



n° 40
février 2008

Batailles

de Roland Topor
et Jean-Michel Ribes

mis en scène par
Jean-Michel Ribes

au Théâtre du Rond-Point du 20 février au 20 avril 2008

© Brigitte Enguerrand

Édito

Écrit en complicité avec son ami Roland Topor et monté une première fois en 1983, Jean-Michel Ribes met à nouveau en scène *Batailles* au Théâtre du Rond-Point. Trois acteurs de talent – Tonie Marshall, Pierre Arditi, François Berléand – pour cinq courtes pièces qui déclinent, chacune à leur façon mais toujours sur un mode abrasif, le conflit. La bataille selon Jean-Michel Ribes est au cœur de toutes les pièces de théâtre. Elle agit comme un catalyseur pour mieux montrer le grotesque. Chaque pièce du spectacle donne à voir une confrontation bien particulière – un homme aisé face à un barman dans *Bataille navale*, tous deux naufragés sur un esquif qui menace ruine sur l'océan Indien, une femme qui « laisse tomber » son amant dans *Ultime Bataille*, ... – et joue sur tous les ressorts du comique pour mieux dynamiser le sérieux des situations. Influencés à n'en pas douter par le surréalisme et le dadaïsme, les textes de Topor et Ribes portés par une distribution brillante pousse l'absurde à son paroxysme jusqu'à la jubilation.

Le présent dossier revient sur les différentes formes de comique qui traversent *Batailles* de part en part et explore les secrets d'une langue qui regorge de surprises. Il permettra également aux enseignants de développer avec leurs élèves les partis pris de mise en scène en expliquant comment ils servent au mieux le texte.

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

Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

La pièce	[page 2]
Le titre / les titres	[page 2]
Jouer un extrait de <i>Bataille navale</i>	[page 2]
Résumé et projet du spectacle	[page 3]
Un comique du décalage et de la provocation	[page 4]
Un théâtre de la rapidité	[page 7]
Des situations	[page 7]
Des personnages définis par leur situation	[page 8]
Un humanisme grinçant	[page 9]

Après la représentation :
 pistes de travail

Échanger sur le mise en scène	[page 10]
Décors et costumes	[page 10]
Jeu des acteurs et distribution des rôles	[page 11]
Partis pris de mise en scène	[page 11]
Une mise en scène rythmée et rapide	[page 11]
Son, lumière, espace, objets : réalisme et symbolisme	[page 12]
Le nœud du conflit : mettre en scène la bataille	[page 13]
Rebonds et résonances	[page 13]
Annexes :	[page 15]



© Brigitte Enguerrand

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

LA PIÈCE¹

Le titre / les titres

→ Inviter les élèves à réfléchir sur ce titre, à interroger ce qu'il suscite, puis à commenter les différents titres des pièces.

On analysera bien sûr d'abord le pluriel du titre pour éclairer ce qu'il indique : on va assister à plusieurs « batailles » car le spectacle se compose de cinq courtes pièces, en un acte, voire même une saynète, dont les titres comportent tous le mot « bataille » (*Bataille navale*, *Ultime bataille*, *Bataille au sommet*, *Bataille intime*, *Bataille dans les Yvelines*).

On note que chacun des titres – à l'exception du cinquième – reprend une expression toute faite. Il en va ainsi par exemple de *Bataille navale* qui désigne un jeu consistant à couler les navires de l'adversaire, représentés par des carrés et des rectangles sur une grille ou de *Bataille au sommet*, image qui évoque une lutte dans les hautes sphères de la société.

La bataille désigne un combat que se livrent deux armées et, par extension, toute lutte dans laquelle on se trouve aux prises avec les hommes ou les événements. Ici, avec le pluriel en titre de pièce, on est plus proche de cette idée de conflit, de lutte, que d'une imagerie guerrière. Il n'est pas question de représenter

des armées mais plutôt de mettre en scène des luttes. Mais les titres restent énigmatiques sur le contenu de ces affrontements : on ne sait pas exactement quels en sont les enjeux. *Bataille intime*, par exemple, pourrait évoquer l'idée d'une scène de ménage, de conflit de couple. La lecture de la pièce montre qu'il n'en est rien : il s'agit d'une femme qui vient de tuer, à coups de couteau, l'homme qui habitait son corps. Chacune des pièces déforme ainsi l'expression consacrée du titre. *Bataille au sommet*, ou *Bataille navale*, par exemple, prennent ainsi au mot l'expression figurée, faisant se dérouler l'action en haut d'une montagne et sur le pont d'un navire naufragé. L'action présentée ensuite est sans rapport avec ce que suggère le titre, distance qui ménage une surprise pour le spectateur, l'invite à la réflexion.

L'entretien avec Jean-Michel Ribes (annexe 1) donne aussi une indication importante : la bataille est selon lui la matrice de toute situation dramaturgique et *Batailles* pourrait être le titre de toutes les pièces de théâtre. Le conflit, la confrontation est donc, selon lui, au cœur de la représentation théâtrale, c'est un modèle essentiel qui a une dimension universelle.

Jouer un extrait de *Bataille navale*

→ Proposer ici aux élèves de jouer un extrait de *Bataille navale* (annexe 2). Commencer par une lecture à voix haute de l'extrait, en travaillant particulièrement les intonations, les ruptures de ton et de rythme. S'interroger

ensuite sur la manière dont le langage fait évoluer la situation dramatique vers le conflit.

Le texte fonctionne sur le phrasé, les rythmes, les surprises, l'absurde des enchaînements. On peut le montrer sur deux répliques :

PLANTIN – Blandaimé, ça fait la cinquième fois que je vous donne mon avis sur ce texte et je puis vous assurer que je sais...

BLANDAÏMÉ – (*Explosant*) Rien Plantin ! Vous ne savez rien ! Qui est Théodore de Bèze ? Vauquelin la Fresnay ? Archinard ? Le préfet du Cotentin ? Celui de la Gironde ? Qui est Souffretin de Breuille ? Où se trouve l'Illyrie, l'Istrie, la Croatie, la Macédoine, le péritoine, Chichi Castenango, le quai Louis-Blériot, celui des Orfèvres ?

On voit bien que Blandaimé enchaîne sur le verbe savoir, en coupant la parole à Plantin, sur un ton péremptoire. Mais les questions oratoires qui suivent forment une énumération absurde, à la fois parce que le savoir livresque

qu'elle convoque n'a rien à faire dans la situation et parce qu'elle associe des domaines qui n'ont rien à voir entre eux (l'histoire, la géographie, un peu d'anatomie). Ce qui compte c'est la sonorité de l'ensemble. On passe de l'agacement, qui

¹ Texte de référence : *Batailles*, Jean-Michel Ribes et Roland Topor, Actes Sud-Papiers, nouvelle édition, 2007, 11 €.

traduit le bon sens de Plantin, à un ton docte, dédaigneux, qui traduit le savoir livresque de Blandaimé. Mais on voit bien que Blandaimé répond à côté, avec mauvaise foi, sur des arguments absurdes.

Le texte est difficile à interpréter car les effets reposent sur des mécaniques subtiles et précises, métronomiques, comme Feydeau (voir l'entretien avec Ribes, annexe 1).

Une indication vient de la situation : on démarre sur un projet attendu, suscité par le décor : rédiger un appel au secours. Mais chacun écrit un message différent et croit sérieusement que son message est le plus efficace pour obtenir de l'aide, alors qu'en réalité chaque message traduit l'origine sociale de son rédacteur. La cocasserie du texte vient de ce sérieux, de cette absence de psychologie des protagonistes qui parlent sans arrière-pensée ni profondeur. C'est cela

qui rend cocasse et inadapté le message de SOS rédigé par Blandaimé.

Le conflit latent entre les personnages sourd de ces absurdités du langage, transparait et finit par éclater : du commentaire du style (« je trouve ça littéraire », « ampoulé », « style tire-bouchonné »), on passe à un jugement sur l'homme (« vous ne pouvez plus me supporter »). Le conflit stylistique laisse alors apparaître le vrai différend, le différend social : « Là, vous passez les bornes, Plantin ! Qu'est-ce que vous cherchez ? La lutte des classes ? L'affrontement social ? ». Mais les personnages restent, en terme d'intonation dans le badinage, apparemment superficiel, ce qui rend le jeu complexe : on s'amuse avec de grandes idées, mais en les effleurant, en les caressant presque, sans s'abîmer en elles avec gravité.

Résumé et projet du spectacle

→ Inviter les élèves à se demander ce qui sépare et ce qui fait l'unité de ces cinq pièces. Les inciter à s'appuyer sur l'entretien avec Jean-Michel Ribes (annexe 1) pour répondre.

Le spectacle, on l'a dit, se compose de cinq pièces, deux de Jean-Michel Ribes, deux de Topor et une écrite conjointement. *Bataille navale* montre un riche et un pauvre sur un radeau, rescapés d'un naufrage. Ils luttent pour la bonne « place » sur le radeau. *Bataille ultime* est le monologue d'une jeune femme qui annonce à son amant suspendu dans le vide au rebord du balcon qu'elle le « laisse tomber ». *Bataille au sommet* met en scène un alpiniste qui arrive sur la dernière plateforme avant le sommet. Un homme l'accueille et lui apprend qu'il est mort... *Bataille intime* est un second monologue, celui d'une jeune femme qui baigne dans le sang du corps de l'homme qu'elle vient de saigner et qui est... le sien. *Bataille dans les Yvelines*, met en scène le retour de Nepo, ethnologue, dans les Yvelines. Il rend visite à son ami Franck pour lui rendre sa femme Irène, partie avec lui dix ans auparavant. Franck refuse...

Le spectacle est marqué par une grande diversité, un éclatement presque : on change de personnages, de lieux et de décors (la mer, la montagne, la ville, la campagne, ...) à chaque pièce. Les situations aussi sont d'une extrême variété : du naufrage au dialogue mondain en passant par la scène de ménage et le monologue intérieur. Les thèmes aussi sont d'une grande richesse : de la lutte des classes à des dimensions plus métaphysiques, comme la lutte contre la mort ou la recherche de son

identité. Cependant, une certaine unité ressort de l'ensemble, signalée par la répétition du mot « bataille » dans les titres et par la présence permanente de conflits. Le ton général des pièces, fait d'une distance et d'une forme particulière de comique, est aussi générateur d'unité dans cette œuvre multiforme. En outre, les pièces insistent toutes sur l'absurdité de la condition humaine à partir d'une situation insolite dans laquelle tous les éléments se retrouvent décalés.

