l'annexe 9 pour étudier la mise en scène d'objets. Pour aller plus loin, voir le site suivant, où Rémy Barché pense à ces objets démesurés amenés sur scène, dans les spectacles chorégraphiques de Christian Rizzo.
www.lassociationfragile.com

→ **Les trappes relevées. Les élèves s'interrogent sur la signification des trappes s'ouvrant à la scène 2, alors qu'elles étaient invisibles. Que révèle la fumée souterraine émergeant de ces trappes ?**



La Ville © NICOLAS MARIE

Dans la scène 2, l'infirmière fait son récit sur la guerre, elle dit : « Mettons que vous êtes un des soldats – et vous patrouillez dans une rue et vous remarquez une plaque d'égout béante – et cette conduite mène à une canalisation – alors vous entrez dans la canalisation –¹⁴. » L'actrice enlève une plaque du plateau très brutalement, d'où s'échappe une fumée jaune qu'on imagine toxique. Celle-ci évoque la pourriture d'un monde souterrain, dans lequel un soldat s'est enfoncé pour y trouver la mort. La caisse noire et le plateau sont envahis par la fumée. Le plateau étant surélevé, les trappes sont traitées pour donner l'idée que, sous le plateau, on voit quelque chose de réaliste : une bouche d'égout.

→ **Pour aller plus loin, visionner le passage du film *Le Désert rouge* de Michelangelo Antonioni, qui a inspiré la scénographie.**

Dans ce film, une femme erre dans une ville industrielle, pénétrée par des fumées émanant de cheminées des usines, sur lesquelles les oiseaux ne passent plus car ils savent qu'elles sont mortelles. Ayant perdu les repères du réel, cette femme voit s'effacer les gens autour d'elle, ils disparaissent dans la brume sur les quais.

→ **Comment la mise en scène traduit-elle les conversations stéréotypées ?**

À la première scène, les acteurs travaillent sur la tension. Une table s'interpose entre Chris et Clair. Le couple discute, les mécanismes de la conversation priment sur l'action.

La conversation est stéréotypée comme autant de formules automatiques prononcées dans la société contemporaine, on applique des codes de politesse, de savoir-vivre, sans vraiment en connaître les raisons. Ici, on parle comme on écrit. Ce qui renforce cette impression d'étrangeté et de réel détourné.

→ **Un corps suspendu. Analyser le corps en suspension de Laela, à la scène 4. Interroger les élèves sur la présence de ce personnage qui n'est pas dans la distribution. Pourquoi Laela est-elle vue, alors que Mohamed ou Bobby, par exemple, ne sont pas représentés par la mise en scène ? Et pourquoi est-elle vue en suspension ?**

À la scène 4, Clair raconte l'accident de Laela, la fille de Mohamed : « Il dit elle a été renversée par une voiture, elle est morte¹⁵. » Derrière le plateau, dans le noir, apparaît une image de la petite fille accidentée, comme un cauchemar. Elle vole en suspension dans l'espace. Son corps soulevé comme par magie, en lévitation, est l'image qui vient hanter Clair dans ses cauchemars. Pour Mohamed, il est compliqué d'être artiste avec une enfant. Il a réglé le problème, il s'en est débarrassé en la confiant à sa belle-sœur. Clair est dégoûtée par l'attitude de Mohamed qui se sert de sa souffrance pour écrire. À ce moment-là, elle raconte qu'elle ne veut pas être auteur, car elle ne veut pas renoncer à sa vie, l'idée quelle pourrait sacrifier sa petite fille est insupportable pour Clair. Elle ne veut pas transformer sa vie en quelque chose d'artificiel. Elle veut écrire pour être « vivante », or Mohamed a utilisé la mort de sa fille pour en faire un matériau artistique. Aussi le corps de la petite fille, qui est suspendu, transcrit le rapt de son corps, on lui a volé sa vie, son corps vole. L'artiste est vampirique car il pioche dans la réalité pour créer, contrairement à Clair qui pense que l'art doit servir à la vie.

14. *Ibid.*, p. 73.

15. *Ibid.*, p. 35.

Une cruauté suggérée par la mise en scène

n°175 | novembre 2013

La cruauté est mise en scène sans outrance : la violence physique n'est pas montrée, la guerre n'est pas vue, le sang est deviné. Ici, pas d'ultra violence sur scène.

La violence des sentiments n'est pas démonstrative, la perte du terreau fertile de l'amour dans le couple, le renoncement de Clair, la trahison de l'écrivain, le sentiment d'abandon des personnages par leur auteur... tout est entraperçu. La mise en scène suggère la fragilité du couple, des êtres et du monde par un plateau tombant en ruine, en poussière, et par des personnages vacillant.

Plusieurs pistes de travail sont possibles pour approfondir la cruauté sur scène montrant un univers qui se déchire.

Chaque groupe d'élèves approfondit une piste de travail à partir de la mise en scène ; la mise en commun fait émerger une cruauté particulière dans une mise en scène singulière et personnelle.

→ Demander aux élèves comment la mise en scène représente le sang sur scène.

À la scène 4, Charlie a saigné lors d'un jeu glauque avec sa sœur. Le doute est jeté, il a peut-être perdu beaucoup de sang. Quand Chris retire la main de la poche du manteau de sa fille, « ses doigts sont couverts d'une substance collante rouge¹⁶ ». Sur scène, le sang est aperçu, mais il ne coule pas avec profusion ; il n'envahit pas le plateau.

De même, l'auteur ne met pas la guerre sur scène, il donne un récit de la guerre. La violence est suggérée et non montrée. Aussi *La Ville* ne raconte pas le monde, mais figure la perplexité du monde. Le théâtre de Martin Crimp n'est pas un théâtre « organique », la matière brute ou liquide est quasi absente. Notre monde abreuvé d'images cruelles et de sang a peut-être besoin du théâtre pour précisément mettre à distance ce monde trop violent.

Des personnages dans un jeu d'équilibre

Chris, un personnage perdu, qui ne comprend pas

→ Demander aux élèves ce que traduit le déséquilibre de Chris sur sa chaise, dans cette mise en scène. Les élèves s'appuient sur la fiche-personnage qu'ils ont dressée en suivant un personnage en particulier durant la représentation.

À la scène 3, Chris est à une table, qui bouge

de temps en temps. Sa femme ne veut pas l'embrasser, autour de lui quelque chose s'effondre et il se sent seul : sa femme n'a plus de désir pour lui. Il se lève de sa chaise, puis il s'assoit sur une chaise invisible, sur du vide, sans vraiment savoir sur quoi il est assis. À partir de ce moment-là, il raconte qu'il a rencontré un ami qui lui a proposé un travail de garçon boucher. C'est le moment dans la pièce où il n'a plus aucune estime de lui-même, il se sent humilié et tout bascule.

Rémy Barché souligne qu'une phrase de *Dans la République du bonheur* l'a marqué pour cette scène : « Je me sens comme un personnage sur un pont qui s'effondre lame par lame, et je continue de courir. Qu'est-ce qui me soutient ? » Chez Martin Crimp, les individus sont debout ou assis sur du vide, cependant les personnages ne tombent pas et ne pas tomber est pire que de tomber. Le monde continue.



→ Pour aller plus loin, visionner le passage du film *Blow up* d'Antonioni, qui a inspiré la mise en scène de la chute symbolique de Chris.

Il s'agit de la scène où deux acteurs muets miment une partie de tennis invisible sur un court de tennis, ils font semblant de lancer une balle qui n'existe pas par-dessus la clôture du terrain. Un personnage va la chercher et il la rejette ; à partir de ce moment, on entend le son de la balle, comme si elle s'incarnait. La chaise de Chris est la sensation d'un monde continuant à exister sur des bases superficielles, en effaçant le réel.

16. *Ibid.*, p. 63.

→ Inviter les élèves à étudier les uniformes portés par Chris. Comment comprennent-ils ces changements de costumes par rapport à la mise en scène ?

Les entrées de Chris se font par le fond noir, il vient s'inscrire sur la page blanche – le plateau. À la période de Noël, scène 1, son costume est l'uniforme d'un cadre, costume, cravate, badge. Dans le monde d'aujourd'hui, son costume montre qu'il est une fonction.

À la scène 2, au printemps, sa réalité devient un cauchemar. Il était informaticien, il assistait à des réunions de cadres. Il n'est plus vital à l'entreprise, ayant perdu son emploi, il

devient le domestique de sa maison, il cherche à être dans l'action, car son monde concret est le mouvement. Sa tenue est décontractée : un uniforme de domesticité.

À la scène 3, en été, son état est dépressif, il est dans l'observation de l'action de Clair ; il ne fait que commenter l'action de sa femme. Sa femme ne le regarde plus, il est devenu invisible. Sa tenue est plus relâchée. À la scène 4, à l'automne, restant chez lui, sa tenue est décontractée.

À la scène 5, à Noël, son costume est une blouse de boucher impeccable : un uniforme d'employé. À ce moment de la pièce, Chris apparaît presque comme un clown, son langage devient rudimentaire et sans subtilité, il a l'air d'avoir perdu sa sensibilité. Aussi le costume derrière lequel il se cache prend une place capitale.

Chris se pose lui-même la question de sa création, il se sent exclu d'abord de la société, puis du couple ; alors il disparaît de la réalité. Chris ne comprend pas ce qui se passe, comme il ne comprend pas la façon dont il a perdu son emploi dans un mouvement international de restructuration d'entreprise.

Le monde poétique ne lui est pas accessible ; sa sphère propre concerne la matière, les chiffres, les sensations aussi, mais il n'est pas dans l'imagination. Il n'est pas vraiment perturbé par le passage d'un métier à un autre, d'informaticien à garçon boucher, prêt à se sacrifier pour l'amour de sa famille. Chris dans *La Ville* exprime son impossibilité à raconter son histoire ; il ne fera pas carrière, cadre supérieur hier, il sera garçon boucher, demain.

→ Pour aller plus loin, les élèves consultent l'entretien de Martin Crimp, réalisé par Gwénola David, afin de connaître ses sources essentielles d'inspiration pour écrire le personnage de Christopher dans *La Ville*. Il s'agit du dossier pédagogique de la saison 2008-2009 : www.theatredunord.fr

Pour construire ce personnage, Martin Crimp s'est inspiré du livre *Le Travail sans qualités* du sociologue Richard Sennet. Le nouveau capitalisme restructure le paysage des entreprises qui ouvrent et licencient les travailleurs, le temps est « disjoint », les gens ne se forment plus un « caractère au travers de récits continus ». Quand Martin Crimp écrit cette pièce en 2005, il pense déjà à la logique d'entreprise, à un état du monde carnassier, où la réalité est devenue imperceptible. Depuis la crise de 2008, le système de concurrence est remis en cause, les mouvements des capitaux inversent le monde et font restructurer une entreprise.

Les cris de Clair, écrire ou vivre

Ce personnage existe sur scène dans la représentation d'une personne physique, on pourrait la croiser dans la vie, elle est traductrice, mariée, a des enfants. Elle a un confort de vie et au début, elle veut essayer de bien faire. Elle sourit tout le temps, elle fuit les conflits. Trouvant sa vie routinière, elle devient plus injuste, plus cruelle et en colère. Courageuse, elle a de l'ambition pour sa vie en essayant de devenir auteur.

L'énigme de Clair tient dans la tension du choix entre l'écriture ou l'existence. Elle écrit qu'elle pensait avoir une ville dans la tête : « une intarissable source de personnages et d'histoires pour alimenter mon travail d'écrivain. J'étais convaincue que pour être écrivain il me suffirait de voyager jusqu'à cette ville – celle à l'intérieur de moi – et de noter ce que j'y découvrirais¹⁷. » Claire veut être vivante, elle vit, mais sa vie est écrite par quelqu'un d'autre. Pour elle, sa vie n'a pas de socle. On n'est donc pas auteur de sa vie. L'écriture dépend « des grottes » de son inconscient.

Blessée par son échec, elle aura la sagesse de renoncer. Elle ne sera pas romancière. Clair, en réponse à l'interrogation de Chris sur son existence, lui répond : « Pas plus que moi, certainement¹⁸. » Pour l'étude du jeu de Clair, s'appuyer sur l'annexe 8¹⁹.



La Ville © NICOLAS MARIE

17. *Ibid.*, p. 87.

18. *Ibid.*, p. 89.

19. *Ibid.*, pp. 87-89.

→ Dans la mise en scène, demander aux élèves de revenir sur le jeu de l'actrice incarnant Clair. Le jeu de la comédienne évolue-t-il au cours de la pièce ? Pourquoi ?

Le jeu de Clair est d'être attentif et concentré, car elle enregistre ce que dit son mari, l'infirmière... pour écrire ensuite. Clair porte elle-même l'enjeu de la pièce, elle en est l'auteur en quelque sorte. La pièce se passe dans l'écoute des spectateurs, qui doivent entendre le processus de l'écriture. Le jeu des acteurs est d'être centré sur l'écoute du texte plus que sur l'incarnation naturaliste ou le réalisme psychologique du personnage, ce qui crée un effet d'étrangeté qui interroge nécessairement le spectateur.

