

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

Une petite douleur

Texte de Harold Pinter

Mise en scène de Marie-Louise Bischofberger

Au Théâtre de la Ville/Théâtre des Abbesses du 7 au 22 décembre 2012

© MARIO DEL CURTO

Édito

Avec la pièce *Une petite douleur* représentée au Théâtre des Abbesses, tandis que l'Odéon continue de proposer *Le Retour*, Harold Pinter s'impose sur les scènes parisiennes, en ce dernier trimestre 2012. Si ces deux textes, datés respectivement de 1959 et 1965, témoignent des premières inspirations de Pinter, qu'on a pu qualifier de « théâtre de la menace » (les deux pièces présentent l'intrusion d'un élément extérieur dans un environnement fermé, dont il provoque le bouleversement, voire l'explosion), *Une petite douleur* ne met en scène qu'un nombre réduit de personnages et fait ainsi penser, par sa précision et son acuité, à une expérience scrutée au microscope. L'étrangeté de la pièce tient aussi au fait qu'elle fut originellement destinée à être lue à la radio, à une époque où les programmeurs de la BBC voulaient offrir aux auteurs qu'ils jugeaient prometteurs, une possibilité d'expression que ne leur accordaient pas les théâtres eux-mêmes.

Texte à la frontière du réel et du métaphorique, selon la formule de Marie-Louise Bischofberger, la metteuse en scène, *Une petite douleur* incite à la vigilance. Car si les situations y relèvent parfois du théâtre de boulevard (le mari, la femme, l'inconnu), derrière les mots se cache un monde où tout se lit à la lumière d'enjeux de domination déchaînés avec une rare violence. Le passage à la scène n'en devient que plus riche, et suscite de grandes attentes.

Le présent dossier propose des pistes de recherche et des exercices, afin de faire découvrir aux élèves la singularité du parcours de Harold Pinter et la fascination que suscite un théâtre qui, au-delà des mots, affirme l'inclination naturelle des hommes pour la trahison et la cruauté, et en détaille les mécanismes complexes.

Texte de référence: Harold Pinter, *Une petite douleur*, traduit de l'anglais par Gisèle Joly et Séverine Magois © L'Arche Éditeur, novembre 2011, non publié

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

Avant de voir le spectacle: la représentation en appétit!

Harold Pinter: un parcours
engagé [page 2]

Une petite douleur
(*A Slight Ache*): une pièce
radiophonique [page 2]

Entrer dans l'œuvre [page 4]

Le passage à la scène [page 7]

Rebonds
et résonances [page 9]

Après la représentation: pistes de travail

L'étrangeté
du spectacle [page 10]

Les intrus [page 12]

L'éclatement
du couple [page 14]

Annexes:

Discours de Harold Pinter
lors de la remise du prix Nobel
en 2005 [page 20]

Extrait de la pièce
Une petite douleur [page 22]

Extrait de *Théâtre d'ondes*
[page 24]

Marie-Louise Bischofberger,
metteuse en scène [page 25]

Note d'intention [page 26]

Extrait de *L'Inquiétante*
Étrangeté, Sigmund Freud,
1919 [page 27]

Des personnages muets
au théâtre [page 28]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit!

HAROLD PINTER = UN PARCOURS ENGAGÉ

Objectifs

- Préciser le parcours théâtral de Harold Pinter.
- Montrer son œuvre comme engagée, même si elle refuse de s'inscrire dans un contexte historique ou politique explicitement défini.

Diversité des pratiques : un « homme-théâtre »

→ En confrontant les présentations biographiques de Harold Pinter (en particulier celle du dossier « Pièce (dé) montée » consacré au *Retour*¹, et celle du site *theatre-contemporain.net*², demander aux élèves quelles fonctions Harold Pinter a successivement assumées dans le monde théâtral. Quels liens a-t-il également eus avec le cinéma ?

Harold Pinter a commencé sa carrière théâtrale comme acteur, sous le pseudonyme de David Baron, au sein d'une troupe itinérante spécialisée dans le répertoire shakespearien. Reconnu comme auteur dramatique, il n'a jamais renoncé à jouer, y compris dans ses propres pièces mises en scène par d'autres. Il a également travaillé pour le cinéma, comme scénariste, particulièrement en collaboration avec Joseph Losey. Les deux biographies insistent sur la diversité des productions auxquelles il a participé et témoignent d'une activité qui ne s'est pas limitée à la seule construction d'une œuvre individuelle.

« Un résistant spirituel éternel »

Volker Schlöndorff écrit : « C'est un esprit de contradiction. On ne peut pas parler d'engagement quand on parle d'Harold Pinter, ce n'est pas un militant, ce n'est pas lui qui ira dans la rue pour vendre un journal. Ce n'est pas ce genre de philosophe. C'est quelqu'un qui fait ça strictement dans son œuvre, dans son travail. Lui, c'est un résistant, non pas contre tel ou tel système politique ou tel parti ou telle circonstance, qui pourrait changer et après tout irait bien dans le monde, c'est un résistant spirituel éternel, la condition humaine sera toujours telle que, au fond, on ne peut y répondre que par le refus³. »

→ Proposer aux élèves de confronter deux extraits du discours prononcé par Harold Pinter, lors de la remise du prix Nobel, en 2005 (voir annexe 1). Quelles différences peut-on établir entre le premier extrait, clairement engagé dans la critique des États-Unis et de l'Angleterre quant au traitement des prisonniers de Guantanamo, et le poème cité dans le deuxième extrait ? Quel texte apparaît comme le plus « engagé » ?

UNE PETITE DOULEUR (A SLIGHT ACHE) = UNE PIÈCE RADIOPHONIQUE

Objectifs

- Préciser le cadre dans lequel la pièce a été écrite.
- Définir les caractéristiques d'un genre particulier qui donnent à la voix et aux mots toute leur importance.

1. http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/le-retour_annexes.pdf

2. www.theatre-contemporain.net/biographies/Harold-Pinter/presentation/

3. Volker Schlöndorff, in *Mettre en scène Harold Pinter*, articles et entretiens réunis et traduits de l'anglais par Brigitte Gauthier, L'Entretemps, 2011, p. 40

Une étape décisive

En 1959, Harold Pinter est au début de sa carrière d'auteur dramatique. Sa première pièce, *La Chambre*, jouée en 1957, lui a valu une certaine reconnaissance critique, mais les représentations de *L'Anniversaire*, en 1958, sont suspendues après une semaine. La BBC lui ouvre alors ses ondes, dans le cadre du Third Programme, la chaîne à vocation culturelle qui, à côté d'une première chaîne généraliste (Home) et d'une seconde consacrée au divertissement (Light), faisait entendre à la radio de nouvelles voix dramatiques.

« Il y avait eu un changement radical. Les gens étaient revenus de la guerre qui avait été terrible, en France, en Allemagne et pour la population britannique. Tout le monde attendait qu'il se passe quelque chose dans le domaine du théâtre, du roman et dans tous les aspects de la vie. Ces auteurs n'essayaient pas de produire ce phénomène. Cette révolution se produisait d'elle-même. [...] C'était une époque de changement. »

Entretien avec Barbara Bray⁴

Ce cadre novateur avait déjà amené Samuel Beckett à écrire spécifiquement pour la radio *Tous ceux qui tombent* (*All that Fall*), pièce diffusée en 1957, puis *Cendres* (*Embers*) en juin 1959. Pinter présente *A Slight Ache* un mois plus tard, le 29 juillet 1959.

« Après l'échec retentissant de *L'Anniversaire*, nous savions que nous devons trouver le moyen de l'aider à continuer à écrire jusqu'à ce qu'il réussisse à percer au théâtre. »

Entretien avec Barbara Bray⁵

Cette diffusion est un succès, et son « metteur en ondes » Donald McWinnie sera également le metteur en scène du *Gardien*, le premier succès populaire de Pinter en 1960.

Un genre théâtral singulier : la pièce radiophonique, contraintes et libertés

→ **Proposer aux élèves de réaliser par groupes de cinq un enregistrement du début de la pièce (voir annexe 2), en insistant sur toutes les potentialités qui s'ouvrent à eux (force des voix, éloignement du micro, bruitages ou musiques, organisation des pauses et des temps). On pourra utiliser pour ce faire téléphones portables, dictaphones ou ordinateurs.**

→ **Écouter les différentes versions et les confronter. On pourra varier les conditions d'écoute elles-mêmes, par exemple les yeux fermés ou avec des écouteurs.**

Il s'agit de faire sentir que l'écoute induit un rapport personnel et intime, et qu'elle vient souvent surprendre l'auditeur dans un cadre familier pour l'emmener ailleurs. Évoquant son goût pour l'écriture radiophonique, Pinter souligne la liberté et la pureté qu'elle permet, laissant ceux qui l'écoutent « *make a voyage with the play*⁶ ».

Pour aller plus loin

À partir de l'annexe 3 (impressions d'écoute de la pièce, retranscrites par Aline Carpentier), essayer

de préciser les différences de ressenti entre les enregistrements réalisés.

→ **Demander aux élèves de rechercher l'étymologie du mot « théâtre ». En quoi la notion de « pièce radiophonique » est-elle surprenante ? Quelles difficultés pose la seule audition d'une pièce de théâtre ? Dans quelle mesure cela modifie-t-il la création même ?**

En grec, le verbe « théa-omai » (θεά-ομαι) signifie « voir », et le nom « théatron » (θέατρον) désigne le lieu d'où l'on regarde un spectacle. Parler de « théâtre radiophonique » paraît donc contraire à la définition même du théâtre. Être limité à la seule audition⁷ du texte suscite de nombreuses questions. On pense bien sûr aux décors ou aux costumes, mais il faut envisager d'autres aspects : une durée de présentation qui se doit d'être limitée, de peur de lasser les auditeurs, un nombre de personnages réduit, étant donné la difficulté à identifier clairement plusieurs voix mêlées, voire la nécessité d'une forme de suspense, pour retenir un auditeur plus susceptible d'éteindre la radio qu'un spectateur ne le serait à quitter sa place de théâtre.