Deux naufragés sont sur un bateau, au lieu de chercher le salut, ils se déchirent sur la syntaxe et le vocabulaire du message d'appel au secours. C'est pour le moins déroutant et inattendu. On retrouve ce même mécanisme de démontage de la situation de départ dans *Bataille au sommet* : l'alpinisme est oublié au profit d'une conversation plus métaphysique sur la vie et la mort et sur le but de la vie.

Ribes et Topor créent donc avec *Batailles* cinq confrontations paradoxales dans lesquelles les personnages se déchirent en raison de leur situation (*Bataille navale* est l'exemple le plus parlant). Ribes et Topor ne veulent pas « donner des leçons », mais « s'amuser ensemble » (voir l'entretien avec Jean-Michel Ribes, annexe 1). Le projet est donc comique, il s'agit de faire rire, mais d'un comique particulier, paradoxal, décapant et décalé. À partir de ce comique, on accède aussi à une dimension plus universelle, par les situations, qui le sont, mais aussi par la dimension modélisante sur le plan théâtral et humain du conflit (voir là aussi l'annexe 1).

Un comique du décalage et de la provocation

Le comique particulier de *Batailles* résulte, le plus souvent, de procédés de déplacement du discours, comme le décalage, l'incongruité, la parodie, l'humour noir et plus rarement d'ingrédients classiques de la comédie (comique de mots, de gestes, de caractère, de répétition et de situation) qui, en tout cas, sont toujours secondaires.

D'une manière générale, le comique de *Batailles* a le plus souvent quelque chose de provocant, qui entraîne le spectateur en définitive plus loin que là où il pensait aller. Il est souvent de nature à le dérouter.

Du comique classique...

→ Inviter les élèves à identifier dans les pièces quelques-uns des procédés classiques de la comédie.

Parmi les procédés classiques de la comédie, on trouve par exemple le quiproquo, présent dans *Bataille navale*, lorsque Blandaimé sauve de la noyade le « barman du salon des deuxièmes classes » en croyant secourir une baronne russe dont il est amoureux.

On trouve aussi du comique de mots, par exemple dans *Bataille dans les Yvelines*, dans les propos de Nepo, l'ethnologue, qui singe les discours scientifiques. Le comique de gestes apparaît dans le balancement des personnages de *Bataille navale*.

On reconnaît aussi le comique de situation, avec la reprise du trio amoureux (le mari, la femme,

l'amant) présent dans *Bataille dans les Yvelines*, ou encore le comique de répétition.

Mais on s'aperçoit très vite que ces éléments comiques ne sont pas le moteur principal du rire dans *Batailles* : le rire est ici un rire du décalage.

... au comique de décalage

→ Inviter les élèves à identifier les procédés de décalage : déconstruction des situations, incongruités, parodies, ... Leur demander de réfléchir sur l'humour noir et ce qu'il a ici de provocant.

Pour reprendre le quiproquo de *Bataille navale*, c'est moins l'erreur de Blandaimé que son attitude inappropriée qui est comique. Il raisonne comme s'il n'était pas sur un radeau en train de couler. Il ne sauve pas Plantin par charité, mais parce qu'il le prend pour une autre. Il en va de même lorsqu'il écrit un message d'appel au secours, il s'inquiète surtout d'avoir un style conforme à son appartenance sociale, au lieu de privilégier l'efficacité du message. Il est donc en décalage, à côté de la situation, comme s'il ne l'avait pas prise en considération.

On retrouve un pareil décalage dans *Ultime Bataille* : alors que son amant est « accroché par les mains les pieds dans le vide », c'est-à-dire en danger de mort, la jeune femme poursuit froidement sa scène de rupture, comme si de rien n'était.



Le dénouement de la pièce ajoute à ce décalage en vidant de toute puissance émotionnelle cette situation de danger par une pirouette finale : l'homme tombe, mais chez la voisine du dessous. Il ne meurt pas et même la dimension tragique de la séparation est désamorcée : il se met derechef en ménage avec la voisine du dessous, situation qui ne fait que répéter celle vécue par la jeune femme « il y a exactement trois ans », lorsque l'homme était tombé sur son balcon après avoir été « balancé » par la voisine du dessus.

L'ouverture du spectacle (une épave dérivant sur l'océan) propose une situation quasiment épique qui rappelle quelques monuments de la culture : *L'Odyssée* bien sûr, mais aussi *Le Radeau de la Méduse* de Géricault, le naufrage du Titanic, peut-être le début du *Soulier de Satin* de Claudel (qui commence aussi sur une épave en plein océan), le début de *La Tempête* de Shakespeare, *L'Île des esclaves* de Marivaux... On le voit bien, la situation marine évoque et suscite plutôt de la gravité et de la profondeur. On s'attendrait donc légitimement à un spectacle grandiose, voire pompeux. Or il n'en sera rien. En effet, les deux personnages s'emploient perpétuellement à vider cette situation de son contenu dramatique et épique par l'emploi d'un registre courant (« Vous pourriez prévenir mon vieux ! »), le recours à des détails incongrus (« si vous ne scrutez pas plus de deux à trois fois par jour »), décalages qui transforment le drame grandiose en moment comique. Le même mécanisme de dégonflage est à l'œuvre dans *Bataille au sommet* : les aventures héroïques en montagne par l'effet des calembours, des petites fâcheries, du décalage de situation, se transforment en une suite de gags, à l'image du piton d'alpinisme qui lâche ou bien de la « viande froide » qui est tout ce qui reste à servir, alors qu'on vient d'apprendre qu'on est morts.

Autre ingrédient essentiel du comique de décalage, la présence fréquente d'éléments incongrus, c'est-à-dire inadaptés à la situation, paraissant ne pas être en prise avec elle. Le plus frappant est par exemple le surgissement d'un bistrot en pleine montagne sur la dernière corniche avant le sommet de *Bataille au sommet*.

Ces éléments incongrus surgissent aussi au détour des dialogues, comme des détails étranges : les montagnes comparées au tracé d'un électrocardiogramme dans *Bataille au sommet*, par exemple, ou encore le fait que Michel, l'alpiniste mort et philosophe exerce la peu valorisante profession de « pressing », ou encore l'oiseau « couvre-temps » de *Bataille navale*... Ces associations bizarres, ces détails incongrus deviennent comiques à force d'être insolites.

La parodie, autre procédé de décalage, qui imite un discours pour en souligner le ridicule est aussi très présente : dans *Batailles*, les imitations de discours, de genres théâtraux, d'attitudes, pour les rendre risibles sont très fréquentes.

Dès *Bataille Navale*, on trouve un faux discours scientifique sur ce qu'on voit à l'horizon qui parodie aussi discrètement le roman d'aventures : « Le plus souvent rien et le reste du temps des pirates, une épave, un navire ennemi, une voile et quelquefois une terre, un point c'est tout ». Une telle énumération, qui ramasse en une phrase de multiples situations de romans d'aventure et de mer a pour effet de les vider de leur puissance émotionnelle en les réduisant à des caricatures et, partant, de vider la situation de la pièce de sa force épique, pour attirer l'attention du spectateur sur autre chose, au sens propre pour le dérouter, l'inviter à regarder ailleurs à sortir des « lieux communs ».

Bataille dans les Yvelines parodie de manière très savoureuse les discours ethnologique (la description de la cohabitation armée entre roses trémières et singes-hurleurs dans les monts Hokotika est ainsi particulièrement hilarante) et parlementaire (on écrit un règlement décalé sur le nudisme).

Mais cette forme de citation narquoise et décalée est aussi présente dans chaque pièce : la scène de couple parodie le vaudeville dans *Bataille Ultime* ; *Bataille au sommet* parodie le roman d'aventures, avec une allusion inversée à Hemingway, *Le Vieil Homme et la mer* étant déformé en *Le Vieil Homme et la montagne* ; *Bataille intime* revisite le mélo sanglant.

La parodie peut aussi être littéraire : dans *Bataille navale*, on fait comme si on transposait Brecht dans *L'Île des esclaves* de Marivaux, mais un Brecht qui s'exprimerait comme Feydeau. Bien sûr, le motif de la mer et du radeau est la métaphore des positions sociales et de leur possible renversement, à partir duquel on déroule un discours marxiste (« Qu'est-ce que vous cherchez ? La lutte des classes ? »), mais sur un mode mineur et caricatural, reconverti en conflit de coin de bar (« Vous me chiez une colère de tonalité syndicaliste ? ») ou en quelque chose qui s'approcherait de la scène de ménage.

La parodie relève ici plus de la citation, du clin d'œil que de la moquerie du modèle imité. En fait, ces discours sont connus et attendus par le spectateur, qui est un peu désarçonné de les retrouver mais pas à leur place. Topor et Ribes déroutent car ils bousculent des habitudes de pensée par leur humour.

Un humour noir et provocant

L'humour noir et provocant est constant dans la pièce : on s'y amuse de ces choses tristes et cruelles que sont la pauvreté, la mort, la séparation. Tout au long de la pièce, on meurt, on tombe par la fenêtre, on baigne dans son propre sang, mais en considérant tout cela avec distance et détachement, comme si de rien n'était.

Dans *Bataille intime*, par exemple, la jeune femme décrit son amant pendu au-dessus du vide : « Regarde dans quel état tu es, Guy, tu es violet, ton cou est tout gonflé, tu baves, tes bras suppurent... ». Cette description terrible, qui le montre souffrant et en danger, contraste avec la froideur de la femme et ce décalage nous fait rire d'un rire noir qui se prolonge ensuite lorsqu'elle lui marche sur les mains pour le décrocher, faisant semblant de ne pas l'avoir fait exprès. Il y a comme une jubilation dans la méchanceté qui est caractéristique de l'humour noir.