→ L'agenda, clé de l'énigme finale. Demander aux élèves en quoi la mise en scène présente l'agenda comme un objet sacralisé, à la scène 1 et à la scène 5 ? Et pourquoi ?

Au début de la scène, Clair le présente à Chris. Elle le tend sans relever la tête, comme une offrande, et elle le place au milieu de la table, entre eux deux. Chris l'ouvre comme un objet sacré ; aussi l'écriture qui y sera insérée est par anticipation sacralisée. Ainsi présenté l'agenda devient mystérieux. Au départ, ses pages sont blanches, l'agenda est en attente d'être noirci par l'encre. Il est la clé de l'acte de création pour Clair, qui y tiendra son journal, il a donc une fonction dramaturgique essentielle.



La Ville © NICOLAS MARIE

→ On prolonge par un extrait du début du film de David Lynch *Inland Empire*, qui a inspiré les jeux de Clair et de l'infirmière, pour la mise en scène.

Le jeu en retrait de Clair qui ne regarde pas Chris, se comprend à travers le film *Inland Empire* de David Lynch : le personnage principal est une actrice, Nikki, riche épouse, bien éduquée ; elle reçoit avec politesse sa nouvelle voisine effrayante qui lui rend visite à l'improviste. Nikki va plonger en elle pour comprendre un rôle, elle va chercher les zones d'ombre refoulées chez elle, ouvrir les portes de son inconscient pour accoucher de son rôle. De même, Clair va comprendre qu'elle n'est pas auteure ; elle se retrouvera en face d'elle-même.

Si l'on souhaite étudier d'autres personnages de la pièce, on pourra se reporter à l'annexe 10.

→ Pour conforter les pistes découvertes en classe, demander aux élèves d'établir une fiche organisée afin de rencontrer et d'interviewer le metteur en scène, Rémy Barché. S'appuyer sur un questionnaire réalisé par des élèves d'une classe de seconde (annexe 11).

→ Pour aller plus loin et comprendre la façon dont les comédiens ont scruté leur personnage pour le jouer sur scène, les élèves prennent connaissance des interviews réalisées auprès des acteurs (annexe 12).

« Play house » passe à la moulinette la vie à deux

Sur une musique des années soixante, le jeune homme s'élançait dans les bras de sa poupée blonde, en un ballet de mouvements décomposés. Pendant la période bénie du début de l'idylle, la vie ne semble-t-elle pas s'arrêter ? Les amoureux flotter sur un nuage ? Dans « Play house », une création de La Comédie à découvrir à partir de ce soir dans différents lieux de la ville, le public est invité à entrer dans l'intimité d'un jeune couple qui vient d'emménager. Lui comme elle n'a qu'une envie : échapper à la routine et au conformisme, faire en sorte que leur duo ne ressemble pas à une image de papier glacé ou à une mauvaise farce.

On les voit, dans treize mini-scènes, évoluer dans leur vie quotidienne. « Je suis fan de Martin Crimp depuis des années et cette pièce m'a séduit car elle fouille l'intimité tout en restant légère et pleine d'humour », explique Rémy Barché, le metteur en scène. Chez Crimp, un auteur installé à Londres, il aime aussi cette fa-



Le public est invité à entrer dans l'intimité d'un jeune couple qui vient d'emménager. Christian LANTENOIS

çon d'évoquer les sentiments humains à partir de situations banales.

Pour « Play House », jouée pour la première fois en France, Rémy Barché a opté pour une mise en scène à l'« esthétique artificielle ». « J'ai essayé de faire en sorte que le public navigue entre le réel et

le factice. Car le titre de la pièce veut dire au choix maison de jeu, théâtre, jouer au papa et la maman... ». Le metteur en scène dit s'être beaucoup inspiré de *Scènes de la vie conjugale*, le célèbre film d'Ingmar Bergman. Avant d'être programmée en novembre à La Comédie, cette création est

jouée « hors les murs » : ce soir à l'Espace Le Flambeau puis à la médiathèque, au restaurant Le Carreau, à l'École supérieure d'art et de design de Reims, à la Maison commune du Chemin Vert et à la médiathèque de Cormontreuil.

VALÉRIE COULET

► Réservation au 03 26 48 49 00.

© Journal « L'Union » du 27 septembre 2013

Dans *Play House*, un très jeune couple est déterminé à réussir sa vie sociale et professionnelle, installé dans un confort électroménager moderne.

Tout est tellement ennuyeux, difficile et quelconque, que les personnages peuvent tout se permettre dans ce monde déraisonnable et insensé.





Ils sont déguisés comme des poupées, en rose et bleu. À la fin de la pièce, Katrina, ayant volé ou inventé un bébé, et Simon portent des vêtements ordinaires, pour signifier qu'ils ne sont plus des êtres artificiels. Ils ne se préoccupent plus des normes pour retrouver leur humanité.



La mise en scène conduit le spectateur à s'amuser et à rire de ces situations de vie farfelues : alors qu'elle s'apprête à nettoyer un réfrigérateur, les

légumes sont jetés avec force sur le sol ; alors que Katrina dit son amour à Simon, elle a la tête en bas, moment donc où elle voit les côtés positifs.



Katrina propose une vie avec un enfant, Tom reprend ce jeu pour commencer une vie nouvelle. Les deux personnages enrichis de leurs expériences et de leurs échecs, continuent à vivre ensemble, mais sans se regarder. Cette fin épineuse ne permet pas de statuer sur leurs lendemains.

Play House et *La Ville* dégagent une sensation de chaleur, car des enjeux humains s'exposent. Ces pièces sont un aveu qu'on peut recréer une communauté face au sentiment de solitude. Elles n'imposent pas une morale à la fin.

→ Dans le cadre des Travaux Personnels Encadrés en première, travailler sur le thème spécifique « personnage de fiction, le héros, de l'homme réel au personnage », réunir les photographies du spectacle : les observer et les commenter.

→ Discuter des partis pris du metteur en scène par rapport au passage que les élèves avaient mémorisé.

→ Accorder une place aux entraînements progressifs de l'Épreuve Anticipée de Français.

• Explication orale sous forme de leçon, du passage de la mort de Laela et du désenchantement de Clair²⁰.

Se fonder sur le parcours de lecture suivant – le plan proposé servira de charpente pour les séries technologiques.

1. Une situation d'énonciation désespérée : dire le drame, se détacher de l'écrivain, rythme du discours.

2. Une histoire tragique : la mort de la fillette, les pleurs attendus, le motif de l'ambition littéraire.

• Écriture d'invention

Imaginer et rédiger une scène d'exposition de la pièce, qui serait une suite de *La Ville*, en respectant les contraintes d'écritures suivantes :

1. Seule sur scène, Clair évoque les événements passés.

2. Et elle commente les changements intervenus dans sa vie.

→ En guise de synthèse, proposer un travail de groupe pour qualifier en une dizaine de mots ou d'images l'univers de Martin Crimp que les élèves ont découvert grâce à ce spectacle.

→ Demander aux élèves qui le souhaitent de faire un exposé sur les relations entre l'écriture filmique et l'écriture théâtrale à partir de cette création de deux textes de Martin Crimp.

Je remercie Ludovic LAGARDE, directeur-metteur en scène de la Comédie de Reims et son équipe, pour leur accueil et pour leur participation dans l'élaboration de ce dossier. Je remercie aussi Les Amis de la Comédie/LACOR, pour leur enthousiasme.

Je remercie Rémy BARCHÉ, metteur en scène-artiste associé à la Comédie de Reims, de m'avoir ouvert les portes des coulisses pour saisir son travail artistique, d'avoir accompagné avec intérêt ce dossier, et je remercie également le Nouveau Collectif pour sa disponibilité assurée et pour son partage chaleureux. Je remercie Jean-Claude LALLIAS, conseiller théâtre, département Arts et culture, du CNDP, pour son soutien. Je remercie le CRDP de Champagne-Ardenne, plus particulièrement Isabel FRANCÈS, responsable éditoriale, qui m'a guidée par ses précieux conseils et Sébastien BONNAYS, assistant éditorial, qui s'est attaché à l'illustration de ce dossier.

À ma chère Elisabeth.

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

Comité de pilotage

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller théâtre, département Arts et culture, CNDP

Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre

Cécile MAURIN, chargée de mission Lettres, CNDP

Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR Lettres-Théâtre honoraire

Auteur de ce dossier

Annette GARDET, professeure de Lettres certifiée,

Directeur de la publication

Thierry TOTI, directeur du CRDP de l'académie de Reims

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller théâtre, département Arts et culture, CNDP

Responsabilité éditoriale

Isabel FRANCÈS, responsable éditoriale CRDP de l'académie de Reims

Suivi de projet

Claire DELANNOY, assistante d'édition, CRDP de l'académie de Reims

Sébastien BONNAYS, négociation des droits de reproduction, CRDP de l'académie de Reims

Maquette et mise en pages

Loïc FRÉLAUX, CRDP de l'académie de Reims

D'après une création d'Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-86633-528-1

Annexes

ANNEXE 1 : LE THÉÂTRE ANGLAIS CONTEMPORAIN

| n°175 | novembre 2013 |

« Après l'exubérance des années soixante-dix et la victoire historique des conservateurs sous la houlette de Margaret Thatcher en 1979, le théâtre anglais des années quatre-vingt se devait d'être éminemment politique ou de ne pas être. Ce théâtre dit du "second Âge d'Or" révélait l'influence des théories brechtiennes, qu'elles soient appliquées et adaptées (John Arden, David Mercer, Howard Brenton), ou mises à distance sur le mode du divertissement philosophique (Tom Stoppard) ou satirique. Le "New Brutalism" et le "In-Yer-Face" côtoyaient la comédie brillante d'un Stoppard. C'est cette diversité dramatique, conjuguée à un objectif partagé de stigmatisation de la société et de ses fondements tant politiques que philosophiques et moraux, qui semble être l'enjeu du théâtre des deux dernières décennies du xx^e siècle.

Fatigué de l'impasse postmoderne, le nouveau millénaire tente de trouver de nouvelles formes dramatiques et s'emploie à repenser les genres. Le théâtre politique du début des années 2000 garde pour sa part le vent en poupe ; il se démultiplie, sous la forme du *docudrama* (David Hare), sous l'angle des tensions personnelles (Michael Frayn), ou encore à travers le genre biographique (David Edgar). Avec des pièces en prise sur la réalité politique comme *Cruel and Tender* de Martin Crimp, le théâtre engagé ne cesse de se renouveler. Ainsi, le retour au théâtre du texte, comme l'avènement des nouveaux poètes dramaturges qui confirment la capacité du langage à dire (tels Kane et Crimp après Bond et Barker), ouvrent une autre voie : celle, peut-être, d'un néo-modernisme qui restaurerait une foi en un langage réhabilité. [...] Des voix consacrées – celles de Pinter, de Bond et de Stoppard – continuent de se faire entendre et d'influencer les jeunes générations (en particulier, Martin Crimp et Patrick Marber), contribuant à l'élaboration d'un théâtre dérangeant tant sur le plan éthique que sur le plan politico-philosophique et esthétique. [...]

Parallèlement, le théâtre anglais très récent

montre des auteurs engagés dans une recherche dramaturgique plus précisément destinée à servir le politique. Caryl Churchill, David Edgar, Peter Barnes et Howard Barker sont sans cesse en quête de nouvelles formules théâtrales plus à même d'exprimer la complexité de notre société : les créatures monstrueuses y mettent en garde le monde, et c'est bien là la mission des monstres ; l'abjection et la barbarie y mettent en signes la faillite des idéologies. [...]

Si la forme renouvelée de la tragi-comédie épique constitue un mode dramatique particulièrement adapté à l'expression de la cruauté érigée en principe ordonnateur du monde, Londres réserve également nombre de ses scènes à une version "vitriolique" [...] de la traditionnelle comédie de mœurs. David Hare, au terme d'une transformation radicale qui l'a détourné du théâtre politique brechtien (*Fanshen*), analyse la société dans un théâtre-miroir, ou théâtre-document, dont la force tient à la limpidité du propos. Donnant son sens plein à la parodie, la réécriture de la traditionnelle pièce-bien-faite (*comedy of manners*) grave l'horreur dans un sarcasme. C'est ce mode que choisit Sarah Daniels qui, quant à elle, réhabilite avec jubilation [...] le réalisme situationnel dans les années quatre-vingt, ouvrant ainsi la porte à l'insolence agressive des toutes nouvelles voix dont les plus incisives sont à n'en point douter celles de Mark Ravenhill et de Sarah Kane. Alors que Martin Crimp nous entraîne dans les zones d'ombre d'une exploration éthique [...], Sarah Kane, pour sa part, conjugue message politique explicite et dramaturgie surréelle [...].