4. « Les pièces radiophoniques de Pinter », entretien avec Barbara Bray (alors directrice à la BBC), *ibidem*, p. 156

5. *Ibidem*

6. Cité par Aline Carpentier, in *Théâtre d'ondes – Les Pièces radiophoniques de Beckett, Tardieu et Pinter*, De Boeck/INA, 2008, p. 61

7. On peut cependant remarquer qu'en français, on parle de « spectateur » (vision), alors qu'en anglais on dit « audience » (écoute).

ENTRER DANS L'ŒUVRE

Objectifs

- Présenter les personnages et l'argument de la pièce.
- Inviter les élèves à ne pas être dupes : « *The weasel under the cocktail cabinet* ».

| n°154 | décembre 2012 |

Une pièce réaliste ?

→ À partir des interviews de la metteuse en scène Marie-Louise Bischofberger⁸ ou sa note d'intention (annexe 5), demander aux élèves de lister les informations données sur la situation et sur les personnages. À quel genre de théâtre la pièce semble-t-elle se rattacher à son début ?

En évoquant le réalisme de la situation de départ (un couple prenant le petit-déjeuner un jour de plein été), Marie-Louise Bischofberger n'hésite pas à parler de théâtre de boulevard. Mais elle affirme aussi que cet aspect comique

est vite dépassé, au profit d'une sorte de « réalisme magique », tel qu'on le trouve dans la littérature sud-américaine. Elle mentionne aussi le peintre et photographe David Hockney, dont le travail joue sur le décalage et la multiplication des points de vue. Voir par exemple : *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)*, 1971

Mother 1, Yorkshire moors, août 1985 #1, collage photographique
<http://leavesgrass.blogspot.fr/2006/04/david-hockney.html>

→ Demander aux élèves de confronter différents visuels envisagés pour la pièce : sur quels éléments de la pièce se fondent-ils ? Qu'ont-ils en commun ?



© CARINE BRANCOWITZ

1

Visuel proposé par le théâtre des Célestins, à Lyon, pour la mise en scène de Marie-Louise Bischofberger

www.celestins-lyon.org/index.php/Menu-thematique/Saison-2012-2013/Spectacles/Une-petite-douleur



© KAMROUZ

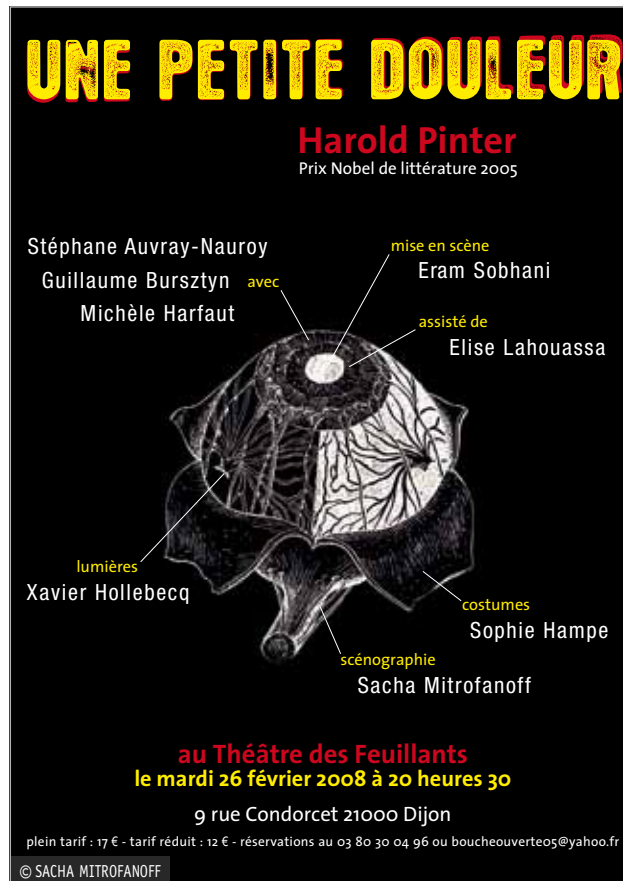
2

Visuel proposé par le Théâtre de la Ville, à Paris, pour la mise en scène de Marie-Louise Bischofberger

www.theatredelaville-paris.com/spectacle-une-petite-douleur-marielouise-bischofberger-534

8. Théâtre de Vidy-Lausanne :
www.vidy.ch/spectacle/une-petite-douleur%20

Théâtre des Célestins à Lyon :
www.celestins-lyon.org/index.php/Menu-thematique/Saison-2012-2013/Spectacles/Une-petite-douleur



3

Affiche proposée pour le spectacle mis en scène par Eram Sobhani (janvier 2008)

www.theatre-contemporain.net/spectacles/Une-petite-douleur-3166/



4

Affiche proposée pour le spectacle mis en scène par Claudia Morin (avril-mai 2007)

www.theatre-contemporain.net/spectacles/Une-petite-douleur/

Ces quatre propositions s'appuient sur des objets et renvoient pour la plupart à la situation initiale: le petit-déjeuner avec la tasse en porcelaine bleue posée sur une nappe à carreaux rouge, le bouton de fleur évoquant le jardin, le pot de confiture avec la guêpe enfermée. Seule la présentation juxtaposée de la guêpe et de la boîte d'allumettes associe deux éléments chronologiquement dissociés dans la pièce (le marchand d'allumettes intervenant après l'insecte). Cependant ce côté réaliste est vite dépassé. On remarque par exemple que les dessins sont majoritaires (une seule photo). Ensuite, tous les

visuels ont en commun la notion de grossissement, car il s'agit d'objets petits sur lesquels on attire l'attention (un insecte, un bouton de fleur, une boîte d'allumettes). Sur l'affiche 4, le grossissement est amplifié, car la guêpe occupe tout le pot de confiture, et la couleur rouge accentue son aspect menaçant. Quant à l'affiche 3, elle apparaît encore plus inquiétante, car elle joue sur l'ambivalence du dessin, à la fois bouton de fleur, mais aussi œil, et les légendes qui l'accompagnent évoquent le dessin anatomique. On n'est pas très loin de la dissection, et cela suscite le malaise.

→ Inviter les élèves à imaginer un visuel pour le spectacle. Le travail se fera par petits groupes, et toutes les approches sont envisageables (dessins, photos, collages). Les propositions pourront être réexaminées une fois le spectacle vu.

Derrière la banalité des mots : «*The weasel under the cocktail cabinet*»

Pinter a défini lui-même le sujet de ses œuvres: «*la belette sous l'armoire à liqueurs*». Au-delà de l'aspect provocateur d'une telle parole, Ann Lecercle montre qu'il s'agit bien dans le théâtre de Pinter de faire surgir «l'Innommable» (la belette apparaît comme un animal «*de si mauvais augure que la seule mention de son nom mène au désastre quiconque ose l'utiliser*⁹») derrière «l'armoire à liqueurs», ce meuble-bar caractéristique de la haute-bourgeoisie, image de la vanité des conversations qui lui sont liées. Une telle formule incite à ne pas être dupe de la banalité des échanges entre les êtres, banalité recherchée comme rempart à la violence inhérente à chacun.

«La communication entre les gens est si effrayante que, plutôt que de communiquer, les gens préfèrent un continuel bavardage à bâtons rompus, un continuel bavardage à propos d'autres choses plutôt que de ce qui est à la racine même de leur rapports.»

→ Demander aux élèves de comparer le titre de la pièce *Une petite douleur* avec d'autres œuvres de Pinter: *La Chambre*, *L'Anniversaire*, *Le Gardien*, *Le Monte-Plats*, *Le Retour*. Comment ce titre s'explique-t-il? En quoi peut-on dire qu'il relève de l'antiphrase?

Les titres proposés renvoient à des éléments précis: des situations (*L'Anniversaire*, *Le Retour*), des lieux (*La Chambre*), des objets (*Le Monte-Plats*), des fonctions (*Le Gardien*). En revanche, *Une petite douleur* est une formulation mystérieuse, qui ne s'éclaire que lorsqu'Edward parle de son mal aux yeux. Le terme de «petite» apparaît aussitôt mensonger: puisqu'il s'agit là du titre, cette douleur devient essentielle, et on est amené à penser qu'elle ne peut que s'accroître, si même elle n'est déjà intense, malgré les affirmations du personnage.

Pour aller plus loin

Lire un extrait de l'essai de Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté*, 1919 (voir annexe 6).

9. Ann Lecercle, *Le Théâtre d'Harold Pinter – Stratégies de l'indicible: regard, parole, image*, Klincksieck, 2006, p. 62

Le chapitre 2 de cet ouvrage est entièrement consacré à l'analyse de cette formule.

10. Harold Pinter cité par Martin Esslin, in *Le Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, 1963, p. 277

LE PASSAGE À LA SCÈNE

Objectifs

- Envisager les difficultés d'adaptation : la transposition historique et géographique, la question de la traduction.
- Passer de la radio à la scène : un jardin anglais, le jour du solstice.
- Représenter le marchand d'allumettes ?

| n°154 | décembre 2012 |

L'inscription dans le temps et le lieu : une pièce anglaise ?