Le moment le plus décapant du spectacle intervient dans *Bataille intime* : le titre laisse prévoir du sentiment, on aura du sang. *Bataille intime* commence en effet dans un bain de sang, comme si nous étions projetés à la fin de *Phèdre*, ou de *Hamlet*, face au monologue d'une nouvelle *Macbeth* : « Il y avait trop de sang [...] il s'est mis à gicler à gros bouillons [...]. Ça giclait de partout... ». Ce sang laisse prévoir de la violence, on aura de l'introspection, comme une méditation sur l'identité (qui est donc cette personne qui habite dans mon corps?).

Le registre neutre du discours de la jeune femme, marquant l'absence d'émotion du personnage face à la situation est déjà choquant et déroutant. Mais le plus surprenant est que l'on découvre petit à petit que la meurtrière, victime d'une sorte de dédoublement de la personnalité s'est en fait frappée elle-même. Ce que l'on prenait pour le dénouement d'une tragédie ou d'un fait divers se révèle être en fait le début d'une interrogation sur l'identité, la folie. Le drame sanglant qui vient de se produire installe une situation grinçante, noire, pour tout dire provocante et qui met mal à l'aise, qui dérange (comment rire dans un bain de sang?). L'ensemble est déroutant : la folie manifeste du personnage, le fait qu'elle tienne un discours d'apparence raisonnable. Le fait aussi que logiquement elle soit morte et donc ne puisse pas parler. La fin : « Je vais pouvoir mener une vie normale, rencontrer un homme. Mais cette fois, je ferai attention... » est une clause glaçante d'un comique très noir : on rit car cette personne énonce un non-sens. En effet, elle vient de se tuer et ne peut donc plus mener une vie normale. Sa situation est tragique mais comme elle ne s'en aperçoit pas, on rit de cette tragédie. C'est bien de l'humour noir.

On a là un écho de la représentation surréaliste du monde, qui dynamite le sérieux des situations par un regard décalé, comme par exemple dans la pièce *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac, qui déconstruit entièrement la situation classique du vaudeville, c'est-à-dire l'adultère, pour y introduire une dimension grinçante et psychanalytique. En effet, cette pièce montre une famille bourgeoise en apparence bien réglée mais qui va être détruite par l'énoncé des vérités cachées : l'adultère, l'inceste, l'appétit sexuel qui sont ses moteurs réels. La manifestation de ces vérités se fera par l'humour et l'insolence de Victor, enfant de 7 ans (l'âge de raison), faussement naïf. Bien que la pièce soit une comédie d'une très grande drôlerie, elle se termine par la mort de tous les personnages, la bonne concluant par un tonitruant et ironique : « C'est un drame ! ». Si dans le vaudeville classique l'adultère dit toujours un ordre bourgeois immuable, chez Vitrac, il rappelle plutôt l'absurdité des situations, leur caractère factice.

Dans *Batailles*, comme dans *Victor ou les enfants au pouvoir*, l'humour et l'humour noir ont cette même dimension provocante, décalée et grinçante, incitant à porter un regard autre sur les situations et les personnages.



Un théâtre de la rapidité

→ **Demander aux élèves d'interroger la forme brève. Pourquoi des pièces courtes plutôt qu'une pièce longue ? Inviter les élèves à s'interroger sur l'importance des situations dans chaque piécette et à se demander en quoi elles gouvernent la « bataille » mise en scène et son sens.**

→ **Demander aux élèves de définir les différentes manières par lesquelles se caractérisent les personnages (sont-ils des individus ou des types, comme dans Molière ou la Commedia dell'arte ?).**

La forme brève produit une esthétique du rebondissement et de la rapidité qui permet d'éviter la psychologie et les mises en place. On ne trouve par exemple ici aucune exposition, aucune scène de mise en situation. La didascalie liminaire précise parfois l'essentiel mais le spectateur est d'abord plongé, comme noyé, dans une situation dont il va comprendre les tenants et les aboutissants progressivement, en accompagnant presque les personnages. Comme eux, il est saisi par une situation qui commence tout de suite, voire qui est déjà engagée bien avant

le début de la pièce. Ainsi, la femme de *Bataille intime* est « lasse », comme « quelqu'un qui écoute pour la centième fois la même histoire ». Dans chaque pièce, les personnages sont en effet tout de suite baignés dans une urgence qui est très bien symbolisée par la présence de la mort qui s'avance sous différentes formes : dans *Bataille navale* c'est le radeau qui menace de couler, dans *Ultime bataille* c'est l'homme qui tombe, dans *Bataille au sommet* la mort est déjà là ; dans *Bataille intime* c'est le sang dans lequel la récitante pourrait s'étouffer qui presse la parole. Presque dès les premiers mots, ils sont dans le paroxysme d'une situation qu'il faut résoudre et à laquelle il faut faire face, comme Franck, dans *Bataille dans les Yvelines*, qui est confronté à l'irruption soudaine et imprévue de Nepo.

Ce paroxysme a bien sûr à voir avec la notion même de bataille, moment où l'on est pris par la nécessité immédiate de lutter, où toute réflexion, toute préparation est devenue impossible. On peut remarquer que c'est aussi de cette manière, par leurs actions et leurs réactions que se définissent le plus souvent les personnages.

Des situations

→ **De quelles manières se nouent les conflits ? En quoi les différentes situations génèrent-elles des batailles ?**

Chacune des pièces ne commence pas dans le conflit : celui-ci se noue au cours de la scène. Par exemple dans *Bataille navale*, il se noue au moment où l'on passe d'un désaccord sur la rédaction du message à une confrontation sur les personnes, lorsque Blandaimé s'exclame : « vous ne pouvez plus me supporter ». Ensuite, tous les motifs de discorde – la famille, la politique, les positions – s'enchaînent jusqu'au dénouement provoqué par la tempête.

Dans *Bataille dans les Yvelines*, la scène commence par un dialogue dans lequel la tension s'accumule sous une apparence de bonne entente. Puis Nepo déclare qu'il veut rendre Irène à Franck et prétend aller la chercher. Le conflit éclate à ce moment-là et se noue avec la réplique de Franck « tu as cru sérieusement que tu allais pouvoir me refiler cette traînée qui a été capable de filer avec un étron comme toi il y a dix ans ?! ». La grossièreté soudaine manifeste la transformation des relations, l'entrée dans la bataille.

Bataille au sommet est une pièce construite aussi sur ce modèle : au départ les deux hommes

ont une certaine complicité, devisent poliment jusqu'à ce que Robert, exaspéré par l'insouciance de Michel, explose « Qu'est-ce qui vous prend ? Pourquoi vous vous foutez de moi ? ».

Le monologue de *Bataille intime* a un statut à part : il montre le personnage après le conflit (elle vient de tuer un homme) au moment où elle découvre une apparente sérénité intérieure, provoquée par le meurtre. Puis elle décrit son acte avec une précision de plus en plus inquiétante jusqu'aux mots équivoques de « j'en avais marre de l'avoir à l'intérieur », qui s'éclaircissent ensuite : « à deux dans un seul corps ça devient infernal ». On comprend alors que le conflit est intérieur, donc en quelque sorte insolvable, permanent, irrémédiable.

Ribes et Topor créent des situations qui génèrent ou qui présupposent un conflit. Cela est perceptible dans les didascalies liminaires. Par exemple, dans *Bataille navale*, la scène est un radeau, unique reste du paquebot *Neptune* après le naufrage. « Le radeau est séparé en deux parties », chacune représentant un des pôles opposés de la société. D'un côté, « la partie haute et riche », occupée par un homme riche, de l'autre, un endroit plus désolé, inconfortable, où subsiste péniblement un « homme du peuple ».

La première vertu de cette situation est de réunir ensemble « sur le même bateau » un riche et un pauvre, obligés de lutter ensemble contre les éléments : « je fais contrepoids, vous savez bien. S'il n'y a personne sur cette partie-ci du radeau : tout chavire. » dit Plantin à Blandaimé qui veut le jeter à l'eau. Plus loin, ils prennent conscience que l'un a la bouteille (pour envoyer le SOS), l'autre le stylo (pour l'écrire). De cette situation, caricaturale, certes, mais efficace et claire surgit rapidement le conflit entre les riches et les pauvres, la « lutte des classes », qui va ici se cristalliser autour du style dans lequel on va rédiger le message d'appel au secours à glisser dans l'incontournable bouteille du naufragé.

La situation de *Bataille au sommet* est aussi féconde. L'action se déroule sur « l'ultime corniche avant le sommet du Paterhorn [déformation de Matterhorn, mont du Petit Cervin, situé sur la frontière suisse-italienne] ». Là, un homme en smoking accueille, avec une coupe de champagne, un alpiniste essoufflé qui n'a qu'une idée en tête : parvenir au sommet. La disparité de situation des deux hommes provoque un conflit entre eux : « Un alpiniste de votre valeur, venir se saouler sur le Paterhorn ! » reproche avec indignation celui qui arrive.

En fait, chacune de ces situations génère un décalage entre les personnages, un déséquilibre qui les pousse à s'entredéchirer.

Des personnages définis par leur situation

→ Qui sont les personnages ? Comment sont-ils caractérisés ?

Chaque pièce compte de un à trois personnages, de sorte que *Batailles* présente une galerie d'une dizaine de personnages. Ils ont tous en commun d'être assez peu définis et caractérisés. Tous apparaissent dans le feu d'une action, *in medias res*, et prononcent des paroles souvent énigmatiques : « Bon, eh bien je préfère le dire à tout le monde ici plutôt qu'à la police... » déclare ainsi pour commencer la jeune femme,

seul personnage de *Bataille intime*. Le spectateur ignore aussi souvent tout de leur identité et de leur personnalité qui apparaît par bribes au fil de l'action.

Par exemple, dans *Bataille dans les Yvelines*, trois personnages interviennent : un parlementaire européen (Franck), un ethnologue (Nepo) et, vers la fin, une femme (Irène).

Rien n'est dit sur eux au début. Au contraire : on découvre Franck assis en train d'écrire, lisant à voix haute ce qu'il écrit. « Sur tous les terrains situés à plus de trois mètres d'une zone urbanisée... » : on reconnaît aisément le phrasé caractéristique d'un texte juridique (énoncé d'une condition générale et d'une obligation). Ce premier indice est ensuite corroboré car plus loin il explique qu'il termine un « amendement » (article consistant à modifier un texte

de loi) avant de se définir comme « député au Parlement européen ».

