

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec l'EPCC-Le Quai d'Angers. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.



## Un chien dans la tête

Texte de  
Stéphane Jaubertie  
Mise en scène  
d'Olivier Letellier

À l'EPCC-Le Quai d'Angers le 2 avril 2014

© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE

### Édito

« Pourquoi bois-tu ? » demande le Petit Prince au buveur, « Pour oublier que j'ai honte, [...] honte de boire ». En quelques mots Saint-Exupéry met en évidence le mécanisme tragique de la honte : elle enferme, elle isole, elle multiplie la souffrance. Pour échapper à cette machine infernale, remède aussi simple que difficile, il ne reste que la parole. Ainsi est né *Un chien dans la tête*, du double désir d'Olivier Letellier de parler de la honte mais aussi de travailler avec Stéphane Jaubertie, dont l'univers et les mots étaient proches de lui. En effet, derrière l'écriture dramatique si personnelle de cette pièce, se cachent paradoxalement de nombreuses voix : bien sûr celle de l'auteur, mais aussi celles du metteur en scène, de comédiens : c'est une œuvre de commande nourrie d'échanges, de confidences, d'échos, d'allers-retours entre les vies, les recherches du plateau et la nécessaire solitude de l'écriture.

Le metteur en scène veut dans ce spectacle « donner des armes<sup>1</sup> » pour aider à affronter la honte, et d'abord aux plus jeunes, qui, dès 9 ans, peuvent se reconnaître dans les situations, les personnages, le langage de la pièce. Mais sans misérabilisme, avec un texte qui émeut, un spectacle qui soit « beau », et avec humour. « Ce qui m'intéresse, c'est qu'au bout de l'histoire il y ait de la lumière, qu'on s'en sorte bien. » Mais le thème de la honte est trop universel pour ne toucher que les plus jeunes. D'ailleurs, le protagoniste n'est pas un enfant mais un jeune adulte qui, pour nous spectateurs, revisite sa honte et ses peurs afin de s'en délivrer. Deux personnages, issus du jardin secret de son enfance, et des marionnettes viennent contribuer à cette maïeutique salvatrice. C'est bien la force de l'imagination que de permettre de mieux affronter le réel.

*Un chien dans la tête* de Stéphane Jaubertie, éditions Théâtrales, coll. Théâtrales Jeunesse, 2013.

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

1. Sauf mention contraire, toutes les citations qui suivent sont extraites des entretiens avec Olivier Letellier, metteur en scène.

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

Se familiariser avec  
l'univers du spectacle [page 2]

Premiers contacts,  
premières hypothèses [page 3]

La honte (1) : la nommer [page 5]

La honte (2) : aborder  
le thème de la honte [page 6]

Se préparer à aller  
au spectacle [page 8]

Les personnages [page 9]

### Après la représentation : pistes de travail

Se remémorer  
le spectacle [page 11]

Montrer / raconter [page 19]

« Donner à voir une  
métamorphose » ... [page 23]

« Le parcours d'un  
homme » : regards... [page 24]



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE

Annexes [pages 27]

Avant de voir le spectacle

## La représentation en appétit !

SE FAMILIARISER AVEC L'UNIVERS DU SPECTACLE

n° 174 | novembre 2013 |

**L'auteur Stéphane Jaubertie**



Stéphane Jaubertie lors d'un atelier d'écriture en septembre 2013.

### La genèse de la pièce : « une interactivité forte »

Selon Stéphane Jaubertie, « Voilà comment ça a commencé : Olivier Letellier, que je ne connaissais pas, m'a contacté pour une commande en février 2012. L'on s'est rencontrés, il m'a dit être intéressé par le thème de la honte, peu traité au théâtre et qui me touchait aussi, et assez vite je lui donné mon accord. Olivier m'a raconté des souvenirs, que j'ai mêlés à des souvenirs personnels, à des choses entendues, ou lues, ou encore inventées. S'il y a beaucoup de moi, c'est masqué, codé.

J'ai commencé par l'écriture d'une fable. Quelques mois après, je suis revenu avec une vingtaine de pages. Et l'on a travaillé avec des comédiens qu'il a choisis, pour faire une sorte de petit « laboratoire » sur trois jours. De la distribution finale, il y avait seulement Lionel [Lingelser], celui qui a le rôle principal. Cela m'a permis de retravailler l'écriture. C'était la première fois que je procédais ainsi. J'ai retra-

vaillé la fable en elle-même, j'ai changé l'histoire, gardé certains passages, en ai supprimé d'autres. Par cet échange avec les acteurs et avec Olivier, j'ai modifié le trajet, même si j'ai gardé des éléments qui pouvaient totalement s'intégrer dans la nouvelle forme. J'ai écrit une nouvelle histoire et Olivier a formulé une autre demande : diviser la narration en trois voix, trois personnages qui racontent ce qui arrive au personnage principal. C'était plus contraignant, il fallait trouver la forme. J'ai donc retravaillé. C'est le principe de la commande, et c'est ce qui est vivant ; il y a une interactivité forte, et puis aussi l'urgence de l'échéance, qui pour moi est motivante. Et j'ai envoyé ensuite cette version définitive à mon éditeur, aux éditions Théâtrales.<sup>3</sup> »