© MARIO DEL CURTO

Écrite en 1959, première pièce de Pinter à mettre en scène la bourgeoisie anglaise, *Une petite douleur* s'inscrit dans une réalité sociale qui, sans être essentielle au propos, n'en reste pas moins présente. La scène se situe à la campagne, dans un village. Edward écrit des ouvrages de philosophie et de théologie, et s'enorgueillit de sa réussite sociale :

« Pour tout vous dire, une fois par an, je reçois les gens du village. Je ne suis pas le seigneur du château, mais ils me portent une certaine estime. En fait, je ne crois pas que nous ayons encore un châtelain ici. Je ne sais ce qu'il est devenu. Un vieil homme fort sympathique. ¹¹ »

Quant à sa femme Flora, elle évoque aussi bien les promenades à poney de sa jeunesse que la fonction de juge de paix qu'elle a exercée, autant d'éléments qui manifestent appartenance sociale définie et ancrage dans la société anglaise. Enfin, il faut également mentionner les références que Pinter fait au cricket, jeu pour lequel il éprouve une véritable passion, « jeu de classes, voire de castes » selon la formule d'Ann Lecercle ¹² :

« Dans la société anglaise vue par Pinter, les classes et les castes n'ont pour ainsi dire rien perdu de leur pouvoir visible et occulte. Or pour la majeure partie de la population et notamment les classes inférieures, non initiées aux arcanes du cricket, ce sport est incompréhensible, ce qui, bien entendu, est le but recherché. »

→ À partir des interviews de la metteuse en scène, demander aux élèves de formuler des hypothèses sur la manière dont elle envisage de situer les personnages.

Pour aller plus loin

Cette adaptation contemporaine de la pièce s'appuie sur une nouvelle traduction, faite par Gisèle Joly et Séverine Magois. À l'heure actuelle, la plupart des metteurs en scène entreprenant un travail sur une œuvre en langue étrangère demandent une retraduction de celle-ci. On pourra se reporter à l'entretien accordé par Philippe Djian concernant la nouvelle traduction du *Retour*, pièce programmée à l'Odéon, dans une mise en scène de Luc Bondy (http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pdf/le-retour_annexes.pdf). On pourra également commenter la citation d'Antoine Vitez :

« Écrire, traduire, jouer, mettre en scène relève d'une pensée unique fondée sur l'activité de traduire, c'est-à-dire sur la capacité, la nécessité et la joie d'inventer sans trêve des équivalents possibles, dans les langues et entre les langues, dans les corps et entre les corps, entre les âges, entre un sexe et l'autre. ¹³ »

11. Traduction de Gisèle Joly et Séverine Magois, p. 10

12. Ibidem, p. 15

13. Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, Gallimard, 1991, p. 586

De la radio à la scène

→ Demander aux élèves de faire le plan de l'espace scénique tel que le définit la didascalie initiale. Dans quelle mesure cet espace apparaît-il comme symbolique? Quelles difficultés de mise en scène surgissent aussitôt?

→ Leur proposer de mettre en espace le travail réalisé en enregistrement (on n'envisagera que le début de la scène). Quelles modifications sont-ils amenés à faire?

L'espace est délimité en quatre zones: au fond, le jardin; au centre, deux chaises de jardin et une table dressée; à cour, le bureau; à jardin, l'arrière-cuisine. Les lieux sont ici symboliques des personnages et de leurs relations: la table dressée délimite le temps du petit-déjeuner, le bureau est le domaine d'Edward, l'arrière-cuisine celui de sa femme. Le jardin se situe dans le prolongement de la maison, tout en restant

un espace extérieur, un au-delà ouvert, exposé au soleil.

Respecter strictement cette répartition limiterait l'aire de jeu (ainsi la première rencontre du marchand d'allumettes et d'Edward a lieu dans le bureau). Mais ne pas en tenir compte nierait le fait que l'espace chez Pinter est codifié, révélateur immédiat des personnages et des enjeux de pouvoir qui les opposent¹⁴. Quant au jardin, il faut s'interroger sur la manière de le figurer.

La représentation elle-même entraîne le choix d'éléments de décors et d'accessoires, et amène à reconsidérer les bruitages ou les musiques précédemment choisis. L'incarnation des personnages est également une question à soulever (attitudes, âge, vêtements). Il s'agit de mesurer à quel point montrer implique des décisions qui déterminent un sens, mais qui détruisent l'étrangeté magique de l'audition.

Une gageure théâtrale: le personnage muet

NOTA: Il est difficile de savoir s'il vaut mieux, ou non, laisser les élèves dans l'ignorance du fait que le marchand d'allumettes est un personnage muet. Ne pas le leur dire les confronte directement à l'inacceptable théâtral: un personnage dont on ne cesse d'attendre la parole et qui n'ouvre pas la bouche. La réflexion sur le langage et le silence, qui est au centre de la pièce ne peut qu'être enrichie de cette expérience.

Les prévenir les invite à réfléchir par avance à la représentation d'un personnage dont l'existence même était douteuse dans la présentation radiophonique, et les rend plus attentifs au jeu et à la mise en scène.

→ Proposer aux élèves de courtes situations d'improvisation qui mettent en présence un personnage parlant et un personnage muet (dans un lieu collectif: un arrêt d'autobus,



© MARIO DEL CURTO

14. Voir à ce propos le dossier n° 150 de la collection « Pièce (dé)montée », consacré au *Retour* et au travail mené par Luc Bondy sur l'espace: <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/pièce/index.php?id=le-retour>

une salle d'attente, une file de cinéma; voire dans une confrontation plus nette: dans un hall d'escalier ou dans un parking, gênant le passage). Il n'est pas question bien sûr d'envisager un quelconque mime,

le silence et l'impassibilité du personnage muet devront être intériorisés. Afin d'éviter que l'improvisation ne tourne à vide, sa durée sera limitée à quelques minutes et devra envisager une fin.

Pour aller plus loin

Envisager d'autres personnages muets au théâtre, par exemple dans:

– *L'Homme gris* de Marie Laberge (auteure québécoise), 1986

Une fille muette dans un motel assiste au monologue infernal de son père. Toute la pièce repose sur le silence prostré de cette jeune fille. La pièce a connu un très grand succès en France.

– *Tueurs sans gages*¹⁵ d'Eugène Ionesco, 1957

– *Quai Ouest*¹⁵ de Bernard-Marie Koltès, 1985

REBONDS ET RÉSONANCES

Au théâtre

Le Retour, mise en scène de Luc Bondy, à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, du 18 octobre au 23 décembre 2012 puis en tournée jusqu'au 24 mai 2013

Dans la collection Pièce (dé) montée

Célébration:

http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pdf/celebration_total.pdf

Le Retour:

<http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pièce/index.php?id=le-retour>

Bibliographie

On se reportera:

- à la bibliographie précédemment élaborée p. 8 du dossier n° 150 de la collection « Pièce (dé) montée » consacré au *Retour* de Harold Pinter (http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pdf/le-retour_total.pdf)

- et, plus particulièrement, pour *Une petite douleur*, à:

- Aline Carpentier, *Théâtres d'ondes – Les Pièces radiophoniques de Beckett, Tardieu et Pinter*, De Boeck/INA, 2008

- Brigitte Gauthier, *Harold Pinter: le maître de la fragmentation*, L'Harmattan, Paris, 2003

- Brigitte Gauthier, *Mettre en scène Harold Pinter*, articles et entretiens réunis et traduits de l'anglais, L'Entretemps, 2011

- Ann Lecercle, *Le théâtre d'Harold Pinter – Stratégies de l'indicible: regard, parole, image*, Klincksieck, 2006

Le chapitre 6 de l'ouvrage est consacré à l'étude d'*Une petite douleur*.

Après la représentation

Pistes de travail

→ **Demander aux élèves d'évoquer leurs impressions après la représentation. Quels sentiments, quelles émotions ont-ils ressentis au cours du spectacle ?**

S'il est un terme habituel pour qualifier le théâtre de Pinter, c'est bien celui d'«étrangeté» et il est probable que le mot sera vite énoncé. Il est probable aussi que l'inquiétude suivra : «Je n'ai pas tout compris». Cette phrase, usuelle chez les adolescents au sortir d'un spectacle, témoigne autant de leur volonté de «bien faire» que de leur croyance selon laquelle toute l'œuvre d'art a toujours un sens nettement affirmé. Leur faire admettre que non, rien n'est vraiment sûr chez Pinter, que

l'insaisissable et l'incertain sont parties intégrantes de son théâtre et qu'en effet, la mise en scène n'a pas voulu occulter cette dimension, relève de la réflexion à mener avec eux.

«Il ne fait pas de doute que Pinter situe le jeu aux frontières de l'inconscient et cela bien plus souvent que la plupart de ses pairs, le résultat étant qu'il est souvent difficile d'expliquer rationnellement pourquoi son théâtre nous affecte si profondément. » Michael Anderson¹⁶

L'ÉTRANGETÉ DU SPECTACLE

Objectifs

- Montrer que l'étrangeté naît d'abord de la fragmentation de l'espace et du temps.
- S'interroger sur la disparité et le contraste des objets scéniques.

La fragmentation de l'espace et du temps

→ **Inviter les élèves à relire les didascalies du texte de Pinter concernant l'espace. De quelle manière la mise en scène a-t-elle organisé l'espace ? Dessiner deux schémas : le plateau au commencement du spectacle, le plateau à l'entrée du marchand d'allumettes.**

Au début du spectacle, la scène du théâtre est assez vide. Un panneau noir est situé à jardin, un autre plus grand, placé au centre en arrière-fond, figure un jardin stylisé, avec une porte. Plus en avant, une table roulante en bois supporte un service à thé, un pichet isotherme d'eau chaude, un vieux poste de radio, deux roses. De chaque côté deux chaises dépareillées, l'une plutôt large avec des accoudoirs, l'autre haute et très étroite.

À l'avant, traversant la scène, une bande de sable, qui s'agrandit un peu à cour, là où sont

dressées quelques pierres. À cour, à la limite du plateau, un seau avec balai, serpillière et gants de caoutchouc.

La scène se structure ensuite en trois espaces différents ; à jardin, devant le panneau noir initial est placé un lit, avec une table de chevet et une petite lampe. Une corde à linge et un drap apparaissent au fond. Plus en avant, à cour, un ensemble figure l'arrière-cuisine : buffet bas et fenêtre. Au centre, en avant-scène, quatre chaises (toujours dépareillées) et une mappemonde sur pied, dont on découvre qu'elle cache le bar. Un peu en arrière, un tabouret haut supporte un grand bouquet de fleurs.