Le même mécanisme permet de définir Nepo : il revient d'Afrique et se lance dans une longue digression sur les mœurs et coutumes des animaux et des gens de ce continent : « toutes les jeunes filles nubiles du village pendant trois jours et trois nuits s'enduisent de graisse de Touko... ». On finit par apprendre, mais beaucoup plus loin, qu'il est « ethnologue ».

Mais il faut préciser à propos de ces deux personnages que la caractérisation est caricaturale et parodique : le député écrit un texte sur le nudisme en Europe en définissant des règles parfaitement délirantes, tandis que le discours du second est, à l'évidence, une parodie d'essai ethnologique, décrivant de fausses mœurs sexuelles de peuplades lointaines de la Haute-Volta, pays qui n'existe plus (il s'appelle désormais le Burkina Faso).

Dans *Bataille navale*, la caractérisation se fait autrement : en effet, les personnages se définissent par leurs vêtements « un smoking très bien coupé » pour l'un, les « lambeaux d'un costume de barman » pour l'autre. Le costume définit ainsi un type social précis, visible, et il n'est pas besoin d'ajouter d'autres précisions.

Mais il n'en est pas toujours ainsi. Parfois les personnages restent nimbés de mystère : on n'aura jamais vraiment de précisions sur les personnages d'*Ultime Bataille*, de *Bataille au sommet* et de *Bataille intime*. Michel, Robert et la jeune femme de *Bataille au sommet*, se limitent à des prénoms et n'existent que par leur situation et leurs projets. Et d'ailleurs, même les personnages qui reçoivent une caractérisation se définissent aussi souvent par leur situation, en particulier les protagonistes de *Bataille navale*.



Un humanisme grinçant

→ **S'interroger sur le sens des situations. Demander aux élèves de réfléchir sur les fins de chaque pièce et du spectacle, sur ce qu'elles ouvrent comme perspective d'interprétation.**

On a vu le potentiel de conflit des situations. On s'attardera ici sur leur caractère insolite et improbable qui font de chacune d'elles une métaphore de l'humanité.

Par exemple *Bataille navale* est une image de la lutte constante entre riches et pauvres : à la fin, les situations se sont inversées car Plantin, le pauvre est sur la partie riche, confortable de l'esquif, tandis que Blandaimé, le riche, est passé dans la partie en ruines, réservé au « peuple ». Les rôles aussi se sont échangés « Plantin dort et Blandaimé scrute », Plantin donne les ordres, Blandaimé exécute. Même les termes s'inversent : Plantin déconseille l'infini (recommandé par Blandaimé au début) au profit de l'horizon (rejeté par le même Blandaimé au commencement). Mais qu'on ne se laisse pas tromper par cet air de grand soir et de lendemain qui chante. « Le radeau s'éloigne dans l'océan Indien », autrement dit l'humanité n'est pas apaisée et ne vit pas dans le bonheur communiste de l'égalité des conditions : la bataille continue, la guerre est sans fin. L'épave peut couler, rien n'a changé.

Bataille au sommet propose une situation encore plus insolite et incongrue : un bar en haute montagne où l'on boirait un verre en smoking. Mais cela devient naturel lorsque l'on comprend que les deux hommes sont morts (le surnaturel rend tout possible...). L'ascension de la montagne devient alors une métaphore du parcours de la vie, vue – de manière un peu caricaturale et ironique – comme un itinéraire vers le « sommet » : « Pourquoi tenez-vous absolument à aller là-haut ? » demande Michel. « Comment pourquoi ? Ben parce que je le veux tiens ! J'ai toujours rêvé de vaincre le Paterhorn. C'est une montagne faite pour moi. À ma mesure. [...] Il me faut du haut, de l'élevé, de la glace éternelle. » À cette ambition qui organise l'existence en fonction du but à atteindre, Michel oppose une vision plus hédoniste et contemplative de la vie « Vous pourriez au moins regarder le paysage deux minutes. ». Mais en réalité, ce dont il s'agit est de s'atteindre soi-même : « Plus on est monté haut, plus on est descendu profond en soi-même » déclare ainsi Michel en une saisissante antithèse. Bien sûr il meurt juste avant le sommet, image qui montre qu'on n'arrive jamais tout à fait au bout de soi-même, la mort coupant l'ascension (ou la descente) juste avant.

Ainsi, à nouveau, la situation créée par elle-même une réflexion sur la vie et la mort qu'il

n'est plus alors nécessaire d'expliquer plus avant : elle est représentée sous nos yeux.

Les trois autres pièces exploitent chacune une situation plus classique, tirée du vaudeville ou de la comédie de mœurs, celle du conflit au sein d'un couple, mais en la déformant de manière telle qu'elle est vidée de son sens comique habituel pour déboucher sur une perspective déroutante, comme on l'a dit plus haut, mais aussi sur une vision ironique et grinçante.

Si le comique est premier dans ces textes, on remarque cependant que chacune des cinq pièces se termine par une clausule à tonalité discrètement philosophique : « mais finalement c'est peut-être ça la vie » conclut Blandaimé philosophe, « Finalement c'est bien ça les hommes, il faut toujours qu'ils compensent leur effondrement amoureux par une ascension sociale. » sont les derniers mots de la jeune femme de *Bataille Ultime* ; *Bataille au sommet*, sur un mode plus mineur se conclut par « Je parie qu'elle va oublier les cigarettes. » ; *Bataille intime*, se termine sur une résolution « Mais cette fois je ferai attention », tandis que *Bataille dans les Yvelines* et le spectacle se concluent par cette définition dédramatisée de l'homme : « Le nudisme montre clairement l'homme et la femme tels qu'ils sont : un ramassis de muqueuses qui s'irritent, s'infectent et s'enflamment dans le seul but de bousiller mes week-ends !! ».

Au total, trois des cinq pièces se terminent par une formule de vérité générale donnant une définition de la vie et de l'Homme. La vie, telle que définie à la fin de *Bataille navale* est une dérive sur une épave, alors qu'on était parti pour réaliser de grands projets, par exemple. L'homme voit dans les deux pièces ses grandes aspirations (l'amour, le nudisme) réduites à ce qu'elles sont réellement : l'ascension sociale, l'effondrement, l'irritation des muqueuses.

Cette vision ironique, critique est également assez pessimiste, bien sûr. Mais elle doit être contrebalancée par les fins ouvertes de *Bataille intime* et de *Bataille au sommet*, deux pièces qui ouvrent sur la suite : après un échec, les personnages continuent, persistent, malgré les difficultés et les obstacles. On a là comme une nouvelle image démythifiée de la vie, qui n'a pas de sens précis ni de conclusion tout à fait claire et convaincante mais plutôt une durée et une continuité. On n'en voit jamais le bout même si ses dimensions semblent si réduites. Pour paraphraser Ribes et Topor, on pourrait dire que la pièce nous invite à regarder vers le paysage et l'infini, plutôt qu'à scruter l'horizon et le sommet...

Après la représentation

Pistes de travail

ÉCHANGER SUR LA MISE EN SCÈNE

→ Quelles remarques suggèrent les décors, les costumes, le jeu des acteurs, la distribution des rôles ? Quels partis pris de mise en scène sont immédiatement visibles ?

Décors et costumes

Les décors et les costumes sont marqués par un fort parti pris esthétique : ils sont à la fois, réalistes, expressifs et magnifiques.

La première chose qui frappe c'est le réalisme de la mise en scène. On s'y reconnaît : décors et costumes illustrent une volonté très nette de recréer les différents univers présents dans les pièces. Les décors sont organisés en un jeu très fluide qui permet le passage presque sans transition d'un lieu à l'autre, grâce au dispositif coulissant d'avant-scène des deux monologues. La durée des monologues permet aussi aux acteurs de se changer et de revenir avec un nouveau costume très différent qui illustre un personnage (le barman, le riche, l'alpiniste, l'ethnologue). L'effet est surprenant, presque magique. Il y a là une réelle virtuosité qui émerveille, comme un tour de magie (on peut

rapprocher cela des indications de Jean-Michel Ribes dans l'entretien sur le rôle technique du monologue dans Shakespeare) qui produit un effet très étonnant de surprise et de réalisme.

Les tonalités d'ensemble : le bleu pour la mer et la montagne, le vert et les fleurs pour le jardin, le rouge pour les intérieurs expriment les différents univers. De même l'opposition entre les lieux clos pour les monologues et les lieux ouverts pour les autres pièces est frappante. Cela rythme le spectacle. Le plaisir de l'œil se prolonge dans les costumes, vifs, toujours contrastés. On se souvient du costume d'alpiniste de François Berléand, des robes (turquoise et rouge) de Tonie Marshall.

On peut rappeler aussi que cette mise en scène correspond à une application scrupuleuse des didascalies et des indications de mise en scène. Seul détail qui ne concorde pas : le fauteuil de *Bataille navale* n'est pas en « raphia » mais en tapisserie et doré, plus ou moins Louis XV. Le décorateur a choisi là un élément expressif, caricatural de la richesse, qui n'en contraste que mieux avec les caisses, l'aspect désolé de la partie du radeau de Plantin. Les autres scènes aussi composent comme une photographie exacte des didascalies : la montagne, bleuâtre et accidentée, avec un bar qui s'écrit en lettres lumineuses sur une paroi, les espaces plus intimes des monologues figurés par les rideaux, le lustre, enfin le jardin fleuri avec la statue grecque de *Bataille dans les Yvelines*.

Il en va de même pour les costumes, la « robe claire » du personnage de *Bataille intime* est bien là et les costumes contrastés des personnages de *Bataille navale* et *Bataille au sommet* sont aussi très exactement reproduits.

Les mouvements de personnages aussi correspondent : par exemple dans *Bataille dans les Yvelines*, lorsque Nepo saisit ses bourrelets à la ceinture, ou encore lorsque Franck danse, se souvenant de la danse avec Irène. De même, dans *Bataille ultime*, Tonie Marshall bouge selon les indications du texte (« Elle se penche par dessus le balcon »).