Le théâtre anglais de ces vingt-cinq dernières années, [...] rebondit sur la crise de la représentation qui a secoué la fin du xx^e siècle et célèbre la permanence de l'auteur. »

« Le théâtre anglais 1985-2005 : un théâtre nécessaire » in *Le Théâtre anglais contemporain*, sous la direction d'Élisabeth Angel-Perez et de Nicole Boireau, Paris, Klincksieck, 2007, pp. 7-9.

ANNEXE 2 = BIOGRAPHIE DE MARTIN CRIMP

Né le 14 février 1956 à Dartford, dans le Kent, il grandit à Londres et dans le West Yorkshire. À l'école, il montre des aptitudes pour les langues, le français, le latin et le grec, mais aussi pour la musique, le clavier. Martin Crimp poursuit des études littéraires à l'université de Cambridge où il termine ses études en 1978.

Il y écrit sa première pièce, *Clang*, influencée par Beckett et Ionesco, mise en scène par son copain à l'université, Roger Michell. Martin Crimp dit être influencé par Beckett, modèle dans l'expérimentation formelle du théâtre, et par l'écriture de Pinter dans la forme des dialogues chancelants, marqués par le sceau de l'originalité.

En 1981, il rejoint le groupe d'écrivains de l'*Orange Tree Theatre*. Il commence à adapter ou à écrire ses premières pièces – *Love Games* (adaptation de Jerzy Przędziecki), *Living Remains* (1982), *Four attempted Acts* (1984), *A Variety of Death Defying Acts* (1985) –, qui sont produites par l'*Orange Tree Theatre*, situé à Richmond, une banlieue de Londres. En même temps, il joue du piano et du clavecin, enseignant la musique, et travaille en tant que musicien au *Canonbury Chamber Choir*.

Parallèlement, il écrit pour la radio *Three Attempted Acts* (1985) à la BBC Radio 3, et remporte la même année le prix de la meilleure pièce radiophonique *Giles Cooper Award*, puis *Six Figures at the Base of a Crucifixion*. Il obtient de nombreux prix pour la radio : *Definitely the Bahamas* (prix Radio Times Drama 1986), *Dealing With Clair* (1988), *Play With Repeats* (1989). Progressivement, il s'impose comme une figure majeure d'une nouvelle écriture théâtrale, comme Sarah Kane et Mark Ravenhill.

Dans les années quatre-vingt-dix, Martin Crimp effectue une résidence d'auteur à New York ; il y crée *Getting Attention* (1991). Il collabore avec le Royal Court Theatre à Londres ; il y met en scène *No One Sees the Video* (1990) et *The Treatment*, récompensé par le John Whiting Award en 1993.

Par la suite, auteur associé au Royal Court Theatre en 1997, il monte alors *Attempts on her life* (1997, revu en 2005) et *The Country* (2000), *Face to the Wall* (2002), *Cruel and Tender* (2004), *Fewer emergencies* (2005), *Plays two* (2005), *Getting attention* (2006), *The City* (2008), *Play House* et *Definitely the Bahamas* (2012), et *In the Republic of Happiness* (2012).

Il est le dialoguiste pour le film *Angel* (2008), du réalisateur François Ozon.

Librettiste de *Into the Little Hill*, sur une musique de George Benjamin, ce spectacle est mis en scène par Daniel Jeanneteau, pour le Festival d'Automne à Paris, en 2006.

Le livret *Written on Skin*, sur une musique composée par George Benjamin, mis en scène par Katie Mitchell, en 2012, est repris au Festival d'Automne à Paris, cette année 2013.

Il a également adapté des pièces du répertoire classique de langue française, les traduisant en anglais. Ces adaptations théâtrales sont publiées, pour la plupart, chez l'éditeur londonien *Faber and Faber* :

- *The Misanthrope* (1996), Molière ;
- *Roberto Zucco*, *Black Battles with dogs*, *Return to the desert*, Bernard-Marie Koltès, et *The Chairs*, Ionesco (1997). Il traduit aussi *Encore une année pour rien* (*One More Wasted Year*) de Christophe Pellet, pièce créée au Royal Court Theater ;
- *The Maids*, Jean Genet, et *The Triumph of Love*, Marivaux (1999) ;
- *The False Servant* (2004), Marivaux ;
- *Rhinoceros* (2007), Ionesco.

www.royalcourttheatre.com/whats-on/rhinoceros

Il a aussi traduit du russe *The Seagull*, Tchekhov (2006), de l'allemand *Pains of Youth* de Ferdinand Bruckner (2009), et *Big and Small* de Botho Strauß (2012).

Les spectateurs français découvrent Martin Crimp avec sa pièce *The Treatment* (*Le Traitement*), dans une mise en scène de Nathalie Richard, au Théâtre National de Chaillot, en 2002, et une mise en scène de Marcel Delval, en 2004. Il a été également à l'honneur lors du Festival d'Automne à Paris, en 2006.

Fiche biographique réalisée par le professeur.

ANNEXE 3 = NOTE D'INTENTION DE RÉMY BARCHÉ

« À la fin de *La Ville*, comme les *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, les quatre figures de la pièce de Crimp sont reléguées dans un continent inconnu, où tout serait frappé d'inexistence. Au moment où chacun éprouve un doute profond quant à sa condition d'être vivant dans un monde réel, Clair avoue que ce qu'ils sont en train de vivre, c'est le brouillon d'une fiction qu'elle a tenté d'écrire. Ils seraient donc des personnages. Mais les personnages d'une histoire que Clair échoue à mettre en forme. La confusion qu'elle ressent devant la complexité du monde rend impossible la tentative d'écrire sa vie. Tous se retrouvent exclus du monde réel, et exclus de la fiction. À la différence des personnages de Pirandello, ceux de Crimp ne se révoltent pas. Les *Six personnages en quête d'auteur* avaient un "drame", ils trouvaient légitime qu'on leur donne une forme, ceux de *La Ville* se sentent vides, ils ne voient pas très bien en quoi ils pourraient s'incarner.

Quel est ce monde fascinant et effrayant que décrit Crimp et où il serait impossible de s'incarner ? Il ressemble beaucoup à nos sociétés occidentales. C'est un monde où l'on peut perdre son travail du jour au lendemain, où l'on doit porter un badge pour être reconnu, un monde où la guerre est loin mais fait faire des cauchemars, où les enfants préfèrent se faire saigner que de regarder un merle construire son nid, un monde où l'on craint de mourir d'un cancer, où les mots ont un sens différent pour chacun. Un monde dépourvu de toute profondeur et où la peur est le motif de tous les agissements. La force de l'auteur est qu'il arrive à dépeindre cet univers à travers le délitement du couple que forment Chris et Clair. L'érosion du couple est le symptôme de l'absence de repères de la société dans laquelle ils évoluent. Chacun des deux traverse un moment de crise. Lorsqu'il perd son travail, Christopher sombre dans la dépression, il perd tout sentiment de dignité. Clair en a assez de traduire les mots des autres, mais n'arrive pas à écrire avec ses mots à elle. À travers leurs doutes et leur incapacité à les communiquer, c'est tout ce monde en perte de sens que nous fait entrevoir Martin Crimp.

Ce qui est beau et surprenant, c'est que la structure de la pièce elle-même est progressivement contaminée par le malaise des personnages. *La Ville* est une pièce malade. Chaque scène semble inachevée, les situations se répètent, les personnages agissent de façon absurde... Le texte est plus labyrinthique que linéaire. À travers le personnage de Clair, Crimp semble parler de sa propre incapacité à construire un récit. Il interroge aussi de manière passionnante le statut d'un auteur aujourd'hui. Quel est le rôle d'un écrivain dans cette société de plus en plus superficielle qui s'apparente elle-même à une fiction ? *La Ville* répond à ces questions par son invention permanente et sa façon de sortir des codes habituels du théâtre. Si la pièce peut susciter l'effroi, elle rassure aussi par sa capacité rare à saisir avec beaucoup d'acuité et de sensibilité cette complexité parfois écrasante du monde. »

www.studiotheatre.fr/laville.html

ANNEXE 4 = PISTES DE TRAVAIL

Observations perçues par des élèves d'une classe de seconde, sur l'hyperphoto

n°175 | novembre 2013

Livres-espaces

Premier plan : livres éparpillés, désordre des livres et une multitude de livres classés (livres de la Pléiade). Les livres représentent la connaissance : destruction du savoir, perte de la culture et des langues. Une bibliothèque encastrée dans la ville.

Livres ouverts sur les religions païennes écrits par Jean-Jacques Rousseau. Description des arts et métiers, *Correspondances* d'Eugène Delacroix... Lire : intérêt pour d'autres cultures et religions, ouverture culturelle sur le monde. Les Lumières : Diderot, d'Alembert, Voltaire...

Des livres à gauche : *Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.

Livres au milieu : en déplaçant le curseur, on découvre, entre autres *Le Sacre de Louis XV*, *Projet d'une dîme royale*, *Projet de loi pour l'amnistie des communards*, manuscrit de Victor Hugo.

Bibliothèque géante en bois, à ciel ouvert : elle sert de lieu d'habitation pour les personnages. Fragilité du lieu. La bibliothèque est séparée en deux, d'un côté les sciences avec la présence du globe terrestre, et de l'autre la partie littéraire avec le grand livre.

Étagères-livres avec portes et échelles, des escaliers : pour accéder à l'élément supérieur, gravir les échelons pour accéder à une connaissance plus élevée.

Objets

Allées luxueuses à droite. Couleurs dominantes : marron et doré.

Plafond ouvert, décoré avec des tableaux, effondrement du toit : une catastrophe naturelle s'est-elle produite ? Une guerre ?

Tunnel en haut, tout le long, ciel dégagé, mais sombre et orageux.

Présence de chats.

Lampadaires : éclairage public à l'intérieur. Les perceptions sont troublées : la ville est une bibliothèque, les maisons sont des bibliothèques, sommes-nous à l'extérieur ou à l'intérieur ?

Les lampes peuvent faire penser à la lumière, donc à la diffusion du savoir.

Personnages

Deuxième plan : homme au milieu des livres, il lit. L'homme cultivé, instruit, lit : des écrivains, philosophes, penseurs, intellectuels... Un personnage est récurrent, le photographe se représente.

Certains sont des observateurs, d'autres des lecteurs réels ou des bibliothécaires...

Les personnages sont anonymes, on ne peut les différencier, chacun a amené une pierre intellectuelle à l'édifice du savoir. Il faut zoomer sur le personnage pour connaître son nom.

Personnages célèbres réels représentés soit sur pieds, soit dans des cadres (Montaigne), soit en sculpture (Épicure), soit dans macarons affichés aux portes (Mme de La Fayette, Goethe), etc. : Hugo, Baudelaire, Verlaine, Maupassant, Flaubert, Rimbaud, de Gaulle, Mme de Sévigné, Rousseau, Einstein, Alain Decaux, Diderot, Molière, Apollinaire, Zola, Camus, La Fontaine, Hemingway, Saint-Exupéry, Anne Franck, Sempé,

Gordimer, Serres, Vian, Philip K. Dick, Tardieu, Miyazaki, Garcia Marquez, Proust, Lessing, Beckett, Vargas Llosa, Senghor, Beauvoir, Kafka, Pouchkine, Lacan Strindberg, Tony Morisson, Rostand, J.K. Rowling, Valéry, Kant, Finkielkraut, Vernes, Montaigne, Jane Austen, Christian Bobin, Mauriac, Bosco, Herman Hesse, Simone Weil, Marguerite de Navarre, Simenon, Louise Michel, Susan Sontag, Rosa Luxembourg, Jarry, Littré, Henri Michaux, Pascal, Verhaeren, Colette, Flora Tristan, Sarraute, Dolto, Gracq, William Blake, Maissa Bey, Tolkien, Poe, Clément Marot, Sand, Grass, Yourcenar, d'Ormesson, Perrault, Neruda, Duras, Cocteau, Eco, Butor, Catherine Maynial, Truman Capote...

ANNEXE 5 = APRÈS-MIDI D'UN ÉCRIVAIN, PETER HANDKE

« Tu sais, des années durant je fus moi-même auteur. Et si tu me vois si joyeux aujourd'hui, c'est parce que je ne le suis plus. Et je vais te conter maintenant comment je m'en suis libéré, écoute mon cher. Au début, quand je me mis à écrire, je trouvais le monde en moi comme une succession fiable d'images qu'il me suffisait de regarder et de raconter les unes après les autres. Mais avec le temps, les contours commencèrent à perdre de leur netteté et ce regard que je portais à l'intérieur de moi-même fit naître en outre une manière d'écouter. Je m'imaginai en ce temps-là – et c'est cela que je voyais sans cesse s'accomplir – qu'il m'avait été donné au plus intime de moi-même, quelque chose comme un texte premier qui, plus fiable encore que les images intérieures parce que le temps ne pouvait pas l'user, se trouvait constamment en moi, y surgissait à tout moment et, pourvu que je me détache de tout le reste et que je m'y plonge, pouvait immédiatement être transcrit par moi sur le papier. À cette époque, je pensais qu'écrire, c'était simplement écouter et noter au fur et à mesure une traduction dont le texte invisible serait un parler premier, le plus secret qui soit. Mais il en alla de ce rêve comme de tous mes rêves : au lieu d'en fixer par-ci, par-là quelque fragment je voulus l'établir systématiquement jour après jour en un grand livre du Rêve et il s'amenuisa, eut de moins en moins de signification ; ce qui, à l'occasion, disait tout par éclats ne disait plus rien quand c'était un ensemble organisé. [...] Traducteur que je suis et rien d'autre, sans arrière-pensées, je suis tout entier celui que je suis. [...] Traduire met en moi une paix profonde. [...] Ce n'est que depuis que je suis traducteur que j'aimerais mourir à ma table de travail. »

Traduit par Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard, 1988. Extraits choisis, pp. 74-77.