Sur la bande de sable à l'avant-scène on voit apparaître brièvement un parasol et un transat, dans lequel s'assoit Edward. La lumière isole alors cet espace. On revient ensuite à la configuration précédente.

16. *Anger and Detachment*, Londres, Methuen, 1976, cité par Ann Lecerclé (ibidem)

On reconnaît bien sûr les espaces définis par les didascalies de Pinter: la table du petit-déjeuner, le bureau d'Edward, l'arrière-cuisine. En revanche, le lit est un ajout de la mise en scène. C'est la maison entière qui apparaît sur scène, et à travers elle l'univers mental du couple qui l'habite.

→ **Demander aux élèves de confronter la « maison » représentée dans ce spectacle avec la maison qui apparaît dans la mise en scène du *Retour*¹⁷. En quoi le choix scénographique est-il ici radicalement différent ?**

La mise en scène de Luc Bondy choisissait réalisme et stabilité de l'espace: les murs, les fenêtres et les sols délimitaient des pièces, et les éléments scéniques (caravane, réfrigérateur, canapé, grande table) suggéraient l'inscription dans le temps. À l'inverse, dans la mise en scène de Marie-Louise Bischofberger, les éléments sont posés dans l'espace, ils sont mobiles, l'appui qu'ils offrent est fragile. Tout peut changer d'un moment à l'autre. Une telle fragmentation incite à chercher la valeur symbolique plus que la transcription réaliste.

La fragmentation temporelle est tout aussi marquante: la pièce se passe le jour du solstice d'été, le 21 juin. Elle commence par le petit-déjeuner, et le texte suggère que la journée s'écoule peu à peu. Cependant, l'usage de plusieurs noirs brouille les repères. Le jeu des éclairages accentue cette mobilité (découpe

au sol, poursuite, projecteurs latéraux qui créent une lumière rasante). Là encore la stabilité n'est pas de mise.

→ **Quel est l'effet de lumière le plus frappant du spectacle. En quoi contribue-t-il à brouiller notre perception ?**

À plusieurs reprises, se produisent des éclairs de lumière que nous associons aussitôt à la « petite douleur » d'Edward. Cet éclairage reproduit l'effet d'une migraine ophtalmique. À ce moment-là, la perception du spectateur devient celle du personnage. Ce passage de l'extériorité du témoin à l'intériorité d'Edward est troublant. Rien ne semble fixe, ni stable: ni l'espace, ni le temps, ni même la place qui est assignée au spectateur. On retrouve bien là la référence au peintre David Hockney dont parlait la metteuse en scène¹⁸.

→ **Inviter les élèves à réfléchir sur la notion de mise en abyme¹⁹. Quelle mise en abyme le spectacle propose-t-il ?**

Au début du spectacle, la radio allumée diffuse les premières répliques du texte. Cela rappelle les circonstances dans lesquelles la pièce fut créée, mais cette mise en abyme fait aussi songer à certaines nouvelles de Julio Cortazar, par exemple « Continuité des parcs »²⁰. On peut également penser aux dessins de M.C. Escher, dans lesquels les éléments se suivent et s'enchaînent dans une boucle éternelle.

17. Voir par exemple la maquette de la scénographie, p. 6 du dossier de Pièce (dé) montée : http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/le-retour_total.pdf

18. Voir p. 4 de ce dossier.

19. Voir par exemple le site:

www.echolalie.org/wiki/index.php?ListeDeMisesEnAbyme

ou, plus particulièrement, Patrice Pavis, *Le Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Paris, 1996

20. *Les Armes secrètes*, traduction de Laure Guille-Bataillon, Gallimard, 1973

21. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/RyoanJi-Dry_garden.jpg

Disparité et contraste : un univers instable



Ryoan-ji à Kyoto : le plus célèbre des jardins secs japonais © WIKIMEDIA²¹

→ **Proposer aux élèves une recherche sur l'art des jardins: qu'est-ce qui caractérise le jardin dit « anglais » ? Qu'est-ce qu'un jardin sec ? Comment le jardin est-il représenté dans le spectacle ?**

Le jardin apparaît sous trois formes dans le spectacle: le panneau central – une sorte de paravent chinois – un papier peint anglais, le jardin sec en avant-scène avec parasol et transat, le grand bouquet de fleurs. On a le sentiment de se trouver ici en face de conceptions très opposées: le jardin anglais, qui laisse une large place aux fleurs et cultive volontiers le flou harmonieux, s'oppose au jardin sec japonais où, immuables sur un gravier tous les jours ratissé, les pierres dressées invitent à l'intériorité. Exubérance et couleurs contre retenue et maîtrise, vitalité contre pétrification. Quant aux parasol et transat, ils appuient un aspect petit-bourgeois: il s'agit bien, comme l'affirme Edward, de « profiter » de « son » jardin.

Cet aspect contrasté se retrouve pour un grand nombre d'objets scéniques. On remarquera plus particulièrement le choix des chaises toutes dépareillées, et le contraste très fort lors du petit-déjeuner entre la chaise occupée par Edward, assez large et celle sur laquelle est assise Flora, étroite et peu confortable.

Disparité et contraste accentuent l'impression d'étrangeté et s'apparentent, comme l'affirme la metteuse en scène, Marie-Louise Bischofberger, à la tradition anglaise du patchwork. Ils révèlent les tensions au sein d'un couple, peut-être installé à la campagne pour des raisons économiques, signe d'un déclassement en train de s'accroître.

→ **Demander aux élèves quels objets représentent le mieux Edward et Flora. Que deviennent ces objets au cours de la représentation ?**

Deux objets semblent représenter symboliquement les personnages. La mappemonde évoque

Edward, son goût pour les pays étrangers, ses prétentions intellectuelles (il écrit des ouvrages philosophiques et théologiques). Mais cet objet s'ouvre par le milieu et cache en fait le bar. On pense bien sûr au « cocktail cabinet », dont Pinter avait parlé en guise de plaisanterie. Les prétentions intellectuelles d'Edward sont remises en cause, et cette insistance sur le bar suggère un personnage aussi porté sur la boisson que soucieux d'une apparente respectabilité.

Flora est représentée par le bouquet de fleurs qui, d'abord à l'arrière-plan, est ensuite installé à l'avant-scène : le marchand d'allumettes veut s'en approcher, Edward l'en empêche. Ce bouquet est finalement renversé, au moment où la détresse du mari se transforme en une violence désordonnée. Plus tôt dans la pièce, il avait également renversé la corbeille du marchand d'allumettes.

LES INTRUS

Objectifs

- Montrer que les deux intrusions sont traitées de manière opposée : si la mort de la guêpe est envisagée dans une tonalité comique, en revanche le marchand d'allumettes fait basculer la tonalité de la pièce.
- Analyser le traitement scénique du personnage muet, le marchand d'allumettes.

La guêpe dans la marmelade

→ **Proposer aux élèves de réécouter les enregistrements réalisés lors de la préparation du spectacle. Vont-ils dans le même sens que la mise en scène de Marie-Louise Bischofberger ou s'en détachent-ils ? La représentation a-t-elle choisi un parti plutôt comique ou plutôt tragique ?**

La mise en scène joue du grossissement et du grotesque. La disproportion entre la petitesse de l'événement et la violence de la réaction est accentuée : Edward va chercher des gants en caoutchouc, monte sur une chaise, l'attitude physique de Flora tenant le pot de confiture est outrée. Ce traitement clownesque fait rire le public aux dépens des personnages, et souligne à la fois leur cruauté et leur aspect pitoyable – tout ça pour si peu !

Mais si le couple est visiblement soudé pour exterminer l'ennemi, Edward n'hésite pas pour ce faire à ébouillanter aussi sa femme. Ces « dommages collatéraux » rendent plus évidente

l'inégalité de leur relation, ce que le début du petit-déjeuner laissait entrevoir.

→ **Inviter les élèves à lire à voix haute le début de *La Chambre* et de *L'Anniversaire*²². Quels sont les points communs avec *Une petite douleur* ? On pourra essayer de mettre en place une lecture qui entrelace les trois scènes.**

Ces trois pièces s'ouvrent sur une scène de couple : un mari servi par sa femme en train de lire le journal. Pour *L'Anniversaire* et *Une petite douleur*, il s'agit du petit-déjeuner, pour *La Chambre*, plutôt d'une sorte de dîner.

Pour aller plus loin

Dans le film *Citizen Kane*²³ (1941), Orson Welles résume l'évolution d'un mariage simplement en montrant le comportement des époux, au fil du temps, au cours des petits-déjeuners. La dernière image²⁴ montre chacun à un bout de la table avec son propre journal.

22. *L'Anniversaire*, traduction d'Éric Kahane, collection « Le manteau d'Arlequin », Gallimard, 1968 ; *Célébration, La Chambre*, traduction de Jean Pavans, collection « Du monde entier », Gallimard, 2003

23. www.vodkaster.com/Films/Citizen-Kane/71

24. <http://4.bp.blogspot.com/-uasWp1UJoGc/Ucki08Sj23I/AAAAAAAAKac/gi7foark090/s1600/welles.%2Bcitizen%2Bkane.%2Bwif%2Bmontage%2B4.jpg>

Le marchand d'allumettes

| n°154 | décembre 2012 |

→ Inviter les élèves à commenter la photo ci-dessous. À quel moment du spectacle a-t-elle été prise? L'arrivée du marchand d'allumettes correspond-elle à l'attente suscitée?

Avant l'arrivée du marchand d'allumettes, le jeu des deux comédiens se situe dans

un registre comique et satirique (un couple petit-bourgeois anglais ridicule). La photo prépare cette entrée en scène. Pour inviter l'inconnu, Flora sort par la porte du paravent, se dirige en fond de scène à cour tout en parlant au «vieil homme». Le mari, lui, est assis dans «son bureau», il est sur son territoire.