Jeu des acteurs et distribution des rôles

Le travail d'intonation, de mise en musique du texte est absolument dominant dans cette pièce. C'est bien sûr particulièrement perceptible dans les deux monologues où le personnage existe grâce aux intonations (par exemple le ton traînant, un peu suppliant, comme quand on parle à un enfant récalcitrant) puis le ton agacé, crispé et qui monte dans les aigus, caractéristique de la scène de ménage qui dégénère de *Bataille ultime*) mais c'est aussi fondamental dans les dialogues.

Arditi crée un Blandaimé hautain et dédaigneux dans *Bataille navale*, presque vissé à son siège comme à un trône, qui consent rarement à s'en

détacher. Dans *Bataille au sommet*, il est aussi presque immobile, vissé sur son siège de bar. Dans *Bataille dans les Yvelines* il joue de toutes la palette des sentiments (la concentration, la colère, la nostalgie, ...) et on le voit danser. Berléand lui est plus en mouvement : il tombe à l'eau, glisse, grimpe sur la montagne... Cette inégalité de mouvements tient à la distribution : d'une manière générale Arditi joue le « riche », le « dominant » dans les trois pièces (Blandaimé, Michel et Franck), tandis que Berléand joue le « pauvre », le « dominé » ou le « solliciteur » (Plantin, Robert et Nepo). Il est en quelque sorte le personnage obligé de faire feu de tout bois, de s'agiter pour survivre et améliorer sa situation. Il adopte ainsi une tonalité d'une gouaille pleine de bon sens un peu désabusé. Le ton des vaincus, pourrait-on dire alors que les personnages d'Arditi ont celui des vainqueurs, imbus d'eux-mêmes, orgueilleux et sûrs de leur bon droit.



© Brigitte Enguerrand

PARTIS PRIS DE MISE EN SCÈNE

L'organisation générale du spectacle manifeste ainsi une volonté de rythme et de rapidité, sensible dans le déroulement de chaque scène, comme dans l'organisation du spectacle : on passe d'un univers à l'autre sans transition, tout glisse de manière fluide.

Décors et costumes insistent sur le réalisme, accentué encore par l'univers sonore (bruits

de mer, de tempête, musique lorsqu'on danse). Il s'agit aussi de créer un univers symbolique construit sur des oppositions frappantes de lieux, de personnages, d'univers.

Ces oppositions sont en fait le milieu naturel de la confrontation, de la bataille, que la mise en scène montre.

Une mise en scène rythmée et rapide

→ Interroger les élèves sur le rythme du spectacle et le rythme de chacune des pièces.

La mise en scène insiste sur la rapidité : tout va vite, on passe sans aucune transition d'un lieu à l'autre, sans prévenir et sans s'en apercevoir, par le biais d'un système de décor qui permet ces glissements. Les draps qui figurent la mer dans *Bataille navale* deviennent des montagnes, pendant que, sur l'avant-scène, le rideau s'est transformé en chambre où Tonie Marshall joue *Bataille Ultime*. Le même mécanisme se reproduit ensuite, donnant un rythme en harmonie avec la tonalité de la pièce.

Le jeu des acteurs dans chaque pièce est marqué par ce même rythme rapide : dans *Bataille dans les Yvelines*, on croise des conversations sur l'Europe et sur l'ethnologie, de même dans *Bataille navale*, où la première moitié du texte

– avant que n'éclate la guerre entre les personnages – est marquée par de nombreux thèmes et sujets qui fusent à toute vitesse, obligeant les acteurs à des ruptures de tons, des jeux à toute vitesse, en rebondissant sur les mots.

Dans *Bataille navale* ils se disputent, s'embrassent puis se serrent la main, puis se disputent à nouveau, puis font la paix, puis tombent à l'eau, le tout en évoquant Marx, les bolcheviques, le matérialisme, la fin d'Hitler, Proust, ... On n'a pas le temps de s'arrêter, pas le temps de réfléchir. Il faut immédiatement reprendre, rebondir, comme dans *Bataille au sommet* où Berléand-Robert n'arrive pas à demeurer assis et passe son temps à se déplacer, à s'asseoir, à se lever et à changer d'intonation. Arditi n'est pas en reste : il en vient même à parler dans plusieurs langues.

Son, lumière, espace, objets : réalisme et symbolisme

→ S'interroger sur la « bande son », la lumière et l'espace, le rôle des objets.

Bataille navale est le spectacle le plus sonore des cinq : dès le début on entend la mer, « plouf » quand Plantin tombe à l'eau, le cri de l'oiseau qui passe sur la tête des spectateurs, la tempête qui provoque le dénouement. Le son est ici réaliste, il a une fonction mimétique : il nous place en pleine mer.

L'espace sonore des autres pièces est différent : les deux monologues sont sans son, insistant sur la solitude du personnage et de l'actrice, qui n'a qu'elle-même et ses ressources pour créer son univers ; *Bataille au sommet* et *Bataille dans les Yvelines* utilisent des sons oniriques qui soutiennent discrètement le dialogue : l'aboïement du chien de Robert lorsqu'il en parle, la musique lorsqu'on danse dans le jardin des Yvelines. Mais ces illustrations sonores surgissent comme par magie, surprennent et n'ont rien de réaliste.

Le son construit donc des oppositions perceptibles entre le réalisme et le rêve, le bruit et le silence. On a vu en première approche que l'on a des espaces clos et des espaces ouverts. En s'appuyant sur l'entretien avec Jean-Michel Ribes (annexe 1), on perçoit aisément que la pièce raisonne sur des espaces universels et anti-thétiques (la mer, la montagne, la campagne). S'ajoute à cela l'opposition intérieur/extérieur, entre les deux monologues et les trois autres pièces. Mais la mise en scène utilise toute la palette. Dans *Bataille navale* et *Bataille au sommet* on a trois dimensions : un lieu par personnage et un environnement plutôt hostile. La mise en espace, ce sont les mouvements d'un lieu à l'autre, qui s'organisent en fonction des rapports de conflit entre les personnages.

Chacun est à sa place (le riche, le pauvre, celui qui sait qu'il est mort, celui qui ne le sait pas), puis les personnages se rejoignent, s'éloignent, changent d'espace. Tous deux craignent ou désirent l'environnement (la mer où l'on se noie, le sommet que l'on convoite).

Dans les trois autres pièces il y a deux lieux : celui où l'on est (le jardin, la pièce) et l'extérieur (là où se trouve Guy, là où sont ceux à qui parle la femme de *Bataille intime*, là d'où viendra Irène).

La lumière est assez simple à caractériser et traduit ces différentes constructions de l'espace. On remarque tout d'abord que l'on va du sombre à la lumière : *Bataille navale* se déroule dans une sorte de pénombre, dans laquelle seuls les personnages sont éclairés tandis que *Bataille dans les Yvelines* a lieu dans une ambiance de plein soleil, de lumière claire. Entre les deux, *Bataille au sommet* est un demi-jour bleuâtre, couleur d'outre-tombe, un nocturne mortel, puisque les personnages se retrouvent au bar de l'enfer (ou du paradis...).

Là aussi, la lumière joue sur réalisme et symbolisme : on a le sombre de la tempête et le clair du jardin, avec entre les deux la lumière sombre symbolique de la mort – en haut d'une montagne, on est généralement en plein jour, la lumière n'est donc ici pas réaliste.

Les deux monologues installent un trou de lumière au centre de la scène devenue obscure et masquée par le rideau. Un lustre allumé est visible, pour montrer que la lumière vient du décor cette fois. On a une sorte de théâtre de marionnettes au milieu du théâtre.

La lumière marque les oppositions symboliques et la construction de l'espace en une ou plusieurs dimension(s). Ainsi, les trois espaces de *Bataille navale* sont soulignés par des projecteurs qui créent deux halos sur les personnages et des ombres autour.

Les objets sont nombreux dans la pièce, ils jouent différentes fonctions. Le stylo, la bouteille, la bouée et le message de *Bataille navale*, jouent une fonction réaliste. Le piolet de *Bataille au sommet* aussi. En revanche, l'appareil photo est plus ambigu : il permet de révéler (le mort ne s'imprime pas sur la photo) que Robert est mort. C'est donc un objet qui crée l'illusion fantastique. Dans *Bataille dans les Yvelines*, les objets (les fleurs, la statue grecque, le casque colonial de Nepo) sont symboliques et, s'agissant de la statue qui s'ouvre sur un bar, comique.

Dans les deux monologues, il n'y a aucun d'objet : tout repose sur le jeu de l'actrice, comme on l'a souligné plus haut pour le son.



Le nœud du conflit : mettre en scène la bataille

→ Comment sont suscitées les batailles ? Comment sont elles mises en scène par le jeu des acteurs ?

La mise en scène joue sur des oppositions très fortes qui ont été largement commentées précédemment, par exemple entre le riche et le pauvre, etc. Le décor les souligne et les emploie constamment. Ces contrastes installent dès le lever du rideau une atmosphère de discordance, de jalousie entre les personnages qui suggèrent le conflit. On n'y reviendra pas.

Les costumes accentuent très nettement ces contrastes : par exemple on a toujours, dans les dialogues, un personnage dont le costume est plutôt neutre, monochrome, discret, tandis que l'autre a, au contraire, un costume aux couleurs criardes. Dans *Bataille navale*, et *Bataille au sommet*, c'est Arditi (Blandaimé et Michel) qui porte le costume monochrome (un smoking dans les deux cas) et Berléand (Plantin et Robert) qui porte le costume criard. Les rôles semblent s'inverser dans *Bataille dans les Yvelines*, Arditi-Franck arborant un magnifique pantalon rouge et une chemise rose, tandis que Nepo-Berléand est affublé d'une panoplie complète d'explorateur dans un discret beige.

Dans les monologues, on joue sur l'opposition interne : *Ultime bataille* montre une femme dans une tonique robe turquoise, alors qu'elle est en train de rompre ; dans *Bataille intime*, la criminelle est en blanc, couleur de l'innocence...

Ces discordances sont bien sûr à double fond : Nepo, par exemple a bien sûr un costume plus discret en terme de couleurs, mais tellement inadapté au décor, décalé, qu'il en paraît ridicule et déplacé. Le costume peut aussi servir de déclencheur du conflit, comme celui de Plantin, preuve qu'il est bolchevique pour Blandaimé...

Décor et costumes alimentent donc la bataille, contribuent à la susciter.