ANNEXE G = L'OSCILLATION DE L'ÉCRITURE DE MARTIN CRIMP

« J'ai délibérément développé deux méthodes d'écriture pour le théâtre : la première consiste à construire des scènes dans lesquelles les personnages jouent une histoire de manière conventionnelle, comme par exemple dans *La Campagne*, l'autre consiste en une forme de théâtre narrativisé dans lequel l'acte de raconter l'histoire est lui-même théâtralisé, comme dans *Atteintes à sa vie*, ou *Cas d'urgence plus rares (Tout va mieux)*... Dans la deuxième manière, l'espace dramatique est un espace mental, pas un espace physique. »

Interview menée par Ensemble Modern, « *Into the Little Hill. A work for stage by George Benjamin and Martin Crimp* », *Ensemble Modern Newsletter* (n° 23, October 2006), traduction É. Angel-Perez.

ANNEXE 7 = SCÈNE 1, PP. 13 À 25

I²¹

Scène déserte.

Clair tient un objet plat dans un sac en papier ordinaire. Chris entre au bout d'un moment. Il porte un costume, une valise, un pass de sécurité pend à son cou²².

CHRIS

Bonne journée ?

CLAIR

Ça va. Seulement –

CHRIS

Oui ?

CLAIR

Seulement – oui – J'attendais dans le hall de la gare cet après-midi après mon rendez-vous – attendais mon train – quand cet homme s'est approché de moi et a dit, vous n'auriez pas vu une petite fille à peu près haute comme ça – je l'ai perdue.

CHRIS

Perdue ?

CLAIR

Eh bien, c'est ce que j'ai dit. J'ai dit comment ça perdue ? – à quoi ressemblait-elle ? Il répond, je vous ai dit : elle est à peu près haute comme ça et elle porte un jean rose. J'ai dit eh bien dans ce cas je viens de l'apercevoir – elle se dirigeait vers la station de taxis avec une femme qui avait l'air d'une infirmière – Je ne peux pas affirmer que c'était une infirmière, mais elle semblait porter un uniforme, sous son manteau. Alors il a dit, pourquoi ne les avez-vous pas arrêtées ?

CHRIS

Ce n'était pas à toi de les arrêter.

CLAIR

Exactement. Mais bien sûr ce n'est pas ce que j'ai dit – ce que je lui ai dit c'est : eh bien, appelons la police. Et c'est alors qu'il s'est ravisé non non non ce n'était pas du tout aussi sérieux qu'il me l'avait laissé croire.

Parce que la fille était sa fille, et la femme – qui – j'avais raison – était infirmière dans un hôpital voisin – le Middlesex – était sa belle-sœur. La fillette – car ils venaient juste de descendre du train – avait été amenée pour être confiée à la belle-sœur. Mais l'homme – le père – avait décidé au dernier moment d'acheter un agenda à sa petite fille. Il était donc entré dans un magasin pour acheter un agenda à sa petite fille. Mais quand il est sorti avec l'agenda, espérant son baiser, elles étaient parties.

CHRIS

Son baiser.

CLAIR

Oui, un baiser d'adieu. Je veux dire de sa petite

filles. Il a dit qu'il ne s'attendait pas à un baiser d'adieu de la part de sa belle-sœur parce que sa belle-sœur le détestait. Ce qui explique – en y réfléchissant – pas moi, je veux dire lui, lui en y réfléchissant – peut-être pourquoi dès qu'il s'était trouvé hors de vue, elle en avait profité pour traîner la petite fille dehors.

CHRIS

Quoi ? Elle a été traînée ?

CLAIR

Non – mais elles se sont éloignées en vitesse. Peut-être pas vite pour l'infirmière, mais vite pour la petite fille.

CHRIS

C'est pourquoi tu as remarqué son jean.

CLAIR

Tout juste.

CHRIS

Parce que ses jambes étaient forcées d'aller vite tu veux dire pour se maintenir à la hauteur de cette femme, cette infirmière, cette tante qui la traînait vers la station de taxis.

CLAIR

Enfin non – j'ai dit – elle ne la traînait pas – mais oui – j'ai certainement remarqué le jean.

Pause.

Et toi ?

CHRIS

Mmm ?

CLAIR

Comment était ta journée ?

CHRIS

Ma journée a été bonne. Seulement ma carte ne passait pas. Il m'a fallu quinze minutes pour entrer dans mon propre immeuble.

CLAIR

Oh non. Pourquoi ça ?

CHRIS

Eh bien j'ai frappé à la vitre et la seule personne à l'intérieur était une femme de ménage alors elle s'est approchée de la vitre et j'ai présenté ma carte et lui ai indiqué, bien sûr, ma photo sur la carte, mais la femme de ménage s'est contentée de hausser les épaules – ce qui est bizarre parce que je connais très bien toutes les femmes de ménage.

CLAIR

Et alors tu as fait quoi ?

CHRIS

J'ai sonné à la sonnette jusqu'à ce que quelqu'un vienne. (*Courte pause.*) C'est quoi ?

CLAIR

Quelque chose ne va pas ?

CHRIS

Qu'est-ce qui ne va pas ? Rien. Pourquoi ?

21. Il s'agit de la première partie de la pièce.

22. Les italiques sont reproduits.

CLAIR

C'est juste la façon dont tu as dit : « c'est quoi ».

CHRIS

Tout va très bien.

CLAIR

Parfait. Je suis contente que tout aille bien. Parce que je voulais te montrer ça.

CHRIS

C'est quoi ? L'agenda ?

CLAIR

Il m'a donné l'agenda – oui. J'ai dit : vous ne devez pas me le donner – c'est pour votre fille. Car bien sûr l'idée était que sa petite fille note toutes ses pensées et ses sentiments concernant ce grand bouleversement dans sa vie.

CHRIS

Quel grand bouleversement dans sa vie ?

CLAIR

Quitter son père bien sûr. Vivre avec sa tante.

Pause.

Tu n'as pas / écouté ?

CHRIS

Est-ce qu'il démarre en janvier ?

CLAIR

Quoi ?

CHRIS

Est-ce qu'il démarre en janvier ?

CLAIR

Oui – c'est juste un agenda ordinaire.

CHRIS

Tu vas faire quoi avec ?

CLAIR

Je ne sais pas.

CHRIS

Écrire dedans ?

CLAIR

Je ne sais pas.

CHRIS

Écrire quoi ?

CLAIR

Je te l'ai dit : je n'en ai / aucune idée.

CHRIS

Et il te l'a tout simplement donné ?

CLAIR

Mmm ?

CHRIS

L'homme – cet homme – il te l'a tout simplement donné ?

CLAIR

Enfin non – pas là immédiatement – forcément – en pleine gare de Waterloo. Il m'a demandé s'il pouvait me parler. Alors à cause de ce qui était arrivé – la petite fille et tout ça – le fait que je l'avais vue se diriger comme ça vers les taxis – j'ai senti que je n'avais pas vraiment le choix. Et j'en ai été ravie, après coup, parce qu'il s'est trouvé que je le connaissais.

CHRIS

Tu le connaissais ?

CLAIR

Oui – je ne le connaissais pas – mais je savais qui il était.

CHRIS

Oh ?

CLAIR

Oui. Enfin oui. C'est cet écrivain dont tout le monde parle. Enfin pas tout le monde – naturellement – mais les gens qui savent – les gens qui connaissent la littérature. Alors bien sûr c'était tout à fait fascinant – c'était tout à fait fascinant de me trouver assise dans un café avec cet écrivain dont tout le monde parle. Parce qu'il n'accorde jamais d'interviews mais là, il était là assis dans ce café et il m'ouvrait son cœur. À propos de son séjour en prison – et la torture là-bas – mais très simplement – juste une conversation normale – exactement comme celle que nous avons en ce moment – à propos de la torture – à propos de la bassine posée sur le sol en ciment – tout ça très simplement – et l'enfant bien sûr – sa petite fille – les espoirs qu'il nourrissait pour elle – ce qui le rendait triste – pourquoi est-ce ainsi, m'a-t-il dit, pourquoi sont-ce nos espoirs qui nous rendent tristes – même là-bas – dans le noir – dans la cellule – raison pour laquelle il essayait de ne pas en avoir – de l'espoir, je veux dire – je crois que j'ai bien compris ça – pendant tous les jours et les nuits où il attendait qu'ils viennent – juste attendait et attendait qu'ils viennent.

CHRIS

Ils ?

CLAIR

Ses tortionnaires.

CHRIS

Je vois.

CLAIR

Ceux qui étaient déterminés à / briser sa volonté.

CHRIS

J'ai eu la visite de Bobby aujourd'hui.

Pause.

CLAIR

Oh ? Bobby Williams ?

CHRIS

Oui.

CLAIR

Et qu'est-ce que voulait Bobby Williams ?

CHRIS

Juste dire bonjour. Enfin – non – pas seulement dire bonjour. Il est venu dans mon bureau parce qu'il voulait me parler d'un déjeuner qu'il avait eu avec Jeanette. Parce que la semaine passée, il a semble-t-il déjeuné avec Jeanette et selon Jeanette la division nord-américaine a entamé

une restructuration et l'intuition de Jeanette c'est, c'est que si ils ont commencé à restructurer en Amérique du Nord ils ne vont pas tarder à le faire ici.

CLAIR

Oh ?

CHRIS

Et bien sûr il s'est arrangé pour donner l'impression qu'il s'inquiétait de ce qui pouvait nous arriver à moi et à ma famille mais la vérité c'est qu'il voulait me voir flancher. Et en vertu de sa relation avec Jeanette – que j'hésiterais à qualifier de sexuelle – mais en vertu de cette chose, quelle qu'elle soit, cette intimité, leurs déjeuners – eh bien en vertu de ça, l'emploi de Bobby est protégé, alors que le mien, étant donné la situation dans les territoires nord-américains, est, enfin est à l'évidence beaucoup plus vulnérable.

CLAIR

Écoute : si les changements s'avèrent aussi radicaux, alors même Jeanette ne sera pas en mesure de protéger Bobby pour la simple raison que Jeanette elle-même sera vulnérable.

CHRIS

Oui, mais Jeanette est très maligne. Je ne dis pas qu'elle est irremplaçable – personne n'est irremplaçable – mais elle a trouvé le moyen de s'imprimer dans le cerveau des gens. Je veux dire supposons, supposons simplement que cet après-midi, au lieu de rencontrer cet homme à la gare de Waterloo, tu aies rencontré Jeanette, et que ce soit Jeanette qui t'ait amenée dans un café et t'ait raconté cette histoire ridicule à propos de la petite fille et de l'infirmière et à propos du fait d'être torturé dans une bassine ou Dieu sait ce que cet homme a essayé de te faire croire. Eh bien pendant ces deux heures au café – car j'imagine que tu as passé deux bonnes heures avec lui – mais pendant ces deux heures Jeanette aurait trouvé le moyen de s'imprimer dans ton cerveau. Tu serais ressortie de ce café, et indépendamment de son histoire ridicule, ou même, qui sait, grâce à elle, tu te serais dit que Jeanette – j'ai déjà eu l'occasion de voir ça – était essentielle à la survie de ton entreprise. Tu me parlerais à présent – tu aurais, comme tu dis, une conversation normale avec moi à présent – mais dans ta tête il y aurait ce courant – ce flux de considérations concernant Jeanette – Jeanette et son analyse du marché – Jeanette et sa vision stratégique – Jeanette et sa capacité à penser en dehors des sentiers battus bla bla bla. Et une fois ce courant lancé il te serait impossible de la chasser de tes pensées – de la façon, par exemple, dont tu auras presque certainement chassé cet homme.

CLAIR

Ah ?

CHRIS

Oui.

CLAIR

Un flux de considérations.

CHRIS

Oui. Et tu ne saurais pas pourquoi. Car après tout Jeanette est d'apparence très ordinaire.

CLAIR

Vraiment ?

CHRIS

Et pourtant elle a ce pouvoir.

CLAIR

Sur les hommes.

CHRIS

Sur quoi ? – non – ce n'est pas du tout ce que je veux dire – je veux dire sur tout le monde – hommes et femmes / indifféremment.

CLAIR

Donc tu es en train de dire que tu pourrais perdre ton emploi ?