Cependant l'arrivée du marchand d'allumettes prend Edward au dépourvu et le spectateur aussi. Car il n'entre pas. Un noir, et il est en place, à jardin, la main sur la chaise, penché en avant. Il n'est pas accueilli, il est aussitôt présent, là où on ne l'attendait pas. Cette apparition lui donne un caractère inquiétant, et elle interroge aussi son statut: est-ce un personnage réel? Ce que la présentation radiophonique suggérait (et si le marchand d'allumettes n'existait pas?) le théâtre, en incarnant le personnage, semble le rendre impossible. Une telle entrée relance le mystère, d'autant plus que ce personnage est lui-même singulier.

→ Demander aux élèves de décrire le personnage le plus précisément possible. Quelles sont les évolutions de son costume au cours du spectacle? À quels personnages peut-il faire penser?

Première constatation: il est gigantesque. On a l'impression d'une sorte de géant, ce qui appuie encore l'irréalité de son apparition. Son costume est surprenant pour un 21 juin: pan-

talon, pull, caban, capuche relevée, casquette ou bonnet, mitaines, corbeille d'allumettes. Il porte une barbe poivre et sel, et on ne voit pas ses yeux. Il s'appuie sur une canne. Parlant de ce personnage, Ann Lecercle évoquait sa description par le couple comme «un vieillard, sorte de roi Lear contemporain, qui en dépit de son apparente fragilité, brave la tempête comme si de rien n'était dans une folie de solstice d'été²⁵». La mise en scène fait surgir la référence. Ensuite, le personnage se retrouve en maillot de corps, gilet, chapeau melon et cravate. On pense alors aux personnages de Beckett et aux liens que celui-ci entretenait avec Pinter. Toujours dans le registre social des marginaux et des clochards, le personnage rajeunit, ce que donne aussi à voir la nudité de ses bras et de ses mains. La canne est devenue bâton. Sa démarche maladroite, presque claudicante parfois, lui donne un aspect mécanique et évoque aussi une créature fantastique. On songe à la figure du père, à la statue du commandeur dans *Dom Juan*. Quelles que soient les références, c'est un personnage qui excite l'imaginaire.

→ Interroger les élèves sur leurs réactions face à ce personnage muet. Qu'ont-ils imaginé sur lui? Quel est son parcours sur scène? Comment interpréter son comportement?

Marie-Louise Bischofberger a choisi de faire agir et réagir le marchand d'allumettes. Il parcourt d'abord le «bureau» du mari, en s'intéressant aux objets: la mappemonde, le vase de fleurs, les chaises. Edward, de son côté, cherche à le faire asseoir, sans toujours réussir, et n'hésite pas à le reléguer dans un coin.

Avec Flora, s'élabore un jeu de chaises

ambigu: assise en face de lui, elle se montre volontairement provocante, avant de l'attaquer physiquement en le déshabillant brutalement. Au retour d'Edward, il prend place sur le lit, avant de revenir vers les chaises. Il investit de sa présence l'ensemble de la maison, dont il prend possession peu à peu. Même si son visage reste le plus souvent dans l'ombre, on entend ses réactions, et les remarques d'Edward trouvent leur sens: le marchand d'allumettes pleure, ou se met à rire, plus particulièrement vers la fin de la pièce.



L'ÉCLATEMENT DU COUPLE

Objectifs

- Montrer aux élèves l'ambiguïté du silence chez Pinter, et les effets qu'il provoque.
- Réfléchir au renversement final: chute et exclusion d'Edward, toute-puissance de Flora.
- Faire comprendre que l'instabilité est aussi celle des rôles et des places: mécanique de la violence et de la trahison.

L'ambivalence du silence

« Le silence est le signe de l'annihilation totale ou bien l'arme linguistique la plus puissante qui précipite l'adversaire dans le vide de la non-communication. »

Brigitte Gauthier²⁶

se révèlent leur passé, leurs faiblesses, leurs désirs (même s'il est difficile de reconstruire leur histoire tant leur discours est contradictoire). Dès lors le renversement opère: «L'auditeur idéal qu'est alors le clochard invite les personnages à plonger en eux pour y retrouver les souvenirs les plus marquants et les plus refoulés²⁷».

Si le silence signe l'exclusion, le comportement du marchand d'allumettes oblige Edward et Flora à parler constamment. Dans leurs paroles

Le marchand d'allumettes, délégué sur scène de l'auditeur-spectateur devient ainsi une sorte de psychanalyste.

26. Brigitte Gauthier, *Harold Pinter: le maître de la fragmentation*, L'Harmattan, 2003, p. 104

27. Aline Carpentier, *ibidem*, p. 96-97

Pour aller plus loin

→ Quel est le clin d'œil que la mise en scène fait à la psychanalyse? Quel moment du spectacle pourrait évoquer la photo dont le lien se trouve ci-dessous?

<http://www.vududivan.fr/wp-content/uploads/2009/10/divanfreud.jpg>

Il s'agit de la reconstitution du cabinet de Sigmund Freud, le père de la psychanalyse.

La destruction du couple

→ Inviter les élèves à confronter la photo prise avant l'entrée en scène du marchand d'allumettes (p. 13) et la photo suivante:



L'ordre initial est dévasté: bouquet à terre, tabouret renversé, écharpe de Flora au sol, canne et bâton abandonnés. Edward se retrouve à genoux devant le marchand d'allumettes, dans une posture inférieure, comme s'il réclamait aide et compréhension. Il a ôté sa veste, déboutonné sa chemise. Il ne tient plus sur ses jambes. Son soliloque révèle sa peur de la lumière et du monde extérieur. La cécité qui s'installe transcrit son impuissance²⁸. Le personnage, selon l'expression de Marie-Louise Bischofberger «se vide» progressivement tout au long du spectacle.

→ À partir des extraits suivants empruntés au texte de référence, inviter les élèves par groupes de deux à faire deux propositions (la seconde inversera les rôles, chacun faisant l'expérience des deux personnages). Des partis pris de jeu très opposés pourront être tentés (lenteur contre rapidité, éloignement des personnages ou proximité, chuchotement ou cri, affrontement ou complicité, amour ou haine).

Extrait 1

«J'ai attrapé un rhume. Un virus. Dans les yeux. Ce matin même. Dans mes yeux. Mes yeux.

«Pause. Il tombe à terre.

«Non que j'ai eu du mal à te voir, non, non, non, ce n'était pas tant ma vue, j'ai une excellente vue –l'hiver, je cavale sans rien sur moi si ce n'est un bermuda–, non, ce n'était pas tant un quelconque défaut de ma vision que les airs qui se matérialisaient entre moi et mon objet – ne pleure pas – la variation de l'air, les courants dominants dans l'espace entre moi et mon objet, les formes qu'ils prennent, l'éternel frémissement –s'il te plaît, arrête de pleurer– rien à voir avec la brume de chaleur. Quelquefois bien sûr, je me trouvais un refuge, un abri pour me calmer.»

28. Voir l'annexe 6. La présence du sable sur scène peut évoquer la nouvelle d'E.T.A. Hoffmann, *L'Homme au sable*, à l'origine de la réflexion de Freud.

Extrait 2

«À l'époque je ne disais rien, je ne remarquais rien, des choses m'arrivaient par hasard, à l'époque dans les moments de refuge, les ombres, les pétales se portaient sur moi, portaient leur corps sur moi, et rien n'entraît dans mon alcôve, rien n'en sortait. *(Pause.)*
«Mais alors, l'heure venait. Je voyais le vent. Je voyais le vent, tourbillonnant, et la poussière à la grille de mon jardin, qui se soulevait, et les hautes herbes qui s'entre-fauchaient... *(Lentement, avec horreur.)* Mais tu ris. Tu ris. Ton visage. Ton corps.»

Extrait 3

«Tu parais plus jeune... Tu parais extraordinairement... jeune. *(Pause.)*
«Tu veux inspecter le jardin? Il doit resplendir au clair de lune. *(De plus en plus faible.)*
J'aimerais t'accompagner... t'expliquer... te montrer... expliquer... les plantes... la piste... où je m'entraîne... j'étais le meilleur sprinter à Howell's... un gamin... guère plus qu'un gamin... battais... des hommes deux fois plus costauds... un gamin... comme toi. *(Pause.)*»



Illustration de John Tenniel : Alice et Humpty-Dumpty © WIKIMEDIA²⁹

De fait, on a souvent rapproché la « chute » des personnages chez Pinter de celle d'Humpty-Dumpty, le personnage de la comptine anglaise que l'on retrouve dans *De l'Autre Côté du miroir* (1872) de Lewis Carroll.

Dans le registre enfantin, on remarquera avec Ann Lecercle³¹ que le diminutif d'Edward est Teddy, le nom habituellement donné aux ours en peluche.

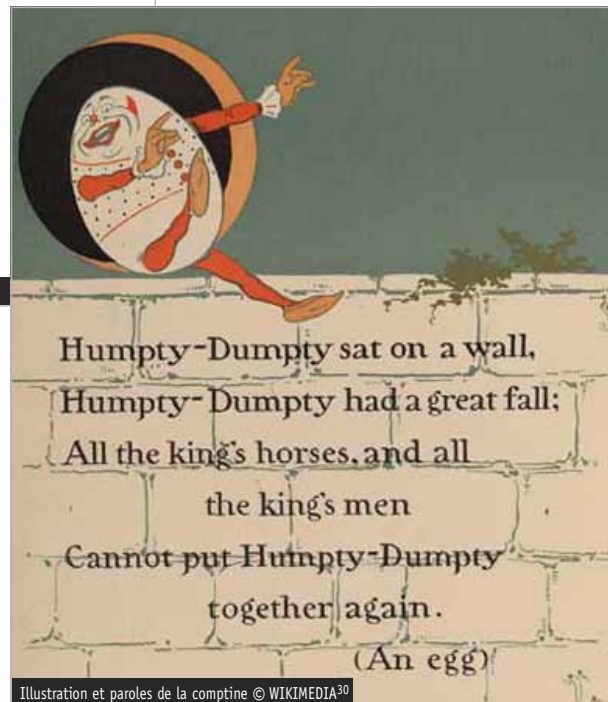


Illustration et paroles de la comptine © WIKIMEDIA³⁰

29. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Humpty_Dumpty_Tenniel.jpg

30. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b2/Humpty_Dumpty_1_-_WW_Denslow_-_Project_Gutenberg_etext_18546.jpg

31. Ibidem, p. 214

Pour aller plus loin

→ Demander aux élèves s'ils ont été surpris par la fin de la pièce. Quels éléments de mise en scène préparaient cet échange entre les deux hommes ?