On a vu plus haut que la « bataille », dans les dialogues, n'était pas présente dès le début. On remarque que l'intonation et la gestuelle des acteurs évoluent et marquent ces explosions qui surgissent dans les trois dialogues. Par exemple dans *Bataille navale*, Arditi se lève, perd son ton dédaigneux et méprisant et explose en réprimande. Il s'approche du bord de son débris de cabine, prêt à se jeter sur Berléand. Blandaimé « sort de lui ». Ensuite on revient au calme, puis on recommence avec le thème de la famille (« Ah non, pas la famille ! »). On retrouve ce mouvement dans *Bataille au sommet*, mais cette fois c'est Berléand-Robert qui explose, Arditi-Michel étant plutôt placide, ce qui, justement, exaspère l'autre qui explose : « Qu'est-ce qui vous prend ? Pourquoi vous vous foutez de moi ? » demande-t-il alors excédé.

Dans le monologue d'*Ultime bataille*, une femme répond à un personnage invisible en lui coupant la parole. La tension monte, elle s'agite, tourne en rond, puis lui écrase la main avec son pied.

Les batailles se nouent et éclatent sur des jeux subtils de mouvements et d'intonations. On est dans une mécanique rythmée, fine, de jeu langagier, pas du tout dans un duel à coup de massue. Il y a une sorte de délectation colérique, symbolisée par les mouvements de valse de Franck et Nepo, les invectives suivies de poignées de main de Plantin et Blandaimé. On se déchire, mais on est ensemble au bout du compte (sur le même bateau ou dans le même jardin), à l'image de la jeune fille de *Bataille intime*. Ainsi, dans leur microcosme, les personnages n'en finissent pas d'être réunis par ce qui les sépare... « une paix toute faite de batailles » pour reprendre l'expression de Jean-Michel Ribes.

REBONDS ET RÉSONANCES

Théâtre

Le dynamitage d'une situation classique par l'insolite, l'inconscient et l'absurde

Roger Vitrac, *Victor ou les Enfants au pouvoir*

Trois pièces où le naufrage redistribue les positions sociales, invite à contester les hiérarchies existantes, ou sert de métaphore de l'organisation du monde

Marivaux, *L'Île des esclaves*

Paul Claudel, *Le Soulier de satin* (en particulier la première scène de la première journée)

William Shakespeare, *La Tempête*

→ Proposer aux élèves un travail de comparaison entre l'extrait de *La Tempête* proposé en annexe 4 et le début de *Bataille navale*.

– Comment Shakespeare rend-il la violence des éléments et de la tempête ?

– Comment la question des différences de position sociale apparaît-elle dans cette scène ? En quoi le naufrage modifie-t-il l'ordre social ? Peut-on comparer avec *Bataille navale* ?

– Ce moment du naufrage est-il représenté dans *Bataille navale* ? Pourquoi à votre avis ?

Peinture

Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*

Une image de cette œuvre est disponible en ligne sur *Wikimédia commons*.

Cette peinture monumentale est visible au musée du Louvre. Elle permet de mettre en lumière le rapprochement entre naufrage et conflit social.

Géricault peint ce tableau de 1818 à 1819 en s'inspirant de l'échouage de la frégate *La Méduse* sur le banc d'Arguin (à 160 km de la Mauritanie) en 1816.

Le capitaine, Hugues Duroy de Chaumareys, emmenait à son bord le futur gouverneur du Sénégal, sa famille et des passagers privilégiés. Son inexpérience et des conflits avec ses lieutenants et l'équipage le conduisent à l'échouage. Les opérations de déséchouage se déroulent mal : les passagers privilégiés embarquent sur les canots, tandis que 152 marins et soldats

embarquent sur un lourd radeau de 20 mètres sur 7. Une fois le bateau déséchoué, les amarres se rompent (ou sont volontairement coupées), livrant les passagers du radeau à leur sort. L'esquif est retrouvé après douze jours par le brick *L'Argus*. Il ne reste que quinze rescapés, qui ont vraisemblablement pratiqué le cannibalisme pour survivre. Cinq mourront le lendemain. La publication du rapport du chirurgien du Bord Henri Savigny, l'un des rescapés du radeau, provoquera un scandale, en révélant les horreurs de cette tragédie, due aux erreurs humaines plus qu'à la fatalité. Le commandant Chaumareys écoperà d'une peine de trois ans de prison.

→ **Qu'y a-t-il de commun entre les faits historiques à l'origine du tableau et *Bataille navale* ?**

→ **Le tableau pourrait-il servir de point de départ pour créer le décor de *Bataille navale* ?**

→ **En quoi les moyens d'expression et les intentions du peintre et du dramaturge diffèrent-ils et se rapprochent-ils ?**

Pour entrer dans l'univers de la création théâtrale

L'ÉLÈVE & « ONZE DÉBARDEURS »

Edward Bond – Jean-Pierre Vincent :
théâtre, violence, éducation



Un cédérom co-édité par le CRDP de l'académie de Paris et la Maison du geste et de l'image, restitution d'un travail mené avec des élèves dans le cadre d'ateliers avec le metteur en scène Jean-Pierre Vincent.

► En vente
Prix 29 €
Réf. 750MLT06
À la librairie
ou par correspondance
37, rue Jacob - Paris 6^e
T 01 44 55 62 34/36
F 01 44 55 62 89
Dans les librairies
des CRDP et CRDP
à la librairie de l'éducation
sur la cyberlibrairie :
www.sceren.fr

Nos chaleureux remerciements à Jean-Michel Ribes, Joëlle Watteau ainsi qu'à toute l'équipe du Théâtre du Rond-Point.

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

Comité de pilotage

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres
(Versailles)

Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM
de Créteil, directeur de la collection
nationale « Théâtre Aujourd'hui »

Auteur de ce dossier

Bertrand Louët,
professeur de Lettres

Directeur de la publication

Bernard GARCIA, Directeur du CRDP
de l'académie de Paris

Responsabilité éditoriale

Marie FARDEAU, CRDP de l'académie
de Paris

Responsables de la collection

Jean-Claude LALLIAS

Marie FARDEAU

Maquette et mise en pages

Virginie LANGLAIS

Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

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

Annexes

ANNEXE I

Entretien avec Jean-Michel Ribes

Entretien réalisé à Paris au Théâtre du Rond-Point le 29 janvier 2008, après le début des répétitions.

Est-ce difficile d'écrire à deux ?

C'est quelque chose que je n'aurais pas pu faire avec quelqu'un d'autre que Roland Topor et que je n'ai fait avec personne d'autre. Nous avons une vraie complicité, les mêmes choses nous faisait rire. Nous travaillions dans une sorte de jaillissement où nous nous répondions l'un l'autre dans une sorte de partie de main chaude où chaque idée de l'un répondait ou s'ajoutait à celle de l'autre. Au départ j'avais écrit *Bataille navale*, je le lui avais fait lire et il a écrit *Bataille au sommet* qui se passe à la montagne, qui vient ainsi comme une sorte de réponse ou de contrepoint. Il y a quelque chose d'étonnamment prémonitoire dans ce texte, qui raconte l'histoire de gens qui meurent au bistrot car c'est ainsi que Topor a disparu peu après, dans un de ces endroits qu'il aimait tant et qu'il associe ici avec la mort.

Une fois le principe de scènes de conflit enclenché, nous avons continué, chacun écrivant une fable et puis pour la dernière, *Bataille dans les Yvelines*, nous nous sommes enfermés quinze jours chez lui pour l'écrire ensemble.

Pourquoi choisir une suite de formes brèves plutôt qu'une pièce ?

La forme courte permet de mieux rebondir que la forme longue : il n'y a pas de psychologie, on n'a pas le temps de s'écouter parler. La brièveté convient bien à ces cinq conflits qui ont chacun leur dimension propre : on commence avec la lutte des classes, on a une scène de ménage, puis un conflit métaphysique, un conflit plus intérieur lié à l'identité sexuelle et enfin une sorte de vaudeville, le conflit à trois avec le mari, la femme, l'amant.

L'univers de *Batailles* est plutôt déroutant. Est-ce volontaire ?

Le théâtre c'est toujours déroutant, on ne vient pas au théâtre pour ne pas être surpris. Mais ce qui déroute sans doute dans *Batailles* vient d'abord de l'héritage surréaliste et dadaïste qui nous rend sensible aux choses cocasses, surprenantes plus qu'à la psychologie ou à la

morale. Nous n'avons pas créé ces conflits pour donner une leçon et s'il y a un engagement ici c'est contre l'esprit de sérieux. C'est déroutant car il s'agit de s'attaquer à l'absurdité du fonctionnement du monde, au système des choses et à sa relativité, de manière à faire ressortir ce qu'il peut y avoir de ridicule, de grotesque dans une situation. Pour donner un exemple, demandons-nous si Nietzsche aurait pu être Nietzsche avec l'accent marseillais. On voit bien que ce détail change tout. *Batailles* est dans cet esprit de décalage qui permet de mettre la réalité et les habitudes sur un tapis qui bouge. De sortir de la route habituelle, pour jouer sur les mots à la manière de Lacan.

Pourtant les pièces se terminent souvent par une vérité générale, une sorte de morale drolatique qui définit la vie ou l'homme. *Batailles* n'est-il pas un humanisme ?

Non, je ne dirais pas ça. Mais vous pouvez le dire, car, comme l'a montré Duchamp, l'œuvre est faite par celui qui la regarde. Pour ma part, je dirais plutôt que nous sommes partis de notre amitié et du plaisir qu'on avait à écrire et sur l'idée simple que la bataille, le conflit est au fondement de toute dramaturgie. *Batailles* est en fait un titre qui pourrait convenir à toutes les pièces de théâtre : *Le Cid* est une bataille, *Hamlet* est une bataille...

Batailles n'est pas une pièce, au sens classique, avec un début, un milieu et une fin, mais une suite de pièces. Comment mettez-vous en scène cette discontinuité ?