CHRIS

Je dis simplement ce que Bobby m'a dit sur ce que lui a dit Jeanette au cours d'un déjeuner. Ça ne signifie pas que je vais me suicider. Je n'ai pas prévu de me pendre à un arbre, si c'est ce que tu penses. Il y a, comme tu en es bien consciente, deux petits enfants qui dorment dans cette maison, et je n'ai pas l'intention de les laisser sans père, pas plus que je ne suis disposé à laisser quelqu'un promenant son chien découvrir mon corps en voie de décomposition. Je ne pense pas vraiment rester sans travail. Et même ceux qui passent toute une réunion la tête baissée à dessiner des formes imbriquées les unes aux autres dans leur agenda – ou des animaux imaginaires – viennent souvent me voir après pour me remercier d'avoir été la seule personne dans la pièce à avoir tenu des propos cohérents. Même Bobby Williams m'accorderait ça. Alors je ne pense vraiment pas que tu aies des raisons d'avoir peur.

CLAIR

Peur de quoi ?

CHRIS

Parce que forcément ce genre de rumeur déstabilise.

CLAIR

Je n'ai pas peur.

CHRIS

Alors pourquoi souris-tu ?

CLAIR

Moi, je souris ?

CHRIS

Tu sais bien que tu souris.

CLAIR

Je ne me rendais pas compte que je souriais. (Courte pause.) Je souris toujours ?

CHRIS

Tu le sais bien.

CLAIR

Alors je dois sourire malgré moi. Ou peut-être que je souris parce que je te regarde dans un de tes costumes et que je me souviens à quel point je t'aime.

Mais – enfin – écoute – qu'est-ce qui te fait penser que je l'ai chassé de mes pensées ?

CHRIS

Pardon ?

CLAIR

Pourquoi dis-tu que son histoire est ridicule ? Qu'est-ce qui te fait penser que j'ai effacé Mohamed de mes pensées ?

CHRIS

Chassé qui ?

CLAIR

L'écrivain. Mohamed. Qu'est-ce qui te fait penser que je l'ai chassé de mes pensées ?

CHRIS

Eh bien, ce n'est pas le cas ?

CLAIR

Oui – non – non – pas forcément.

Pause.

Il se met à rire.

Qu'est-ce qu'il y a ?

CHRIS

Tu ne souris plus.

CLAIR

Vraiment ?

CHRIS

Oui.

CLAIR

Réellement ?

CHRIS

Oui.

Ils gloussent tous les deux.

Je vais te dire une chose qui va te faire rire. Tu sais ce matin quand je suis arrivé à mon immeuble ? Eh bien ma carte ne passait pas. J'ai essayé encore et encore mais elle ne passait pas. Alors j'ai frappé à la vitre mais la seule personne présente à cette heure matinale était une femme de ménage alors la femme de ménage s'est approchée de la vitre... Non. Je t'ai raconté ça. Je te l'ai raconté, non ?

CLAIR

Continue.

CHRIS

Mais je te l'ai déjà raconté.

CLAIR

Raconté quoi ? Vraiment ?

CHRIS

La femme de ménage qui s'est approchée de la vitre. Quand j'ai montré ma carte.

CLAIR

Oh ça.

CHRIS

Je te l'ai raconté, non ?

CLAIR

Oui.

CHRIS

Alors pourquoi me dis-tu de continuer ? (*Courte pause.*) Hmm.

CLAIR

Qu'est-ce qu'il y a ?

CHRIS

Rien. Rien du tout. Où vas-tu ?

CLAIR

Je vais mettre ça en lieu sûr.

Clair sort avec l'agenda. Chris reste. Il ne fait rien.

© L'Arche Éditeur, Paris, 2008 –
La Ville de Martin Crimp. Traduit de l'anglais
par Philippe Djian.

ANNEXE 8 = SCÈNE 5, EXTRAITS CHOISIS, PP. 77 À 90

v²³

JENNY

C'est tout à fait charmant ici. Je ne me doutais pas – pour être honnête – que votre intérieur serait aussi charmant. C'est chaleureux – et étonnamment paisible. Vous avez de si jolies choses, comme ce piano. Et je viens de m'apercevoir que maintenant que les feuilles sont tombées je peux voir mes propres fenêtres. (*Courte pause.*) Ah – et ceci est pour vous.

Elle tend à Clair un petit paquet, que Clair commence à déballer.

CLAIR

Vous avez raison. C'est une belle maison. C'est chaleureux dans tous les sens du terme. Nous sommes très heureux ici.

Pause.

JENNY

Comment vont vos enfants ?

CLAIR

Mmm ?

JENNY

Comment vont vos enfants ?

CLAIR

Ils ne vous ennuient pas, j'espère ?

JENNY

Comment ?

CLAIR

J'ai dit ils ne vous ennuient pas – ne vous empêchent pas de dormir.

JENNY

Oh non. Je ne les entends pas. Ou bien si je les entends ça me fait... enfin... Hmm.

Clair finit de déballer le cadeau : un petit couteau de cuisine à dents de scie.

(Elle sourit.) J'espère qu'il vous plaît. J'ai pensé que ce serait utile avec des enfants en bas âge. [...]

Christopher entre. Il porte la tenue d'un assistant-boucher de supermarché : un chapeau blanc à rebord, un tablier blanc, et épinglé au tablier un badge à son nom : « Chris ».

CHRIS

Comment va la guerre ?

JENNY

Mmm ?

CHRIS

La guerre. Comment va la guerre ?

[...]

Clair entre avec un cadeau.

[...]

JENNY

Ouvre-le.

Il prend le cadeau, l'ouvre. C'est le journal intime de la scène I.

CHRIS

C'est un journal.

[...]

CLAIR

Oui. Lis-le.

Chris lit à voix basse, ne trouvant pas toujours les mots faciles à décrypter, les suivant du doigt. Ce n'est pas un « bon » lecteur. Il semble généralement indifférent au sens de ce qu'il lit.

CHRIS

« quand j'étais jeune – bien plus jeune qu'aujourd'hui – une autre personne pourrait-on dire – que la personne qui écrit ça aujourd'hui – et avant que je ne commence à gagner ma vie comme traductrice – y trouvant refuge comme disait un écrivain « tel un alcoolique trouve refuge dans l'alcoolisme » - avant cela je croyais vraiment qu'il y avait... » (*Il fixe un mot.*) j'arrive pas à lire.

CLAIR

Une ville.

CHRIS

Une quoi ?

CLAIR

Une ville.

CHRIS

« croyais vraiment qu'il y avait » – c'est ça – « une ville à l'intérieur de moi – une ville immense et variée remplie de squares arborés, de boutiques et d'églises, de rues secrètes, de portes cachées menant à des escaliers grimant jusqu'à des chambres remplies de lumière où les fenêtres seraient constellées de gouttes de pluie, et où dans chaque petite goutte on verrait la ville entière, à l'envers. Il y aurait des zones industrielles où des trains aériens fileraient devant les fenêtres des usines et des centres de congrès. Il y aurait des écoles où, quand la circulation automobile ralentirait, on pourrait entendre jouer les enfants. Les saisons dans la ville seraient distinctes : chaudes nuits d'été où chacun dormait la fenêtre ouverte, ou bien restait assis sur son balcon en sous-vêtements, buvant une bière du frigo – et en hiver, matins glacés quand la neige s'était installée dans les cours d'immeubles et qu'ils montraient la neige à la télé et que la neige à la télé était la même neige que dans la rue, pelletée sur le bas-côté pour permettre aux habitants de se rendre au travail. Et j'étais persuadée que dans cette ville, dans ma ville, je trouverais une inta... (*Il fixe le mot.*)

CLAIR

Intarissable.

CHRIS

« une intarissable source de personnages et d'histoires pour alimenter mon travail d'écrivain. J'étais convaincue que pour être écrivain il me suffirait de voyager jusqu'à cette ville – celle à l'intérieur de moi – et de noter ce que j'y découvrirais. »

Courte pause.

CLAIR

Continue.

CHRIS

« Je savais qu'il serait difficile d'atteindre cette ville. Ce ne serait pas comme de prendre un avion pour Marrakech, par exemple, ou Lisbonne. Je savais que le voyage pourrait durer des jours où même peut-être des années. Mais je savais que si j'arrivais à trouver la vie dans ma ville, et si j'étais capable de décrire cette vie, les histoires et les personnages de la vie, alors moi-même – c'est ce que j'imaginai – je pourrais devenir vivante. Et j'ai fini par atteindre ma ville. Oui. Oh oui. Mais quand je l'ai atteinte j'ai découvert qu'elle avait été détruite. Les maisons avaient été détruites, de même que les boutiques. Les minarets gisaient sur le sol à côté des flèches des églises. Les quelques... balcons ? » (*Momentanément embarrassé.*) « Les quelques balcons que l'on comptait s'étaient écrasés sur les trottoirs. Il n'y avait pas d'enfants dans les aires de jeux, seulement des tracés de couleurs. Je cherchais des habitants pour écrire sur eux mais il n'y avait pas d'habitants, seulement de la poussière. Je cherchais des gens qui s'accrochaient encore à la vie – quelles histoires ils pourraient raconter ! – mais même là – dans les canalisations, les sous-sols – dans le système de métro souterrain – il n'y avait rien – personne – juste de la poussière. Et cette poussière grise, comme la cendre d'une cigarette, était si fine qu'elle a pénétré mon stylo et empêché l'encre d'atteindre la page. Cela pouvait-il être réellement tout ce qu'il y avait à l'intérieur de moi ? J'ai commencé par pleurer mais j'ai fini par me reprendre en main et ensuite pendant un moment j'ai essayé d'inventer. J'ai inventé des... » (*Il fixe le mot.*) Quoi ?

CLAIR

Personnages.

CHRIS

« personnages... inventé des personnages... » (*Il a perdu le passage, le retrouve.*) « j'ai inventé des personnages et je les ai mis dans ma ville. Celui que j'ai appelé Mohamed. Celui que j'ai appelé l'infirmière – Jenny – elle était marrante. J'ai aussi inventé un enfant, j'étais très contente de l'enfant.

[...]

CHRIS

« Parfois même je les – d'accord – déguisais comme je déguisais mes poupées quand j'étais petite. Je leur mettais des vêtements bizarres mais ensuite j'avais honte. Et quand elles me regardaient, elles me regardaient d'un air – comme on dit dans les livres – " accusateur ". *La petite fille paraît, vêtue exactement comme Jenny : jean rose, chaussures à talons. Elle prend place au piano.*

« Alors j'ai laissé tomber ma ville. Je n'étais pas écrivain – ça au moins c'était clair. Je voudrais pouvoir dire combien la découverte de ma propre vacuité m'a attristée, mais la vérité c'est qu'en écrivant ceci je ne ressens rien, sinon du soulagement. »

Il tourne la page cherchant encore du texte, mais n'en trouve pas. Il referme le journal et regarde Clair.

Et moi ?

[...]

© L'Arche Éditeur, Paris, 2008 –
La Ville de Martin Crimp. Traduit de l'anglais
par Philippe Djan.

ANNEXE 9 = LA MISE EN SCÈNE D'OBJETS

| n°175 | novembre 2013 |

Le sac, protection ou menace

→ **Faire un relevé des différentes utilisations du sac plat que Clair tient à la scène 1 ? Demander ce qu'il protège ? En quoi, est-il aussi une menace ? Et que traduit-il de notre monde ?**

À la scène 1²⁴, Clair tient un sac en plastique pour protéger un agenda. Cet objet raconte la société de consommation qui est sous-jacente dans cette pièce. Clair le jette, il tombe au ralenti, il est dans un effet de suspension, en écho au traitement des objets en flottement dans la mise en scène.

Clair s'en sert aussi pour couvrir la tête de Chris à

la fin de la scène. Elle a envie qu'il se taise, qu'il disparaisse. Elle gomme son visage, car il répète toujours la même chose, mécaniquement ; il n'est donc pas sur le même plan de la réalité qu'elle. L'action d'étouffer Chris traduit aussi la violence du rapport dans le couple et campe la pièce dans l'irréalité. Clair agit sur les personnages et les manipule comme elle le souhaite. Elle est comme une metteuse en scène et actrice de sa vie ; les autres personnages ne s'en aperçoivent pas, jusqu'à la fin, elle contrôle tout.

Le réveil, entre sommeil et réalité

→ **Proposer aux élèves de s'interroger sur son absence au début de la scène 4. En quoi le réveil est-il décalé dans son échelle ? Entend-on la sonnerie du réveil ? Quel choix le metteur en scène a-t-il fait pour évoquer le réveil ?**

À la scène 4, un réveil sonne interrompant le dialogue entre Chris et sa fille. Cette scène est étrange. Clair n'est pas sur scène à ce moment-là, elle dort. Le réveil est décalé dans son échelle, entre la mesure de l'objet réel et sa représentation sur scène. Puis Clair entre avec ce réveil. Elle ne rencontre pas la petite fille qui est déjà

sortie en courant. Cela donne l'impression que Clair rêve, que peut-être cette scène n'était pas vraie, et il la ramènerait à la conscience de la réalité quotidienne après son retour de voyage. Ce réveil qu'elle pose sur le piano crée un monde imaginaire plutôt que réaliste.