On s'intéressera au mimétisme qui s'instaure peu à peu entre Edward et le marchand d'allumettes (gestes qui se répondent, réactions qu'Edward prête au marchand d'allumettes et qui sont en fait les siennes, places investies sur le plateau, en particulier les chaises et le lit).

→ À partir des photos suivantes, inviter les élèves à formuler chacun cinq adjectifs caractérisant la jeune femme. Mettre en commun et discuter ces choix. Quelle image dessinent-ils du personnage ?



Marie Vialle compose un personnage spontané, sans mièvrerie, et une femme séductrice qui ne tombe pas dans les clichés de la femme fatale. Elle exprime ses désirs, autant sexuels que maternels. Elle est du côté du soleil, de la végétation et de la fécondité, ce qui s'accompagne aussi de violence. Elle exclut son mari de la maison, et déshabille le marchand d'allumettes brutalement, comme si elle renversait le viol subi autrefois.

L'instabilité des rôles et des places : un combat sans cesse renouvelé

| n°154 | décembre 2012 |

À l'instabilité de l'espace et du temps correspond l'instabilité des rôles et des places. La guêpe a été tuée, mais le marchand d'allumettes prend la place d'Edward : deux intrus, deux traitements différents. La violence est omniprésente et chaque personnage est à la fois opprimé et oppresseur, en vertu de mécanismes difficiles à décrypter.

→ Inviter les élèves à commenter la photo suivante : en quoi peut-elle être symbolique de la pièce ?



La photo met en évidence les similitudes humaines entre les deux personnages. Même douleur aux yeux, même impuissance, même exclusion programmée. Le bouquet est entre eux deux. Simultanément, les personnages s'opposent socialement par leurs vêtements, et Edward est assis sur la chaise la plus petite et la plus inconfortable. Malgré une identité de condition, la solidarité n'existe pas : chacun reste seul au combat.

→ Proposer aux élèves de travailler le passage où Flora raconte le viol qu'elle a subi. Comment évoque-t-elle l'événement ?

Pour cette lecture, on pourra envisager diverses situations : comme si le personnage venait témoigner en public lors du procès du braconnier qui l'a violée, comme si elle se confiait à son analyste l'écoutant en silence, comme si le texte, réparti par courts fragments entre plusieurs personnes était l'expression d'une seule et même féminité, comme si elle se parlait à elle-même en se regardant dans un miroir. On pourra aussi envisager Flora en face d'Edward et du marchand d'allumettes ensemble.

« J'étais sortie me promener avec mon poney. Et là, sur le bas-côté, un homme gisait... apparemment blessé, couché sur le ventre, je me souviens, peut-être la victime d'une agression criminelle, comment savoir ? J'ai mis pied à terre, je me suis approchée, il s'est relevé, je suis tombée, mon poney s'est sauvé jusque dans la vallée. Je voyais le ciel à travers les arbres, bleu. Dans la boue jusqu'aux oreilles. Ce fut une lutte acharnée. (Pause.)

J'ai perdu. (Pause.)

Évidemment, la vie était périlleuse en ce temps-là. C'était mon premier petit galop d'essai sans chaperon³². »

La violence subie par Flora semble constitutive de l'entrée même dans le monde adulte. Encore naïve lors de cette première rencontre, elle « perd », mais l'événement ne l'inscrit pas définitivement dans le camp des victimes. La vie est longue et « la lutte » ne fait que commencer.

Nos chaleureux remerciements à toute l'équipe du Théâtre de la Ville (Valérie Lermigny et Basilia Mannoni) qui a permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions, ainsi qu'à toute l'équipe artistique du spectacle, tout particulièrement à Marie-Louise Bischofberger pour sa gentillesse et sa disponibilité. Merci également au Théâtre de Vidy-Lausanne E.T.E. (pour les photos envoyées) et à Carine Brancowitz, Sacha Mitrofanoff, Odile Chambaut et Claire Balay/Atelier Michel Bouvet (qui ont gracieusement autorisé l'utilisation de leurs visuels respectifs). Merci enfin aux éditions de L'Arche qui nous ont, à titre gratuit, accordé l'autorisation de reproduire les extraits du texte de référence (annexe 2).

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

► Contact CRDP de l'académie de Paris : crdp.communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

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

Auteure de ce dossier

Caroline BOUVIER, professeure de lettres

Responsable de la collection

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

Directeur de la publication

Marie-Christine FERRANDON, directrice
du CRDP de l'académie de Paris

Suivi éditorial

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

Maquette et mise en pages

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

ISSN : 2102-6556 ISBN : 978-2-86631-268-8

© CRDP de l'académie de Paris, 2012

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

Annexes

ANNEXE 1 - DISCOURS³³ DE HAROLD PINTER LORS DE LA REMISE DU PRIX NOBEL EN 2005

| n°154 | décembre 2012 |

EXTRAIT 1

« Les États-Unis ne se préoccupent plus des conflits de faible intensité. Ils ne voient plus l'intérêt qu'il y aurait à faire preuve de réserve, ni même de sournoiserie. Ils jouent cartes sur table, sans distinction. C'est bien simple, ils se fichent éperdument des Nations Unies, du droit international ou des voix dissidentes, dont ils pensent qu'ils n'ont aucun pouvoir ni aucune pertinence. Et puis ils ont leur petit agneau bêlant qui les suit partout au bout d'une laisse, la Grande-Bretagne, pathétique et soumise.

« Où est donc passée notre sensibilité morale ? En avons-nous jamais eu une ? Que signifient ces mots ? Renvoient-ils à un terme très rarement employé ces temps-ci – la conscience ? Une conscience qui soit non seulement liée à nos propres actes mais qui soit également liée à la part de responsabilité qui est la nôtre dans les actes d'autrui ? Tout cela est-il mort ? Regardez Guantanamo. Des centaines de gens détenus sans chef d'accusation depuis plus de trois ans, sans représentation légale ni procès équitable, théoriquement détenus pour toujours. Cette structure totalement illégitime est maintenue au mépris de la Convention de Genève. Non seulement on la tolère mais c'est à peine si la soi-disant "communauté internationale" en fait le moindre cas. Ce crime scandaleux est commis en ce moment même par un pays qui fait profession d'être "le leader du monde libre". Est-ce que nous pensons aux locataires de Guantanamo ? Qu'en disent les médias ? Ils se réveillent de temps en temps pour nous pondre un petit article en page six. Ces hommes ont été relégués dans un no man's land dont ils pourraient fort bien ne jamais revenir. À présent beaucoup d'entre eux font la grève de la faim, ils sont nourris de force, y compris des résidents britanniques. Pas de raffinements dans ces méthodes d'alimentation forcée. Pas de sédatifs ni d'anesthésiques. Juste un tube qu'on vous enfonce dans le nez et qu'on vous fait descendre dans la gorge. Vous vomissez du sang. C'est de la torture. Qu'en a dit le ministre des Affaires étrangères britannique ? Rien. Qu'en a dit le Premier Ministre britannique ? Rien. Et pourquoi ? Parce que les États-Unis ont déclaré : critiquer notre conduite à Guantanamo constitue un acte hostile. Soit vous êtes avec nous, soit vous êtes contre nous. Résultat, Blair se tait. »

EXTRAIT 2

« La vie d'un écrivain est une activité infiniment vulnérable, presque nue. Inutile de pleurer là-dessus. L'écrivain fait un choix, un choix qui lui colle à la peau. Mais il est juste de dire que vous êtes exposé à tous les vents, dont certains sont glacés bien sûr. Vous œuvrez tout seul, isolé de tout. Vous ne trouvez aucun refuge, aucune protection – sauf si vous mentez – auquel cas bien sûr vous avez construit et assuré vous-même votre protection et, on pourrait vous le rétorquer, vous êtes devenu un homme politique.

« J'ai parlé de la mort pas mal de fois ce soir. Je vais maintenant vous lire un de mes poèmes, intitulé "Mort".

« Où a-t-on trouvé le cadavre ?

Qui a trouvé le cadavre ?

Le cadavre était-il mort quand on l'a trouvé ?

Comment a-t-on trouvé le cadavre ?

« Qui était le cadavre ?

« Qui était le père ou la fille ou le frère

Ou l'oncle ou la sœur ou la mère ou le fils

Du cadavre abandonné ?

33. Texte intégral : www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-f.html

« Le corps était-il mort quand on l'a abandonné ?

Le corps était-il abandonné ?

Par qui avait-il été abandonné ?

« Le cadavre était-il nu ou en costume de voyage ?

« Qu'est-ce qui a fait que ce cadavre, vous l'avez déclaré mort ?

Le cadavre, vous l'avez déclaré mort ?

Vous le connaissiez bien, le cadavre ?

Comment saviez-vous que le cadavre était mort ?

« Avez-vous lavé le cadavre

Avez-vous fermé ses deux yeux

Avez-vous enterré le corps

L'avez-vous laissé à l'abandon

Avez-vous embrassé le cadavre

« Quand nous nous regardons dans un miroir nous pensons que l'image qui nous fait face est fidèle. Mais bougez d'un millimètre et l'image change. Nous sommes en fait en train de regarder une gamme infinie de reflets. Mais un écrivain doit parfois fracasser le miroir – car c'est de l'autre côté de ce miroir que la vérité nous fixe des yeux.

« Je crois que malgré les énormes obstacles qui existent, être intellectuellement résolu, avec une détermination farouche, stoïque et inébranlable, à définir, en tant que citoyens, la réelle vérité de nos vies et de nos sociétés est une obligation cruciale qui nous incombe à tous. Elle est même impérative.