Mais qu'est-ce qu'une « pièce » ? Pourquoi *Batailles* ne serait pas une pièce ? Bien sûr, il y a cinq moments très différents, mais il y a un ton qui donne l'unité. En effet, le ton est le même pendant tout le spectacle. Il s'agit de plonger les spectateurs dans un univers qui tient son unité de ce ton. Ce ne sont pas des sketches, ni des fables, mais des histoires de personnes qui ont toutes ce même rapport distancé à la réalité. D'autre part, d'une scène à l'autre, les acteurs sont uniques et reviennent, ce retour du caractère sous le masque fait aussi l'unité de la pièce. Je n'accepterai pas, par exemple, que la pièce soit jouée par huit acteurs différents.

Comment concevez-vous le travail des acteurs ?

Batailles c'est d'abord une pièce d'acteurs et le travail de l'acteur y est primordial. L'acteur ici doit avoir le génie et la jouissance du guerrier, en mesurer le grotesque et l'inutilité, en deviner le désespoir. C'est en fait un théâtre difficile à jouer. Tout paraît simple mais en réalité il y a un rythme, des règles, des ruptures, des contre-temps. On pourrait comparer avec le théâtre de Feydeau. Il craignait tant qu'on ne comprenne pas la musique de son texte qu'il mettait des notes sous les répliques pour éviter les contresens. Lorsqu'il y avait écrit « ah ah », on pouvait le dire en riant, interloqué, interrogatif, en colère... et bien entendu, ça change tout.

Comment passe-t-on d'un lieu à l'autre, par le décor, par les mots ?

Les décors et les lieux sont dits, indiqués à chaque fois, ils sont donc là, on en change et on passe à chaque fois dans un lieu bien typé et différent. Pour autant, on n'est pas accroché dans une actualité, une mode ou un terrain. Au contraire. Il faut savoir que cette pièce est énormément jouée dans le monde, dans les pays les plus divers, sans doute parce que chacun, dans toutes les cultures, se retrouve dans ces conflits et ces décors qui ont quelque chose d'universel : la mer, la montagne, la campagne, cela se

trouve partout, comme la scène de ménage ou la lutte entre les pauvres et les riches. La pièce est un miroir où chacun se reconnaît.

Est-ce difficile de mettre en scène son propre texte ?

On l'oublie mais de nombreux monologues de Shakespeare ont été écrits dans le but de permettre, par leur durée, aux acteurs qui venaient de jouer un combat de se reposer un moment. Des auteurs comme lui et Molière, qui sont à la fois dramaturge, directeur de troupe, metteur en scène et acteur, savent nécessairement que le théâtre tient à toutes ces nécessités de la scène, à ses contraintes. Ils savent aussi qu'un texte de théâtre n'existe que quand il est joué. Comme je suis auteur, metteur en scène et directeur de théâtre, j'écris en intégrant toutes ces dimensions. Une pièce c'est comme un enfant que j'accompagne jusqu'à sa création. Je sais ainsi qu'il peut marcher, parler ; d'autres s'en saisissent ensuite.

J'avais mis *Batailles* en scène en 1983, avec Philippe Khorsand, qui vient de mourir, Jean-Pierre Bacri et Tonie Marshall. Comme je l'ai dit, les acteurs sont fondamentaux pour cette pièce et je la mets en scène à nouveau car j'ai les acteurs, Pierre Arditi, François Berléand et Tonie Marshall, qui peuvent faire vivre le texte.

ANNEXE 2

Extrait de *Bataille navale*

Blandaimé et Plantin, seuls rescapés d'un naufrage, partagent un radeau. Ils écrivent un message d'appel au secours dont le style révèle leurs différences sociales. La lutte des classes commence ainsi, pour une question de style.

BLANDAIMÉ – Dans ce cas : tenez, c'est terminé. *(Il lui tend la feuille sur laquelle il écrivait. Plantin la lit.)*... Alors ?

PLANTIN – Je trouve ça littéraire.

BLANDAIMÉ – Vraiment ?

PLANTIN – Oui, ampoulé même par moments.

BLANDAIMÉ – Ampoulé ? !

PLANTIN – Moi je lirais cette lettre comme ça, à l'improviste, je n'y croirais pas.

BLANDAIMÉ – Personne ne vous demande de la lire à l'improviste.

PLANTIN – Mais enfin, celui qui va la trouver, si quelqu'un la trouve, ce sera forcément à l'improviste ! Eh bien, croyez-moi avec votre style tire-bouchonné on n'a aucune chance... il n'y a aucun progrès sur la dernière... C'est toujours du caca parfumé...

BLANDAIMÉ – Bon alors, Plantin écoutez-moi : si vous ne pouvez plus me supporter je vous demande de me le dire tout de suite.

PLANTIN – Je n'ai pas dit ça...

BLANDAIMÉ – Ne jouez pas sur les mots, depuis deux jours, je sens que je vous agace, que je vous crispe, que je vous courrouce...

PLANTIN – Mais non ! Mais...

BLANDAIMÉ – Vous refusez mon varech, vous ne vous retournez même plus quand j'urine, vous vous mettez à faire des choses non concertées comme « scruter », vous me chiez une colère de tonalité syndicaliste sur la surface corrigée concernant votre part de radeau et maintenant vous me dites que j'écris comme une vieille dinde ! Non Plantin, non ! Il est temps de percer l'abcès !

PLANTIN – Blandaimé, ça fait la cinquième fois que je vous donne mon avis sur ce texte et je puis vous assurer que je sais...

BLANDAIMÉ – *(Explosant)* Rien Plantin ! Vous ne savez rien ! Qui est Théodore de Bèze ? Vauquelin la Fresnay ? Archinard ? Le préfet du Cotentin ? Celui de la Gironde ? Qui est Souffretin de Breuille ? Où se trouve l'Illyrie, l'Istrie, la Croatie, la Macédoine, le péritoine, Chichi Castenango, le quai Louis-Blériot, celui des Orfèvres ? Qui a découvert le silicate de permanganèse ? Rien Plantin, vous ne savez même pas le nom de cet oiseau qui traverse le ciel en ce moment. *(Il lève la tête et le désigne*

du doigt.) C'est un couvre-temps Plantin, un couvre-temps de la famille des cumulus, un oiseau qui se nourrit uniquement de farine et qui au printemps vient péter des nuages sur les océans... heureusement c'est une femelle... avec un mâle, nous aurions eu de l'orage. Rien, vous ne savez rien, vous êtes une glaïre de mouche coincée entre le nul et le zéro et vous osez dire que j'écris tire-bouchonné !

PLANTIN – Attention Blandaimé, je supporte tout sauf vos grands chevaux...

BLANDAIMÉ – Je suis loin d'être sur mes grands chevaux Plantin, très loin.

PLANTIN – Alors tant que vous n'êtes pas en selle, relisez-vous Blandaimé !

BLANDAIMÉ – Qu'est-ce qu'il y a de tire-bouchonné là-dedans ! *(Il lit le message qu'il a écrit.)* « Toi qui viens de trouver cette bouteille, sans doute humide encore de la vague qui la porta sur la grève, sache que ceux qui t'écrivent sont les seuls rescapés du naufrage du Neptune, nous dérivons depuis des jours sur l'océan Indien en équilibre instable sur un frêle esquif fait de planches sommairement jointes ensemble. Aie l'obligeance de téléphoner au poste de secours le plus proche pour qu'il nous dépêche une brigade de nos courageux sauveteurs. En attendant de te voir, crois cher monsieur, à l'expression, etc. » C'est clair, précis, on voit tout de suite à qui on a affaire !

PLANTIN – C'est bien pour cela qu'ils ne se dérangeront pas.

BLANDAIMÉ – Là, vous passez les bornes, Plantin ! Qu'est-ce que vous cherchez ? La lutte des classes ? L'affrontement social ?

PLANTIN – Je vous signale que ce message me concerne autant que vous, Blandaimé ! J'ai quand même mon mot à dire !

BLANDAIMÉ – Vous assassinez mes vingt phrases et vous n'avez qu'un mot à dire en échange ! Qu'un mot à proposer ! Mon Dieu ! Dans quelle époque vivons-nous... Allez-y, dites-le votre mot...

PLANTIN – Écrivez : « S.O.S. stop S.O.S. stop. Dérivons est-ouest stop. Océan Indien stop. Suite naufrage Neptune stop. S.O.S. stop S.O.S. stop. »

BLANDAIMÉ – Vous plaisantez ?

PLANTIN – Non.

BLANDAIMÉ – Mais enfin, si vous leur dites « stop » sans arrêt, comment voulez-vous qu'ils arrivent jusqu'à nous ? !!

PLANTIN – C'est le code radio habituel.

BLANDAIMÉ – Mais on n'envoie pas ce texte par radio, on l'envoie par bouteille.

PLANTIN – C'est forcément un marin qui va trouver ce message et ils sont habitués à la radio ces gens-là.
BLANDAIME – Vous dites n'importe quoi ! Les marins sont beaucoup plus habitués à la bouteille qu'à la radio ! Regardez le naufrage du Neptune ! Si le marin-radio s'était servi aussi souvent de sa radio que de sa bouteille, nous n'en serions pas là !

PLANTIN – Peut-être... mais si c'était vous qui aviez dicté le message de perdition au marin du Neptune, non seulement nous en serions au même point mais en plus j'aurais honte...

BLANDAIME – Honte ?

PLANTIN – Que quelqu'un l'ait reçu.

BLANDAIME – C'est mon éducation qui vous gêne, n'est-ce pas ? Vous ne supportez pas qu'on appelle au secours avec tact, raffinement, qu'on demande de l'aide avec courtoisie. Ça vous irrite, vous, c'est le rugissement de l'orque blessé qui fait frémir la banquise, c'est ça ou rien ?

PLANTIN – Ce n'est pas de l'aide que nous allons recevoir avec votre foutue lettre...

BLANDAIME – Ah oui, et c'est quoi ?

PLANTIN – Oh diverses choses... les œuvres complètes de madame de Sévigné... une boîte de dragées... un caniche nain.

BLANDAIME – (*L'examine un instant*) J'en étais sûr, vous êtes marxiste.

PLANTIN – Quoi ?

BLANDAIME – Mais oui... ça y est... j'y suis, je vous revois... la hargne avec laquelle vous serviez les cocktails... ce regard gorgé de haine que vous portiez sur l'élégante assistance du

pont n° 2 en secouant votre shaker... (*Se prenant la tête entre les mains.*) Je me souviens... je vous revois, votre façon de servir les petits fours avec un couteau entre les dents... vous aviez tout du rouge ! Tout ! Jusqu'à votre veste !