Comme dans les rêves, on est obsédé par un détail, les aiguilles d'une pendule, par exemple. Le réveil continue à sonner et le couple fasciné le regarde. Il annonce un signal d'alarme, il pose l'interrogation de ce que le couple a vécu ensemble et du temps passé à deux.

Le piano sans musique

→ **Demander aux élèves d'examiner le piano hors échelle, puis son positionnement dans l'espace. Comment la mise en scène renforce-t-elle le moment déceptif pour le spectateur ?**

Dans la scène 4, un *toy piano* représente le piano à queue, il a cinquante centimètres de profondeur, mais il ressemble à un vrai piano laqué noir. Les rapports d'échelle sont renversés. Le piano est en surélévation sur une espèce de podium.

Puis à la scène 5, un piano grandeur nature est dans des ruines, sur scène. Des bougies donnent une existence invraisemblable à la scène. Cette

pièce soutient qu'aujourd'hui, on ne peut plus écrire une histoire avec un début et une fin. Chez Brecht²⁵ les scènes chantées venaient commenter le texte, dans *La Ville* le mystère reste entier, le récit achoppe, la musique ne viendra pas décentrer le récit. Au dénouement, pas de contrepoint aux énigmes ; la fille au piano ne dépassera pas la quatrième mesure du mouvement de Schubert. Ce moment fait écho au désenchantement de Clair. Le spectateur attendra la suite du morceau de musique.

Le petit couteau à dents de scie

→ **Demander aux élèves d'évoquer la façon dont il est représenté aux scènes 2 et 5. À quel univers renvoie-t-il ?**

L'infirmière à la scène 2 évoque « un petit couteau à lame d'acier en dents de scie pour extraire le cœur du soldat ». À la scène 5, elle offre un cadeau à Clair, « un petit couteau de cuisine à dents de scie » pour couper les

aliments des enfants. Ces couteaux sont identiques. L'infirmière parle du couteau de guerre, il ne devrait pas être visible sur scène ; tandis que le couteau qu'elle offre lui, doit l'être. Il menace la stabilité et la réalité des personnages. Il sert de révélateur à l'interpénétration de deux mondes parallèles lynchéens, celui du rêve et celui de la réalité.

24. Plutôt qu'« acte », nous optons pour le mot « scène », terme utilisé par le metteur en scène.

25. *L'Opéra de quat'sous* fut créé à Berlin en 1928.

ANNEXE 10 = ÉTUDE DE PERSONNAGES, JENNY ET LA FILLE

Pistes de travail possibles pour cette étude des deux autres personnages

| n°175 | novembre 2013 |

Jenny, une curieuse infirmière

→ **Faire réfléchir les élèves au jeu de Jenny. Comment est-elle représentée à la scène 2 ?**

À la scène 2, quand Jenny arrive « le mal était né ». Elle raconte qu'elle joue au piano, mais sans arriver à y mettre de la vie : « c'est mort émotionnellement parlant²⁶ ». La musique n'arrive pas à s'incarner, préfiguration à l'échec final ; la musique de Schubert ne sera pas jouée. Elle parle de la télé où les images disparaissent, des tumeurs de ses malades, de son mari parti à la guerre. Cette voisine vient semer le désordre dans la vie du couple. Elle vient polluer un univers aseptisé et le monde intérieur de Clair.

→ **Demander aux élèves ce que raconte le costume de ce personnage. Quel rôle joue le jean rose porté par l'infirmière à la scène 1 et la fille à la scène 5 ?**

Le costume de l'infirmière et de la petite fille se ressemblent. Figures gémellaires, les déguisements de la petite fille et de l'infirmière se répondent, l'une est la réplique de l'autre. Jenny est la riposte de Clair qui veut réveiller le couple de sa torpeur.

Fille, une étrange joueuse

→ **Faire réfléchir les élèves sur le jeu avec le manteau, entre Chris et sa fille, à la scène 3²⁷ ?**

À la scène 3, le spectateur peut penser que Chris est violent avec sa fille : quand il cherche à lui mettre son manteau, il lui tord un peu le bras. Le manteau de la fille rappelle le manteau de l'infirmière, le spectateur établit des correspondances entre les deux personnages.

→ **Discuter avec les élèves de la fin de la mise en scène. Pourquoi la fille pleure-t-elle ?**

La petite fille se met au piano, mais elle ne sait pas bien jouer. Le mouvement musical de Schubert avorte, la légèreté de la musique contraste avec la gravité de la situation, elle se met à pleurer.

26. *La Ville*, p. 33.

27. *Ibid.*, p. 66.

ANNEXE 11 = INTERVIEWER UN METTEUR EN SCÈNE, RÉMY BARCHÉ

| n°175 | novembre 2013 |

Le metteur en scène

Le métier

- Quelles sont les études et les compétences nécessaires pour devenir metteur en scène ?
- Pourquoi faites-vous ce métier ?
- Quel style de pièce de théâtre aimez-vous monter ?
- Où êtes-vous situé quand un spectacle, dont vous êtes le metteur en scène, se joue ?

Par rapport aux deux pièces

- Pourquoi avez-vous voulu mettre en scène *La Ville* et *Play House* ?
- Pourquoi avez-vous décidé de traduire *Play House* ?
- *La Ville* est-elle complexe à mettre en scène ?
- Comment avez-vous choisi vos comédiens ? Comment s'opère la distribution des rôles ?

Le texte

- Comment avez-vous compris et « épluché » le texte de *La Ville* pour l'adapter sur scène ?
- Quel message vous semble le plus important dans cette pièce, *La Ville* ?

Le travail préliminaire

- Travaillez-vous au préalable avec les comédiens à « la table » ou directement sur le plateau ?
- Combien de temps avez-vous répété pour finaliser le spectacle *La Ville* ?

La mise en scène

- Comment avez-vous conçu la mise en scène de *La Ville* ?
- Existe-t-il des règles ou des contraintes à respecter pour créer sur scène *La Ville* ?
- Avez-vous rencontré Martin Crimp pour mettre en scène *La Ville* ?
- D'où proviennent vos idées pour la mise en scène de *La Ville* ?
- Quatre personnages sont mentionnés dans *La Ville*, mais les personnages évoqués sont bien plus nombreux, pourquoi ne les avez-vous pas représentés ?
- Quels éclairages la dramaturge a-t-elle apportés pour vous aider dans votre mise en scène ?

Scénographie, lumière...

- Quel est l'élément du décor ou l'accessoire qui était fondamental pour vous dans la mise en scène de cette pièce ?
- Comment avez-vous travaillé l'enchaînement des scènes, avec les techniciens du son, de la musique, de la lumière... ? Les maquilleurs, les costumiers... ?

ANNEXE 12 = COMMENT LES ACTEURS COMPRENNENT-ILS LEUR PERSONNAGE POUR LE JOUER ?

n°175 | novembre 2013

Entretien avec Marion Barché, le 16 septembre 2013

Annette Gardet – Que pensez-vous du rapport que Clair entretient avec son mari ?

Marion Barché – Clair domine la situation, mais elle se sent toujours seule. Chris est aussi désœuvré ; il lui dit qu'il ne va pas se suicider malgré sa perte d'emploi. Le mari et la femme ne peuvent plus s'aimer. Ils se parlent, mais ne s'écoutent pas, ils sont dans une crise d'incommunicabilité. Ce couple s'est aimé, mais il ne se sent plus vivant.

A.G. – À votre avis, souffre-t-elle de ne pas être écrivain ?

M.B. – Clair est « l'âme de Martin Crimp », racontant ses tentatives d'écriture. Clair n'a pas réussi à créer certains personnages fagotés comme des poupées ; en revanche, elle est contente du personnage de l'enfant qu'elle a inventé. Elle est consciente de la création quasi artisanale de ses personnages. À la fin seulement, le processus d'écriture est révélé, dans lequel elle est impliquée elle-même : elle a écrit la pièce qui était dans sa tête. La confusion intérieure de Clair provient aussi de sa difficulté à écrire une pièce. Prenant conscience qu'elle échoue à écrire, sans talent, elle peut penser qu'elle est morte. Elle se sent fautive, en carton pâte, malhabilement ficelée par l'auteur. Elle serait ce personnage qui

frapperait au carreau de la caméra pour sortir du film, elle appelle l'auteur à la fin. Clair souffre parce que le monde moderne qui l'entoure lui fait mal ; pour elle, le monde est fragmentaire et imparfait.

A.G. – Qui choisit-elle : l'écrivain ou le garçon boucher ?

M.B. – Clair raconte sa rencontre avec l'écrivain qu'elle admire. À la fin de la pièce, Mohamed se confesse à Clair. Romancier libre, Mohamed utilise la douleur de la mort de sa fille pour animer son inspiration créatrice. Clair dit alors son dégoût de Mohamed. Elle rentre chez elle. Elle revient dans un monde dans lequel on s'offre des couteaux. Son mari est devenu boucher, il est grossier. Ce monde la fait souffrir, aussi la mélodie finale au piano ne peut-elle être qu'inaboutie.

A.G. – Quelle réplique de la pièce ressemble le plus à ce que vous ressentez de votre personnage ?

M.B. – Clair dans *La Ville* : « [Mes personnages] vivaient un peu – mais seulement comme un oiseau malade torturé par un chat peut vivre dans une boîte à chaussures. J'avais du mal à les faire parler normalement – et leurs histoires s'écroulaient à mesure que je les racontais²⁸. »

Entretien avec Myrtille Bordier, le 28 septembre 2013

Annette Gardet – La fille n'est pas traitée comme une petite fille, pourquoi ?

Myrtille Bordier – La fille dit qu'elle n'a pas de « pensées secrètes », elle ne pense rien. Elle est tellement énigmatique que l'on se demande si elle n'est pas un être creux et artificiel. Elle est dure, car elle dénonce, auprès de son père, son petit frère qui a trouvé le journal de sa mère. Et elle apporte des images terribles de Charlie, en sang.

A.G. – Quelle réplique de la pièce ressemble le plus à ce que vous ressentez de votre personnage ?

M.B. – Fille dans *La Ville* : « [Charlie] est méchant. Il ouvre les portes. Il a trouvé ce que maman a écrit. [...] Pas son travail – ce qu'elle écrit. Elle écrit dans un journal intime. Il a ouvert son armoire et il a trouvé un journal intime sous ses chaussures²⁹. [...] Peut-être que [Maman] avait peur que quelqu'un trouve son journal intime, et c'est pour ça qu'elle est rentrée³⁰. »

Entretien avec Louise Dupuis, le 28 septembre 2013

Annette Gardet – Jenny est-elle un personnage malfaisant ?

Louise Dupuis – Jenny arrive comme une simple voisine. Elle monologue sur une guerre secrète, portée par des images violentes de canalisations, d'une ville détruite, d'un soldat mort. Je me suis

demandé ce qui est décalé chez Jenny, car elle apparaît froide et raconte de terribles histoires, mais elle est aussi romantique. Elle regarde des films sentimentaux à la télévision, avec Humphrey Bogart et Audrey Hepburn.

28. *Ibid.*, p. 88.

29. *Ibid.*, p. 64.

30. *Ibid.*, p. 68.

A.G. – Quelle réplique de la pièce ressemble le plus à ce que vous ressentez de votre personnage ?

L.D. – Jenny dans *La Ville* : « Je peux vous dire ce qu'ils font maintenant, dans la guerre secrète, c'est qu'ils attaquent une ville – la pulvérisent en fait – oui – transforment cette ville – les places,

les boutiques, les parcs, les centres sportifs et les écoles – transforment le tout en une fine poussière grise. Car – et j'ai la parole de mon mari là-dessus – toute la population de cette ville doit être anéantie³¹. »

Entretien avec Alexandre Pallu, le 28 septembre 2013

Annette Gardet – Selon vous, quels sont les deux moments singuliers ou drôles des échanges de répliques de Chris ?

Alexandre Pallu – À la scène 3, Clair rappelle que Mohamed a perdu sa petite fille à Noël. Chris lui demande, passant du coq à l'âne : « Il ne fera pas trop chaud³² ? » Clair lui répond : « J'aime la chaleur. Tu veux dire à Lisbonne³³ ? »

À la scène 3, Chris resté seul avec Jenny, lui demande :

« CHRIS

Vous avez toujours été infirmière ?

JENNY

Oui.

Pause.

CHRIS

Je suppose que de nombreux infirmiers sont des hommes.

JENNY

De nombreux infirmiers – vous avez raison – sont des hommes. Mais un nombre considérable d'infirmiers – peut-être la majorité des infirmiers en fait sont des femmes³⁴. »

A.G. – Quelle réplique de la pièce ressemble le plus à ce que vous ressentez de votre personnage ?

A.P. – Christopher dans *La Ville* : « Car il y a un certain nombre de choses, chérie, que je ne comprends pas très bien – et certaines d'entre elles sont des choses que je ne comprendrai jamais – et je suis très content qu'il y ait des choses que je ne comprendrai jamais – mais une des choses que je ne comprends pas et que je voudrais vraiment comprendre c'est pourquoi tu dis qu'il fait chaud³⁵. »

Entretien avec Tom Politano, le 28 septembre 2013

Annette Gardet – Comment percevez-vous Simon dans *Play House* ?