« Si une telle détermination ne s'incarne pas dans notre vision politique, nous n'avons aucun espoir de restaurer ce que nous sommes si près de perdre – notre dignité d'homme. »

Éléments de commentaire

L'importance que prend la contestation explicite de la politique américaine dans le discours de Harold Pinter est à souligner. Le premier extrait en donne un exemple. Il renvoie à une réalité très précise, le maintien en détention dans le camp de Guantanamo, pour une durée indéterminée, sans aucun jugement, de prisonniers faits lors des opérations américaines menées en Afghanistan et en Irak. Harold Pinter multiplie les procédés destinés à faire réagir les auditeurs (emploi de la première ou de la deuxième personne du pluriel; questions nombreuses; rythme rapide; évocation atroce de « l'alimentation forcée » des prisonniers). La caricature qui assimile ironiquement la Grande-Bretagne à un « petit agneau bêlant les³⁴ suivant partout au bout d'une laisse » ajoute à la violence de la critique.

À l'inverse, le poème lu par Harold Pinter ne renvoie à aucune situation précise. Il pose seulement l'existence d'un corps mort, et interroge à son sujet, d'abord de manière générale, puis en mettant directement en cause l'auditeur avec l'emploi de la deuxième personne. L'accumulation de questions sans réponse crée un malaise grandissant, d'autant qu'on hésite sur la finalité même du propos. Car si on peut le lire comme une invite à la vigilance, à la nécessité de définir « la réelle vérité de nos vies et de nos sociétés », ces questions posées sans relâche ne vont pas sans rappeler les interrogatoires menés par Golberg et Mac Cann contre Stanley dans *L'Anniversaire*, ou les discours du tortionnaire Nicolas devant ses victimes, dans *Un pour la route*. Cette ambiguïté même ajoute à la force déstabilisatrice du texte, lui conférant ainsi une portée que l'on peut considérer comme plus efficace en terme d'engagement.

ANNEXE 2 = EXTRAIT DE LA PIÈCE *UNE PETITE DOULEUR* 35

| n°154 | décembre 2012 |

Le travail d'enregistrement se fera avec l'ensemble de l'extrait. Pour la représentation de la scène, on n'envisagera que le début du passage (jusqu'à la réplique de Flora: « Nous pourrions dresser la marquise. »)

Un manoir à la campagne. Au centre de la scène, deux chaises de jardin, et une table dressée pour le petit-déjeuner. Celles-ci seront ensuite débarrassées, et l'action se concentrera sur l'arrière-cuisine à jardin et le bureau à cour, ces deux lieux indiqués par un minimum de décor et d'accessoires. Un grand jardin bien entretenu est suggéré au fond: massifs de fleurs, haies taillées, etc. La grille du jardin, invisible du public, est en coulisse au lointain jardin.

Le matin, au petit-déjeuner. Flora et Edward sont à table. Edward lit le journal.

FLORA — As-tu remarqué le chèvrefeuille ce matin?

EDWARD — Le quoi?

FLORA — Le chèvrefeuille.

EDWARD — Chèvrefeuille? Où donc?

FLORA — Près de la grille du fond, Edward.

EDWARD — Ça, du chèvrefeuille? Je pensais que c'était... du volubilis, quelque chose comme ça.

FLORA — Tu sais pourtant que c'est du chèvrefeuille.

EDWARD — Je te répète, je pensais que c'était du volubilis. (Pause.)

FLORA — Il est merveilleux tout en fleur.

EDWARD — Il faudra que j'aille voir.

FLORA — Ce matin, tout le jardin est en fleurs. Les clématites. Le volubilis. Tout. J'étais dehors à sept heures. Je suis allée au bord du bassin.

EDWARD — Tu as bien dit – que le volubilis était en fleur?

FLORA — Oui.

EDWARD — Mais bon Dieu, tu viens d'affirmer qu'il n'y en avait pas.

FLORA — Je parlais du chèvrefeuille.

EDWARD — Du quoi?

FLORA, *calmement*. — Edward – tu vois ce buisson devant la cabane à outils...

EDWARD — Oui, oui.

FLORA — C'est ça, le volubilis.

EDWARD — Ça?

FLORA — Oui.

EDWARD — Ah. (Pause.)

Je pensais que c'était le cognassier du Japon.

FLORA — Seigneur Dieu, non.

EDWARD — Passe-moi la théière, s'il te plaît.

Pause. Elle lui ressert une tasse de thé.

Je ne vois pas pourquoi je serais censé faire la distinction entre toutes ces plantes. Ce n'est pas mon domaine.

FLORA — Tu sais très bien ce qui pousse dans ton jardin.

EDWARD — Bien au contraire. Il est clair que je n'en sais rien. (Pause.)

FLORA, *se levant*. — J'étais levée à sept heures. Je suis allée au bord du bassin. Cette paix. Et toute cette nature en fleurs. Le soleil était levé. Tu devrais travailler dans le jardin ce matin. Nous pourrions dresser la marquise.

EDWARD — La marquise? Pour quoi faire?

FLORA — Pour t'abriter du soleil.

EDWARD — Il y a du vent?

FLORA — Une petite brise.

EDWARD — Ce temps est traître, tu sais. (Pause.)

FLORA — Tu sais quel jour on est?

EDWARD — Samedi.

FLORA — Le jour le plus long de l'année.

EDWARD — Vraiment?

FLORA — C'est aujourd'hui le plein été.
EDWARD — Couvre la marmelade.
FLORA — Pardon ?
EDWARD — Mets le couvercle sur le pot. Il y a un frelon. (*Il pose le journal sur la table.*) Ne bouge pas. Pas un geste. Qu'est-ce que tu fais ?
FLORA — Je mets le couvercle sur le pot.
EDWARD — Ne bouge pas. Laisse ça. Pas un geste. (*Pause.*) Donne-moi le *Telegraph*.
FLORA — Ne le frappe pas. Il va te mordre.
EDWARD — Mordre ? Comment ça, mordre ? Ne bouge pas. (*Pause.*) Il se pose.
FLORA — Il entre dans le pot.
EDWARD — Donne-moi le couvercle.
FLORA — Il est dedans.
EDWARD — Donne-moi le couvercle.
FLORA — Je vais le faire.
EDWARD — Donne-le moi ! Là... Doucement...
FLORA — Par le trou. Il essaie de sortir, de ramper par le trou à cuiller.
EDWARD — Mmmm, oui. Il ne pourra pas, bien sûr. (*Pause silencieuse.*)
Bon, tuons-le, pour l'amour du ciel.
FLORA — Oui, allons-y. Mais comment ?
EDWARD — Tu le sors avec la cuiller et tu l'écrases sur une assiette.
FLORA — Il va s'envoler. Il va nous mordre.
EDWARD — Si tu prononces encore ce mot, je quitte cette table.
FLORA — Mais les frelons mordent.
EDWARD — Ils ne mordent pas. Ils piquent. Ce sont les serpents... qui mordent.
FLORA — Et les taons alors ? (*Pause.*)
EDWARD, *pour lui-même.* — Les taons, ça suce. (*Pause.*)
FLORA, *hésitante.* — Si on... si on attend assez longtemps, j' imagine qu'il mourra asphyxié. Il s'étouffera dans la marmelade.
EDWARD, *vivement.* — Tu sais bien que j'ai du travail ce matin, non ? Je ne peux pas passer la journée à me tracasser pour un frelon.
FLORA — Eh bien, tue-le.
EDWARD — Tu veux le tuer.
FLORA — Oui.
EDWARD — Très bien. Passe-moi l'eau chaude.
FLORA — Qu'est-ce que tu comptes faire ?
EDWARD — L'ébouillanter. Allez, donne. (*Elle lui tend le pot d'eau chaude. Pause.*) Là...
FLORA, *chuchotant.* — Tu veux que je soulève le couvercle ?
EDWARD — Non, non. Je vais verser l'eau par le trou à cuiller. Droit... par le trou à cuiller.
FLORA — Écoute !
EDWARD — Quoi ?
FLORA — Il bourdonne.
EDWARD — Sales bestioles. (*Pause.*)

ANNEXE 3 = EXTRAIT DE *THÉÂTRE D'ONDES* 36 D'ALINE CARPENTIER

| n°154 | décembre 2012 |

« Impressions d'écoute. Quelques notes sur les enregistrements étudiés.

« *A Slight Ache*

« Réalisation D. MacWhinnie, 1959

« **Impressions globales** – Consistance étrange : pas de corps, uniquement les voix. Presque pas de bruitages. On remarque une nette évolution dans le jeu des personnages, une montée de tension. De nombreuses pauses soulignent le silence du *matchseller* (enregistrement en public avec des rires et de nombreuses réactions).

« **Point d'écoute** – Objectif, suit les personnages. À moins qu'il ne s'agisse du *matchseller*?

« **Espace** – Entrée progressive au centre de la maison.

Extérieur : le jardin (oiseaux).

Intérieur de la maison, entrées successives dans des pièces aux volumes différents.

Éloignement qui varie selon la pièce dans laquelle se trouvent les personnages. Entrées et sorties annoncées par la voix qui s'approche ou s'éloigne.

« **Voix** – Différents états de la voix qui suit les humeurs des personnages.

Flora : voix douce, sensuelle. D'abord sournoise, désinvolte. Souffle et murmure lorsqu'elle se veut séduisante (assonances en « s »). Puis elle se fait caressante, maternelle.

Edward : voix claire. Il parle d'abord calmement, sans attendre de réponse. Contre Flora, il s'énerve. Puis il connaît une première montée d'angoisse. On entend alors son souffle, comme s'il avait survécu à quelque aventure éprouvante. Il essaie différents tons pour faire parler le *matchseller* : inquisiteur, plaisantin, amical... Enfin, il s'enrage jusqu'à pousser un cri étouffé (sanglot?) à la fin de la pièce, sa voix est devenue blanche.