PLANTIN – Ma veste de barman !

BLANDAIME – (*Éclatant de rire*) Votre veste de barman ! Avec vos deux épaulettes dorées ! Vous me prenez pour qui ? C'est l'uniforme des officiers du KGB.

PLANTIN – Du... ?

BLANDAIME – (*De plus en plus exalté*). Vous voyez, vous ne le saviez même pas, c'est une preuve supplémentaire que vous en faites partie, on ne dit jamais aux gens du KGB qu'ils sont du KGB, par sécurité... preuve irréfutable Plantin...

PLANTIN – Vous délirez Blandaimé, vous vomissez par le cerveau.

BLANDAIME – Sans compter cette odeur âcre qui s'exhale de vous, cette odeur de ceux qui préfèrent lire Lénine le matin au lieu de se laver.

PLANTIN – Parce que vous...

BLANDAIME – Moi je me parfume Plantin ! Je m'entoure de lavande et de patchoulis pour me protéger de vos effluves totalitaires. La liberté sent bon Plantin... La liberté se respire avec délice, elle ne cocotte pas l'aisselle de l'idéologue gauchiste !

PLANTIN – Je ne vous permets...

BLANDAIME – Dites-moi tout... Plantin, le Neptune... le naufrage, c'est vous ?... c'était une bombe ?...

ANNEXE 3

Éléments bibliographiques

BIBLIOGRAPHIE DE JEAN-MICHEL RIBES

• Quelques œuvres de Jean-Michel Ribes

- 1970 : *Les Fraises musclées*
1972 : *Je suis un steak*
1974 : *L'Odysée pour une tasse de thé*
1976 : *Tout contre un petit bois* (Prix des U, Prix Plaisir du Théâtre)
1978 : *Jacky Parady*
1983 : *Batailles* en collaboration avec Roland Topor
1986 : *Révoltes* avec Jean Tardieu et Arnold Wesker
1990 : *La Cuisse du steward*
1997 : *Monsieur Monde*
2001 : *Théâtre sans animaux*
2004 : *Musée Haut, Musée Bas*

• Quelques mises en scènes de Jean-Michel Ribes

- 1978 : *Le Gros Oiseau* de Jean Bouchaud
1984 : *L'Ouest le vrai* de Sam Shepard
1986 : *Hirondelle de saucisson* de François Rollin
1987 : *L'Anniversaire* d'Harold Pinter
1987 : *Le Pont des Soupîrs* d'Offenbach
1988 : *La Cagnotte* d'Eugène Labiche à la Comédie-Française
1994 : *Cirque à deux* de Barry Creyton
1994 : *Brèves de comptoir* de Jean-Marie Gourio (Grand Prix de l'humour noir)
1999 : *Rêver peut-être* de Jean-Claude Grumberg
2000 : *Amorphe d'Ottenburg* de Jean-Claude Grumberg à la Comédie-Française
2000 : *Jeffrey Bernard est souffrant* de Keith Waterhouse
2002 : *La Priapée des écrevisses* de Christian Siméon
2002 : *L'Enfant Do* de Jean-Claude Grumberg
2002 : *Le Complexe de Thénardier* de José Pliya
2004 : *Le Jardin aux betteraves* de Roland Dubillard
2004 : *Sans Ascenseur* de Sébastien Thiéry
2004 : *Dieu est un steward de bonne composition* d'Yves Ravey
2005 : *Merci* de Daniel Pennac
2006 : *J'ai tout* de Thierry Illouz

• Télévision

- Merci Bernard*
Palace
Les Brèves de comptoir
Théâtre sans animaux

• Livres

- J'ai encore oublié St Louis, Merci Bernard* (Actes Sud-Papiers)
Les Candidats auxquels vous avez échappé (Actes Sud-Papiers)
Monologues, bilogues, trilogues (Actes Sud-Papiers)
Palace (Actes Sud-Papiers)
Le Menu de Frango Twix (Actes Sud-Papiers)
La Petite O.N.U. fantaisie humanitaire (Actes Sud-Papiers)
Je n'aime pas la campagne sauf dans le TGV elle va plus vite (L'Atalante)
Sursauts, brindilles et pétards (Grasset, 2004)

BIBLIOGRAPHIE DE ROLAND TOPOR

• Quelques œuvres de Roland Topor

- Romans : *Le Locataire chimérique*, *La Vérité sur Max Lampin*, *Mémoires d'un vieux con*
Nouvelles : *Café Panique*, *Portrait en pied de Suzanne*, *Four roses for Lucienne*, *La Plus Belle Paire de seins du monde*
Théâtre : *Vinci avait raison*, *L'Hiver sous la Table*, *Batailles*, avec Jean-Michel Ribes, *L'Ambigu*
Palace, avec Jean-Michel Ribes (sketches-télé), *Merci Bernard*, avec Jean-Michel Ribes (sketches), *La Cuisine cannibale* (recettes)
Rumsteack morceaux (poèmes et chansons)

• Cinéma

- La Planète sauvage*, scénariste et conception des décors/personnages (1973)
Marquis, co-réalisation avec Henri Xhonneux (1988)

• Télévision

- Téléchat*
Merci Bernard
Palace

ANNEXE 4

Extrait de *La Tempête* (1611) de Shakespeare, acte I, scène 1

Sur un vaisseau en mer. Une tempête mêlée de tonnerre et d'éclairs.

(Entrent le maître et le bosseman.)

LE MAÎTRE – Bosseman ?

LE BOSSEMAN – Me voici, Maître. Où en sommes-nous ?

LE MAÎTRE – Bon, parlez aux matelots. Manœuvrez rondement, ou nous courons à terre. De l'entrain ! de l'entrain !

LE BOSSEMAN – Allons, mes enfants ! courage, courage, mes enfants ! vivement, vivement, vivement ! Ferlez le hunier.– Attention au sifflet du maître.– Souffle, tempête, jusqu'à en crever si tu peux.

(Entrent Alonzo, Sébastien, Antonio, Ferdinand, Gonzalo et plusieurs autres.)

ALONZO – Cher bosseman, je vous en prie, ne négligez rien. Où est le maître ? Montrez-vous des hommes.

LE BOSSEMAN – Restez en bas, je vous prie.

ANTONIO – Bosseman, où est le maître ?

LE BOSSEMAN – Ne l'entendez-vous pas ? Vous troublez la manoeuvre. Restez dans vos cabines, vous aidez la tempête.

GONZALO – Voyons, mon cher, un peu de patience.

LE BOSSEMAN – Quand la mer en aura. Hors d'ici !- Les vagues se soucient bien de la qualité de roi. En bas ! Silence ! Laissez-nous tranquilles.

GONZALO – Fort bien ! cependant n'oublie pas qui tu as à bord.

LE BOSSEMAN – Personne qui me soit plus cher que moi-même. Vous êtes un conseiller : si vous pouvez imposer silence à ces éléments, et rétablir le calme à l'instant, nous ne remuerons plus un seul cordage ; usez de votre autorité. Si vous ne le pouvez, rendez grâces d'avoir vécu si longtemps, et allez dans votre cabine vous préparer aux mauvaises chances du moment, s'il faut en passer par là.- Courage, mes enfants !- Hors de mon chemin, vous dis-je.

GONZALO – Ce drôle me rassure singulièrement. Il n'a rien d'un homme destiné à se noyer ; tout son air est celui d'un gibier de potence. Bon Destin, tiens ferme pour la potence, et que la corde qui lui est réservée nous serve de câble, car le nôtre ne nous est pas bon à grand' chose. S'il n'est pas né pour être pendu, notre sort est pitoyable.

(Ils sortent.)

(Rentre le bosseman.)

LE BOSSEMAN – Amenez le mât de hune. Allons, plus bas, plus bas. Mettez à la cape sous la grande voile risée. *(Un cri se fait entendre dans le corps du vaisseau.)* Maudits soient leurs hurlements ! Leur voix domine la tempête et la manoeuvre. *(Entrent Sébastien, Antonio et Gonzalo.)*

Encore ! que faites-vous ici ? Faut-il tout laisser là et se noyer ? Avez-vous envie de couler bas ?

SÉBASTIEN – La peste soit de tes poumons, braillard, blasphémateur, mauvais chien !

LE BOSSEMAN.- Manœuvrez donc vous-même.

ANTONIO – Puisse-tu être pendu, maudit roquet ! Puisse-tu être pendu, vilain drôle, insolent criard ! Nous avons moins peur d'être noyés que toi.

GONZALO – Je garantis qu'il ne sera pas noyé, le vaisseau fût-il mince comme une coquille de noix, et ouvert comme la porte d'une dévergondée.

LE BOSSEMAN – Serrez le vent ! serrez le vent ! Prenons deux basses voiles et élevons-nous en mer. Au large ! *(Entrent des matelots mouillés.)*

LES MATELOTS – Tout est perdu.- En prières ! en prières ! Tout est perdu. *(Ils sortent.)*

LE BOSSEMAN – Quoi ! faut-il que nos bouches soient glacées par la mort ?

GONZALO – Le roi et le prince en prières ! Imitons-les, car leur sort est le nôtre.

SÉBASTIEN – Ma patience est à bout.

ANTONIO – Nous périssons par la trahison de ces ivrognes. Ce bandit au gosier énorme, je voudrais le voir noyé et roulé par dix marées.

GONZALO – Il n'en sera pas moins pendu, quoique chaque goutte d'eau jure le contraire et bâille de toute sa largeur pour l'avalier. *(Bruit confus au dedans du navire.)*

DES VOIX – Miséricorde ! nous sombrons, nous sombrons... Adieu, ma femme et mes enfants. Mon frère, adieu. Nous sombrons, nous sombrons, nous sombrons.

ANTONIO – Allons tous périr avec le roi. *(Il sort.)*

SÉBASTIEN – Allons prendre congé de lui. *(Il sort.)*

GONZALO – Que je donnerais de bon cœur en ce moment mille lieues de mer pour un acre de terre aride, ajoncs ou bruyère, n'importe.- Les décrets d'en haut soient accomplis ! Mais, au vrai, j'aurais mieux aimé mourir à sec. *(Il sort.)*