Tom Politano – Simon a envie d'une vie matérielle et rationnelle. Il est pris au piège d'une normalité artificielle et effrayante. Il cherche à fuir cet aspect conventionnel par des expériences nouvelles.

À la fin, Simon et Katrina deviennent humains et authentiques ; alors, ils acceptent d'éprouver des sensations et des émotions sincères. Leur humanité commence à exister quand tout a été sali sur scène.

A.G. – Quelle réplique de *Play House* ressemble le plus à ce que vous ressentez de votre personnage ?

T.P. – Simon dans *Play House* : « Oui – mais si en fait – Katrina – contre toute attente – elle était heureuse ? Et si secrètement elle aimait jouer au papa et à la maman ? Et si le... vélo cassé sur les escaliers – ou même le sac noir explosé – la faisait sourire ? Et cet homme – et si son homme – le mari – avec son boulot [...] l'aimait et l'aimait et l'aimait. Et s'il l'aimait finalement aussi fort qu'il l'aimait au début ? Et si une fois il s'était jeté dans ses yeux – et qu'il était encore en train de tomber³⁶ ? »

31. *Ibid.*, p. 35.

32. *Ibid.*, p. 45.

33. *Id.*

34. *Ibid.*, p. 28-29.

35. *Ibid.*, p. 57.

36. *Play House*, tapuscrit du metteur en scène-traducteur, octobre 2013. Il s'agit de la dernière réplique.

ANNEXE 13 = PARCOURS D'ARTISTES

| n°175 | novembre 2013 |

Marion Barché, le 16 septembre 2013

Après une formation à l'école Claude Mathieu à Paris, elle entre à l'école du Théâtre national de Strasbourg. À sa sortie en 2008, elle joue *Cris et Chuchotements*, adapté du scénario d'Ingmar Bergman (Théâtre de l'Université Paul Valéry à Montpellier, Festival Premières au TNS), puis *La Ville* de Martin Crimp (pièce créée au Studio Théâtre de Vitry et recréée cette saison, 2013-2014, à la Comédie de Reims), mises en scène de Rémy Barché. Tous deux fondent la « Compagnie Le Ciel Mon Amour Ma Proie Mourante ». Elle joue aussi dans *L'Affaire de la rue de Lourcine* d'Eugène Labiche, mis en scène par Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma, au Théâtre

de la Cité Internationale. En septembre 2011, elle joue dans une adaptation du roman *Les Vagues de Virginia Woolf*, mis en scène par M.-C. Soma, au Théâtre national de La Colline, puis dans *100 ans dans les champs !* spectacle écrit et mis en scène par Hélène Mathon, au Théâtre de l'Échangeur à Paris, la Comédie de Béthune, Les Subsistances à Lyon. Elle a joué dans la série télévisée *Les Invincibles* pour la chaîne Arte. En 2012, elle joue dans *L'Enfant-Drame rural* de et par Carole Thibaut, au Théâtre de la Tempête à Paris. Aujourd'hui, membre du Nouveau Collectif de la Comédie de Reims, elle enseigne auprès des élèves de la classe de la Comédie.

Alexandre Pallu, le 28 septembre 2013

Il suit le cursus professionnel du Conservatoire du Val Maubuée (77), et en 2005, il rentre à l'école du Théâtre national de Strasbourg, sous la direction de Stéphane Braunschweig. Depuis sa sortie en 2008, il a joué sous la direction de Cédric Gourmelon dans *Édouard II* de Marlowe au Festival Mettre en Scène au Théâtre national de Bretagne, de Guillaume Dujardin dans *L'Île des esclaves* de Marivaux, entre autres, au Festival des Nuits de Joux (25), d'Élisabeth Barbazin dans *Mi Familia* de Carlos Liscano et dans *Faire l'amour est une maladie mentale qui gaspille du temps et de l'énergie* de Fabrice Melquiot, puis de Benjamin Charlery et de Caroline Guiela. En 2010, il participe à la tournée de *L'Affaire de la rue de Lourcine* de Labiche mis en scène par Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma. Il travaille avec Julien Fišera en résidence au Centquatre. Il joue dans *La Tragédie du Roi*

Richard II mis en scène par Jean-Baptiste Sastre, dans la Cour d'Honneur à Avignon. Il joue dans une adaptation de *Les Vagues* de Virginia Woolf, monté par M.-C. Soma. Il étudie le théâtre en Argentine avec Federico León, puis Nora Moseinco. Il poursuit sa collaboration avec le metteur en scène Rémy Barché, rencontré au TNS, pour *Le Cas Blanche-Neige* d'Howard Barker, l'adaptation de *Cris et Chuchotements*, *La Tempête* de Shakespeare et *La Ville* de Martin Crimp. Aujourd'hui, il est membre du Nouveau Collectif de la Comédie de Reims.

Aujourd'hui, les parcours de Myrtille Bordier, de Louise Dupuis et de Tom Politano, membres du Nouveau Collectif de la Comédie de Reims, sont consultables sur le site www.erac-cannes.com/les-éleves/2010 consulté le 02 octobre 2013.

ANNEXE 14 = REBONDS ET RÉSONANCES

In-Yer-Face ! Le Théâtre britannique des années 1990

| n°175 | novembre 2013 |

Dans les années trente, « le modernisme venu du continent était souvent perçu comme un danger. Les pièces étrangères qui se sont heurtées à la censure incluent *Mademoiselle Julie* de Strindberg, *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, et *L'Éveil du printemps* de Wedekind. Si le théâtre britannique se protégeait des choses choquantes, il s'est pourtant rapidement retrouvé gagné par l'avancée du théâtre expérimental, malgré le contrôle rigoureux de tout ce qui venait de l'étranger. La première représentation de *Woyzeck* de Georg Büchner, la première tragédie populaire, n'a eu lieu qu'en 1948, mais d'autres écrivains n'ont pas eu besoin d'attendre aussi longtemps. Petit à petit, des groupes d'admirateurs ont intégré les leçons de Zola et d'Ibsen, de Strindberg et de Tchekhov, de Jarry et de Tzara, de Wedekind et de Brecht, de Ionesco et de Genet, de Grotowski et d'Artaud. » (p. 33.)

Les décennies suivantes ont vu des œuvres d'auteurs tels que, Edward Bond, Howard Barker et Caryl Churchill. Puis, le mouvement *In-Yer-Face* met sous les yeux les thèmes de l'identité sexuelle et de la folie. « Au centre de cette nouvelle écriture se trouve *Blasted* de Sarah Kane, dont la première a eu lieu au London Royal Court Theatre en janvier 1995. Les scènes de violence sexuelle et de cannibalisme, le langage cru et les émotions à l'état brut rendaient la pièce radicale au point d'être choquante pour ce qui est de la forme, et très déstabilisante pour ce qui est du fond. » (p. 18.)

« Les nouveaux auteurs les plus importants, ceux qui ont changé l'esthétique théâtrale britannique des années quatre-vingt-dix, étaient un petit groupe de contestataires *in-ye-face* et provocateurs. Ils constituaient une avant-garde qui explorait les frontières du possible au théâtre, et ils ont posé les jalons d'une nouvelle esthétique, plus directe, plus agressive, et plus frontale ; ils ont ouvert toute une série de possibilités pour le théâtre britannique. Ce faisant, ils ont revivifié l'écriture théâtrale, en explorant de nouveaux modes d'expression, et en proposant des expériences osées. Sans eux, l'écriture théâtrale aurait peut-être stagné, et serait devenue stérile. Dans les années quatre-vingt-dix, le théâtre britannique n'allait pas bien ; ce sont ces auteurs *in-ye-face* qui l'ont sauvé.

Les auteurs les plus provocateurs de la décennie, Anthony Neilson, Sarah Kane et Mark Ravenhill, ont eu une influence qui dépasse largement le nombre de pièces qu'ils ont écrites à ce

moment-là [...]. Dans les années quatre-vingt-dix, ce théâtre de la provocation a joué un rôle clé dans la redéfinition de l'identité britannique. » (p. 19.)

« L'expression "*in-ye-face*" figure dans le *New Oxford English Dictionary* (1998) avec la définition suivante : "Élément ouvertement agressif ou provocateur, impossible à ignorer ou à éviter." Le *Collins English Dictionary* (1998) ajoute : "Relatif à une situation de provocation." L'expression est née dans le journalisme sportif américain au milieu des années soixante-dix, et s'est progressivement répandue dans l'usage argotique lors de la décennie suivante. Elle implique l'idée que l'on est contraint de regarder quelque chose de près, quelque chose qui envahit l'espace vital individuel. Elle suggère que les barrières habituelles ont été franchies. C'est donc une expression parfaitement adaptée pour qualifier un théâtre qui met son public précisément dans ce type de situation.

Comment peut-on savoir si une pièce est *in-ye-face* ? Rien de plus facile : la langue utilisée est osée, les personnages parlent de choses innommables, se dénudent, ont des relations sexuelles, s'humilient mutuellement, ressentent des émotions désagréables, et deviennent brutalement violents. Lorsqu'il est au meilleur de lui-même, ce théâtre est si puissant, si viscéral, qu'il contraint le public à réagir : ou bien les spectateurs ont envie de s'enfuir en courant, ou bien ils sont immédiatement convaincus que c'est de loin la meilleure pièce qu'ils aient jamais vue [...]. » (p. 23.)

« Qu'il s'agisse de la forme extrême ou de la forme modérée, ce type de théâtre doit toujours être doué d'une capacité à perturber le public d'un point de vue émotionnel, et inclure des éléments qui interrogent notre conception de ce que nous sommes. [...] [Ce théâtre] remet en cause les systèmes d'oppositions binaires qui nous définissent : humain / animal, propre / sale, sain / malsain, normal / anormal, bien / mal, vrai / faux, réel / fictif, bon / mauvais, juste / injuste, art / vie. Ces oppositions binaires sont essentielles à notre vision du monde ; les remettre en question peut être très déstabilisant. » (p. 24³⁷.)

37. Les citations de ce document sont empruntées à *In-Yer-Face ! « Le Théâtre britannique des années 1990 »*, Aleks Sierz, traduction Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-Textier, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

La liberté d'écrire le scénario de ma propre vie

« — J'écris le scénario de ma propre vie. Je fais de moi ce que je suis. C'est mon seul visage – et c'est ma seule voix. Personne – vous m'entendez – ne s'exprime de la même manière que moi. Personne ne me ressemble et personne – entendez-moi bien – personne ne peut imiter cette façon de parler.

— Je suis celui³⁸.

— Je suis celui.

— Je suis celui – oui – qui écrit / le scénario.

— Je suis celui – oui – qui écrit le scénario de ma propre vie.

Pause.

— Je dis que je suis celui qui écrit le scénario. Personne ne me ressemble. Personne ne s'exprime comme je le fais maintenant. Personne ne peut imiter cette façon de parler.

— Pas question.

— Pas question que quiconque s'exprime de la même manière que moi. Je fais de moi ce que je

suis : je suis libre – okay ? – de m'inventer au fur et à mesure que j'avance.

— Oui je m'invente au fur et à mesure que j'avance. Je suis celui qui fait de moi ce que je suis.

— Je disais je suis celui qui fait de moi ce que je suis – okay ? J'ai ma propre voix : je ne répète pas ce que disent les autres.

— Pas question que je répète ce que disent les autres. Je suis celle qui écrit le scénario.

— Oui, je suis celle qui écrit le scénario de ma propre vie, maintenant. C'est moi qui fais de moi ce que je suis – ni Maman ni Papa. »

« La liberté d'écrire le scénario de ma propre vie », in « Les cinq libertés essentielles à l'individu » (2^e partie), *Dans la République du bonheur*, Martin Crimp, Paris, L'Arche Éditeur, 2013, p. 39. © L'Arche Éditeur, Paris, 2008 – *Dans la République du bonheur* de Martin Crimp. Traduit de l'anglais par Philippe Djian.

Sophocle à l'aéroport

« Quant au contexte de terreur, d'hypocrisie politique, et à cette ville détruite à cause d'un mensonge, je n'ai pas eu à chercher très loin pour découvrir un univers qui leur fasse écho. Bien sûr les auteurs du V^e siècle à Athènes n'avaient pas à rassembler des coupures de journaux pour comprendre les guerres, ils les vivaient ; pas seulement les "grandes" guerres décrites par l'Histoire mais aussi la vandalisation ininterrompue d'un État par l'autre, la dévastation des vignes et des vergers de l'ennemi, la réduction en esclavage de la population. Les *philoï* étaient les amis qu'il fallait soutenir à tout prix ; les *ekhthroi* les ennemis, qu'en vertu de règles sociales non moins strictes, on était obligé de haïr – une polarité que Georges Bush approuverait certainement. Donc quand je me penche à nouveau sur ces photos – un jeune commandant qui saute de joie,

un soldat qui sauve la vie à un enfant tout en le terrorisant, une femme qui tente d'échapper aux tirs – je suis conscient de la position privilégiée qui est la mienne à distance de la mort et des démembrements. Personne (en ce moment) n'est en train de prendre d'assaut ma maison. Personne (au moment où j'écris ces lignes) ne découpe un anneau dans l'écorce de mon pommier. Ces photos sont des fenêtres sur les événements, mais en même temps – soyons tout à fait francs – des reflets de notre propre angoisse. Plus ça devient sombre à l'extérieur, plus la fenêtre s'obscurcit, et plus ça devient comme un miroir. »

Sophocle à l'aéroport, Martin Crimp, in *OutreScène* 5, Théâtre National de Strasbourg, mai 2005, [*The Guardian*, 8 mai 2004], traduction Élisabeth Angel-Perez, p. 14.