« **Bruits** – Quelques objets. Pas sourds. Guêpe. Les allumettes : on entend une fois un bruit de ce qui pourrait être le plateau d'allumettes, mais reste très ambigu.

« **Particularités** – Très proche du texte, cette réalisation se concentre sur les voix. »

ANNEXE 4 : MARIE-LOUISE BISCHOFBERGER, METTEUSE EN SCÈNE³⁷ (DOSSIER DE PRESSE DU THÉÂTRE VIDY-LAUSANNE)

| n°154 | décembre 2012 |

«Metteur en scène, elle écrit et dirige en 1997 *Juana la loca (Jeanne la folle)* présentée à la MC93 Bobigny; en 2000, elle monte *Au but* de Thomas Bernhard au Théâtre Vidy-Lausanne et à la MC93 Bobigny, en 2001 *La Fin de l'amour* de Christine Angot à la Ménagerie de Verre à Paris; en 2002, *Visites* de Jon Fosse au Théâtre Vidy-Lausanne, au Festival d'Avignon puis au Théâtre des Bouffes du Nord; en avril 2006 elle monte *Le Viol de Lucrece* de Shakespeare à la MC93 Bobigny.

«Marie-Louise Bischofberger a mis en scène en janvier 2009 au Théâtre de la Madeleine *Je t'ai épousée par allégresse* de Nathalie Ginzburg et en mai 2009 *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras avec Ludmilla Mikael (prix d'interprétation du Syndicat de la critique), André Wilms et Ariel Garcia-Valdès. En octobre 2010 et avril 2011 *Le Shaga* de Marguerite Duras au Théâtre d'Art à Moscou. En 2011 *Le Maître de Ballantrae* de Robert Louis Stevenson, adaptation pour France Culture. En octobre 2011, *L'Illusion comique* de Pierre Corneille au Stadttheater Düsseldorf en Allemagne. En juin 2012, *Témoin à charge* d'Agatha Christie au Théâtre d'Art à Moscou.

«Conseillère dramaturgique, elle collabore avec Luc Bondy depuis 1989 pour de nombreuses créations: en 1990 *Don Giovanni* de Mozart (Theater an der Wien, Autriche); en 1992 *Cœur final* de Botho Strauss (Schaubühne, Berlin), *Salomé* de Richard Strauss (Festival de Salzbourg); en 1993 *John Gabriel Borckman* d'Ibsen (Théâtre Vidy-Lausanne et Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris), *La Ronde*, opéra d'après Arthur Schnitzler; en 1994 *L'Équilibre* de Botho Strauss, *L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre* de Peter Handke (Schaubühne, Berlin); en 1995 *Les Noces de Figaro* de Mozart (Festival de Salzbourg); en 1996 *L'Illusionniste* et *Faisons un rêve* de Sacha Guitry (Schaubühne, Berlin), *Don Carlos* de Verdi (Théâtre du Châtelet, Paris), en 1997 *Jouer avec le feu* de Strindberg (Théâtre Vidy-Lausanne et Bouffes du Nord, Paris); en 2003 et 2004, *Une pièce espagnole* de Yasmina Reza et en 2004 et 2005 *Mademoiselle Julie*, opéra de Philippe Boesman; en 2007 reprise de *Salomé*, de Richard Strauss, à La Scala de Milan avec une nouvelle distribution.

«Dramaturge librettiste, elle adapte en 1999 *Figaro divorce* d'Ödon von Horvath, mise en scène de Luc Bondy. Elle cosigne avec Luc Bondy plusieurs livrets pour Philippe Boemans: ceux de *Conte d'hiver*, en 2000, de *Mademoiselle Julie*, en 2005, de *Yvonne, princesse de Bourgogne*, première à l'Opéra Garnier en janvier 2009.»

ANNEXE 5 = NOTE D'INTENTION³⁸

| n°154 | décembre 2012 |

«Un couple est assis à l'intérieur de la maison au petit-déjeuner. C'est la journée la plus longue de l'année, dehors fleurissent les clématites et le chèvrefeuille. Une guêpe s'introduit et tourne autour de la confiture de Flora et Edouard qui se mettent à sa poursuite comme s'il s'agissait d'un ennemi mortel.

«La paix? Edouard la sent menacée: devant le jardin en pleine campagne se poste depuis plusieurs semaines un marchand d'allumettes qui n'a pas la moindre chance de vendre sa marchandise. Qui est cet étranger? Sa présence est obsédante. Edouard, qui l'observe à longueur de journée, la sent comme «une épine dans les yeux».

«À tour de rôle, Edouard et Flora l'affrontent. Le marchand d'allumettes ne répond pas et son silence fait surgir en chacun des personnages ses angoisses, désirs et obsessions intimes. La présence du marchand d'allumettes est-elle réelle ou imaginée par chaque personnage, dans la solitude de cette journée, la plus longue de l'été?»

Marie-Louise Bischofberger

ANNEXE G = EXTRAIT DE *L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ*³⁹, SIGMUND FREUD, 1919

À partir de l'analyse du récit d'E.T.A. Hoffmann, *L'Homme au sable*, Sigmund Freud cherche à définir ce qui caractérise le sentiment « d'inquiétante étrangeté ».

« Par contre, l'observation psychanalytique nous l'apprend : se blesser les yeux ou perdre la vue est une terrible peur infantile. Cette peur a persisté chez beaucoup d'adultes qui ne craignent aucune autre lésion organique autant que celle de l'œil. N'a-t-on pas aussi coutume de dire qu'on couve une chose comme la prunelle de ses yeux ? L'étude des rêves, des fantasmes et des mythes nous a encore appris que la crainte pour les yeux, la peur de devenir aveugle, est un substitut fréquent de la peur de la castration. Le châtiment que s'inflige Œdipe, le criminel mythique, quand il s'aveugle lui-même, n'est qu'une atténuation de la castration laquelle, d'après la loi du talion, seule serait à la mesure de son crime.

On peut tenter, du point de vue rationnel, de nier que la crainte pour les yeux se ramène à la peur de la castration ; on trouvera compréhensible qu'un organe aussi précieux que l'œil soit gardé par une crainte anxieuse de valeur égale, oui, on peut même affirmer, en outre, que ne se cache aucun secret plus profond, aucune autre signification derrière la peur de la castration elle-même. Mais on ne rend ainsi pas compte du rapport substitutif qui se manifeste dans les rêves, les fantasmes et les mythes, entre les yeux et le membre viril, et on ne peut s'empêcher de voir qu'un sentiment particulièrement fort et obscur s'élève justement contre la menace de perdre le membre sexuel et que c'est ce sentiment qui continue à résonner dans la représentation que nous nous faisons ensuite de la perte d'autres organes. Toute hésitation disparaît lorsque, de par l'analyse des névropathes, on a appris à connaître les particularités du « complexe de castration » et le rôle immense que celui-ci joue dans leur vie psychique.

Aussi ne conseillerais-je à aucun adversaire de la méthode psychanalytique de s'appuyer justement sur le conte d'Hoffmann, *L'Homme au sable*, pour affirmer que la crainte pour les yeux soit indépendante du complexe de castration. Car pourquoi la crainte pour les yeux est-elle mise ici en rapport intime avec la mort du père ? Pourquoi l'homme au sable revient-il chaque fois comme trouble-fête de l'amour ? Il sépare le malheureux étudiant de sa fiancée et du frère de celle-ci, qui est son meilleur ami ; il détruit l'objet de son second amour, la belle poupée Olympia, et le force lui-même au suicide juste avant son heureuse union avec Clara qu'il vient de reconquérir. Ces traits du conte, de même que plusieurs autres, semblent arbitraires et sans importance à qui refuse d'admettre la relation qui existe entre la crainte pour les yeux et la castration, mais deviennent pleins de sens dès qu'on met à la place de l'homme au sable le père redouté, de la part de qui l'on craint la castration. »

ANNEXE 7 : DES PERSONNAGES MUETS AU THÉÂTRE

| n°154 | décembre 2012 |

« Dans *Tueurs sans gages*⁴⁰, au dernier acte, le personnage principal, Bérenger, affronte le tueur qui hante « la cité radieuse », et assassine indifféremment hommes, femmes et enfants. Ce personnage, symbolique du Mal, ne dit rien, alors que Bérenger s'acharne à vouloir discuter avec lui.

« Dans les indications scéniques de la pièce, Ionesco précise : “ *Le discours de Bérenger au Tueur, à la fin de la pièce, est en soi un petit acte. Le texte doit être soutenu par un jeu manifestant la désarticulation progressive de Bérenger, sa décomposition, la viduité de sa propre morale plutôt banale qui se dégonfle comme un ballon. En fait Bérenger trouve en lui-même, malgré lui-même, contre lui-même, des arguments en faveur du Tueur* ”. »

« Dans *Quai Ouest*⁴¹, Koltès présente un personnage, Abad, qui ne parle qu'à l'oreille d'un autre personnage, Charles, sans que le spectateur entende jamais aucun mot de sa part. Abad est par ailleurs armé, et c'est lui qui tue deux des personnages de la pièce.

« Parlant de ce personnage, Koltès l'évoque ainsi : “ Je ne l'ai pas rendu muet parce que c'était plus facile, bien qu'effectivement cela le fût, mais parce que c'était incontournable. Abad n'est pas un personnage en négatif autour de la pièce ; c'est la pièce qui est le négatif d'Abad. Il faut donc choisir l'acteur qui fera Abad en fonction de ce qu'il a à faire, et non pas en fonction de ce qu'il est dispensé de faire. Nul besoin qu'il sache parler, sans doute ; mais lorsqu'on le met dans un coin, à l'abri, son corps se met à dégager de la fumée. C'est pour cela qu'il doit être choisi. ” »

40. Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, collection « Folio Théâtre », Gallimard, 2003, p. 35

41. Bernard-Marie Koltès, *Quai Ouest*, Éditions de Minuit, 1985, p. 108