Le travail sans qualités

« Ce qui manque entre les deux extrêmes de la dérive et de l'affirmation statique, c'est un récit, une narration susceptible d'organiser sa conduite. Les récits sont plus que de simples chroniques des événements. Ils donnent forme à l'avancée du temps, suggérant pourquoi les choses arrivent et en montrant les conséquences. [...] En termes de récit, ce monde n'a pas grand-chose à offrir, ni socialement ni économiquement. Des sociétés sont démantelées ou fusionnent, des emplois apparaissent et disparaissent, comme des événements sans

liens les uns avec les autres. La destruction créatrice, assurait Schumpeter en pensant aux entrepreneurs, exige des personnalités qui ne s'inquiètent pas des conséquences du changement ni de ce qui s'ensuit. Mais cette négligence ou cette nonchalance n'est pas donnée à tout le monde, loin s'en faut.

Rico³⁹ n'a assurément aucune envie de mener la vie d'un entrepreneur schumpeterien, même s'il s'est bien sorti de sa lutte brutale pour la survie. "Changement" est simplement synonyme de dérive. Rico craint une dérive éthique et

38. Les répliques sont attribuées *ad libitum*. Aussi, le genre variera selon que le locuteur est un homme ou une femme. (Note de l'auteur).

39. Nom du personnage dans ce chapitre, intitulé « Dérive ».

affective de ses enfants, mais, comme avec ses employeurs, il ne voit pas quelle lettre il pourrait écrire à ses enfants pour les guider au fil du temps. Les leçons qu'il souhaite leur inculquer sont aussi intemporelles que son sentiment de détermination. Ce qui veut dire que ses préceptes éthiques s'appliquent à tous les cas. Les confusions et les inquiétudes du changement ont provoqué en lui ce mouvement de balancier à l'extrême opposé. Peut-être est-ce pourquoi il ne saurait donner sa vie en exemple à ses enfants, et pourquoi, en l'écoutant, on n'a pas le sentiment d'un déploiement de son caractère ni d'une évolution de ses idéaux.

[...] Le régime temporel du néo-capitalisme a créé un conflit entre le caractère et l'expérience, l'expérience d'un temps disjoint menaçant l'aptitude des gens à se forger un caractère au travers de récits continus.

"Hélas, qu'est devenue la stabilité de ce monde ?" soupirait le poète Thomas Hoccleve à la fin du xv^e siècle dans *The Regiment of Princes*. Mais on retrouverait cette plainte aussi bien chez Homère que chez Jérémie, dans *l'Ancien*

Testament. Tout au long de l'histoire humaine, les gens ont le plus souvent accepté que leur vie change subitement du fait de guerres, de famines ou d'autres catastrophes et qu'il leur faille improviser pour survivre. En 1940, après le naufrage de la Grande Crise et face aux perspectives lugubres d'une guerre mondiale, nos parents et grands-parents étaient profondément inquiets.

Ce qui distingue l'incertitude actuelle, c'est qu'elle prévaut sans qu'aucune catastrophe historique ne se profile à l'horizon. Elle s'entremêle aux pratiques quotidiennes d'un capitalisme vigoureux. L'instabilité est censée être la norme [...]. La corrosion du caractère en est peut-être une conséquence inévitable. Le "pas de long terme" désoriente l'action à long terme, distend les liens de confiance et d'engagement et dissocie la volonté du comportement. »

Le Travail sans qualités. Les conséquences humaines de la flexibilité, [The Corrosion of character. The personal consequences of work in the new capitalism, 1998], Richard Sennett, Paris, Albin Michel, 2000. pp. 36-37-38.

L'œuvre d'art

« Aristote ne limite pas l'imitation à une représentation de ce que les choses sont. Il est tout à fait légitime d'imiter aussi ce que les choses semblent être, le vraisemblable, et même ce que les choses devraient être, l'idéal. L'imitation "réaliste" n'est qu'une des trois manières fondamentales d'imiter : "Puisque le poète est imitateur tout comme le peintre et tout artiste qui façonne des images, il doit toujours nécessairement adopter une des trois manières d'imiter : il doit figurer les choses ou bien telles qu'elles furent ou sont réellement, ou bien telles qu'on les dit et qu'elles semblent, ou bien telles qu'elles devraient être." Il est légitime, dit Aristote, que tel peintre, Zeuxis par exemple, ait peint les hommes plus beaux qu'ils ne sont, car la ressemblance n'exclut pas l'embellissement. À plusieurs reprises l'imitation est associée avec l'invention : "Ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète, mais bien de raconter ce qui pourrait arriver." Ainsi il y a un possible artistique qui tient à la cohérence de l'imitation, à sa logique interne, à sa généralité (qui fait que "la poésie est plus philosophique que l'histoire" parce qu'elle s'intéresse davantage au général qu'au particulier). L'art doit "imiter" mais sans se soumettre à une exactitude factuelle, d'où la célèbre règle de la vraisemblance : "Il faut préférer l'impossible qui est vraisemblable au possible qui est incroyable." Aristote est le premier philosophe à analyser la

nature du plaisir esthétique. Ce plaisir implique pour lui une relation de connaissance : c'est une satisfaction née de la reconnaissance de l'objet imité. "On se plaît à la vue des images parce qu'on apprend en les regardant et qu'on en déduit ce qui représente chaque chose, par exemple parce qu'on identifie telle figure avec telle personne." Le plaisir esthétique, naturel, universel, et partant légitime tient à ce que l'œuvre d'art appelle un raisonnement (implicite ou explicite) qui nous fait comparer le portrait à son modèle. Peu importe que l'objet représenté soit beau ou laid, ce qui nous charme, c'est de retrouver intellectuellement cette relation mimétique entre l'art et la nature. [...] Le plaisir esthétique n'est pas une sensation, ni une illusion, c'est la satisfaction qui accompagne le jugement par lequel nous découvrons la conformité, la ressemblance entre l'œuvre et ce qu'elle représente. »

L'Œuvre d'art. Essai sur l'ontologie des œuvres, Michel Haar, Paris, Hatier, Optiques philosophiques, 1994, pp. 18-19.

ANNEXE 15 = DOCUMENTS RESSOURCES

Bibliographie sélective des œuvres de Martin Crimp

Crimp Martin, *La Campagne*, Paris, L'Arche Éditeur, 2002.

Crimp Martin, *Atteintes à sa vie*, Paris, L'Arche Éditeur, 2002.

Crimp Martin, *Face au mur, Tout va mieux*, Paris, L'Arche Éditeur, 2004.

Crimp Martin, *Sophocle à l'aéroport*, in *OutreScène 5*, Théâtre National de Strasbourg, mai 2005.

Crimp Martin, « *Whole Blue Sky / Bleu ciel bleu* » (dernière partie de la trilogie), in *LEXI/textes 12*, Théâtre National de la Colline et L'Arche Éditeur, Paris, 2008.

Crimp Martin, *Avis aux femmes d'Irak*, traduction d'Hubert Colas, in *LEXI/textes 12*, Théâtre National de la Colline et L'Arche Éditeur, Paris, 2008.

Crimp Martin, *La Ville*, Paris, L'Arche Éditeur, 2008.

Crimp Martin, *The City*, London, Faber and Faber, 2008.

Crimp Martin, *Play House*, London, Faber and Faber, 2012.

Crimp Martin, *Dans la République du bonheur*, « Un divertissement en trois parties :

1. Destruction de la famille 2. Les cinq libertés essentielles à l'individu 3. Dans la République du bonheur », Paris, L'Arche Éditeur, 2013.

Crimp Martin, *Written on Skin*, (livret de), musique de George Benjamin, mise en scène de Katie Mitchell, 2012, repris à l'Opéra Comique à Paris, les 16, 18 et 19 novembre 2013, brochure du Festival d'Automne à Paris.

Bibliographie critique

Angel-Perez Elisabeth, Boireau Nicole (dir.), *Le Théâtre anglais contemporain*, Paris, Klincksieck, 2007.

Angel-Perez Elisabeth, « Martin Crimp et la Spectropoétique de la Scène » in *Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, pp. 197-212, Paris, Klincksieck, 2006.

Biet Christian, Triaux Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2006.

Handke Peter, *Après-midi d'un écrivain*, traduction de Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, 1988.

Kowzan Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005, [Nathan, 1992].

Lagarde Ludovic, *Quand la littérature rencontre le théâtre*, entretiens avec Florence March, Éditions Universitaires d'Avignon, 2011.

Lehmann Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, [Verlag der Autoren, 1999].

Pavis Patrice, *Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, Armand Colin, 2004, [Nathan, 2002].

Quiriconi Sabine, « Faire entendre le texte », in *Une nouvelle séquence théâtrale européenne ? Aperçus*, dossier conçu par Olivier Neveux, Jitka

Pelechová et Christophe Triaux, *Théâtre/Public n° 194*, 2009.

Ryngaert Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan, 2000, [Dunod, 1993].

Sarrazac Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé/Poche, 2005.

Sennet Richard, *Le Travail sans qualités. Les conséquences humaines de la flexibilité*, [The Corrosion of character. The personal consequences of work in the new capitalism, 1998], Paris, Albin Michel, 2000.

Sierz Aleks, *The Theatre of Martin Crimp*, London, A & C Black Publishers Limited, 2006.

Siméon Jean-Pierre, *Quel théâtre pour aujourd'hui ?*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Vinaver Michel (dir.), *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 2000.

Woolf Virginia, *Mrs Dalloway*, traduction de Marie-Claire Pasquier, préface de Bernard Brugière, Paris, Gallimard, Folio Classique n° 2643, 1994.

Sitographie

Site de la Comédie de Reims : biographie de Rémy Barché

www.lacomediedereims.fr/les-artistes/barche-remy/

www.lacomediedereims.fr/ressources/interview-de-remy-barche/

www.lacomediedereims.fr/stage-de-formation-professionnelle/

Site du Théâtre national de Strasbourg : formation de Rémy Barché

www.jeune-theatre-national.com/mabase/b_view_tns.php?id_comediens=493

Site Studio-Théâtre de Vitry-sur-Seine sur *La Ville*, mis en scène par Rémy Barché

www.studiotheatre.fr/laville.html

Site du théâtre contemporain : *La Ville*, entretien avec Marc Paquien

www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Ville-3790/entretiens/

www.theatre-contemporain.net/biographies/Martin-Crimp/videos/

Site du Grand T à Nantes : dossier, secteur jeune public

www.legrandt.fr/IMG/pdf/Dossier_La_Ville.pdf

Site du Théâtre du Nord à Lille, dossier pédagogique sur *La Ville*, saison 2008-2009

www.theatredunord.fr

Site de La Colline, Théâtre national, Paris, *La Campagne / Auf dem Land*, mis en scène par Luc Bondy, saison 2002-2003

www.colline.fr/fr/spectacle/auf-dem-land

Site de la Schaubühne : *The City* et *The Cut*
www.schaubuehne.de/en_EN/program/reper-toire/253249

Site du Festival d'Automne : Joël Jouanneau
www.festival-automne.com/joel-jouanneau-spectacle104.html

Site de Diphtong Cie / Hubert Colas : *Ciel bleu ciel / Face au mur / Tout va mieux*, (*Whole Blue Sky / Face to the Wall / Fewer Emergencies*)

www.diphtong.com/spip.php?article6&lang=fr
montevideo-marseille.pagesperso-orange.fr/event/actOral.5_web.pdf

Site de Jean-François Rauzier

www.rauzier-hyperphoto.com

Site de la collection *Pièce (dé)montée*, n° 85, juin 2009, *Le Livre d'or de Jan*, n° 122 ; janvier 2011, *Dealing with Clair*

<http://crdp.ac-paris.fr>

Site de l'École régionale d'Acteurs de Cannes, consulté le 02 octobre 2013

www.erac-cannes.com/les-eleves/2010

Site de Christian Rizzo

www.lassociationfragile.com

Filmographie

Michelangelo Antonioni, *Le Désert rouge*, 1964

Michelangelo Antonioni, *Blow-up*, 1966

Woody Allen, *La Rose pourpre du Caire*, 1985

Jean-Jacques Beineix, *37°2 le matin*, 1986

David Lynch, *Inland Empire*, 2006