2. Les deux pièces ont fait l'objet d'une captation par le TNG qui peuvent être acquises auprès de Camp de base Productions : [www.campdebase.fr](http://www.campdebase.fr)

3. Tous les entretiens avec Stéphane Jaubertie, avec Olivier Letellier et avec l'équipe de création ont été réalisés par l'auteur de ce dossier en septembre et octobre 2013, à l'occasion de différentes manifestations : la résidence de création du Théâtre du Phare et le festival « Pas(s)age » à l'EPCC-Le Quai à Angers (49), et lors de l'avant-première du spectacle à Saint-Mars-la-Jaille (44).

## Olivier Letellier, metteur en scène, conteur, comédien

Formé à l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq, il a découvert le conte avec Gigi Bigot et s'est formé auprès d'Abbi Patrix, Pépito Matéo et Muriel Bloch.

Il revendique aussi son appartenance au théâtre-récit : « une forme dramaturgique simple, portée par un acteur-auteur venu raconter une histoire. Décors et costumes y sont neutralisés : la scène et les vêtements sont sombres, c'est-à-dire sobres, l'éclairage réduit à l'essentiel. Une chaise est parfois le seul accessoire présent. L'attention du spectateur, si elle doit être, est portée sur l'acteur, sa parole et son jeu.<sup>4</sup> »



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE

Il s'est notamment mis en scène dans *L'Homme de fer*, spectacle jeune public à partir d'un conte des Frères Grimm. Yannick Jaulin l'a invité à créer son texte *La légende de Monsieur Chance* avec l'Orchestre national de Lorraine. Il a créé avec le Théâtre du mouvement *Équilibre Instable III*, mis en scène par Yves Marc. Il a également créé et interprété en 2007 *La Mort du roi Tsongor* d'après le roman de Laurent Gaudé.

En 2009, il met en scène *Oh Boy!*<sup>5</sup> d'après le roman de Marie-Aude Murail et obtient le Molière du Spectacle Jeune Public 2010. Il crée ensuite un spectacle très librement inspiré de la série des *Émilien* de Marie-Aude Murail, avec l'auteure Catherine Verlaquet. En Janvier 2011, il met en scène *Venavi*, de Rodrigue Norman. En novembre 2011, il crée *La Scaphandrière*, écrit par Daniel Danis à la suite de leur rencontre. En 2013 et 2014, Olivier Letellier sera artiste associé à la Maison des Arts de Thonon-Evian.

Il dirige la compagnie du Théâtre du Phare, où il croise l'art du conte avec différentes disciplines : théâtre, théâtre d'objet, marionnettes, création sonore, danse, cirque, photographie, vidéo..., en direction de tous les publics.

## PREMIERS CONTACTS, PREMIÈRES HYPOTHÈSES

### Le titre : *Un Chien dans la tête*

#### Objectif

Élaborer des hypothèses de lecture à partir du titre.

→ **Demander à chaque élève de noter quelques mots suggérés par le titre : qu'évoque-t-il ? à quoi fait-il penser ? quelles images fait-il naître ? Mettre en commun, regrouper et noter les hypothèses, qui seront reprises après le spectacle.**

Selon Olivier Letellier l'expression « avoir un chien dans la tête », c'est vraiment « l'image d'un chien qui est enfermé dans un chenil et qui tourne, qui tourne, qui aboie, et qui est un peu fou. Et un chien ce n'est pas seule-

ment de la douceur. Une fois qu'on l'a dans le crâne, ça prend vraiment de la place, ça aboie à l'intérieur, ça résonne, ça peut être violent ». Cette violence, les enfants avec qui il a déjà travaillé ne la relèvent pas forcément, le titre les renvoyant simplement à leur « désir obsédant d'avoir un chien » (extraits des entretiens avec Olivier Letellier). « Ce sont les peurs, les craintes du fils qui résonnent dans sa tête. C'est comme un chien fou qui tourne sans cesse, une obsession dans le crâne qui prend toute la place.<sup>6</sup> »

*Un chien dans la tête*, c'est aussi un extrait de l'album *Du cœur à l'ouvrage* par le groupe de rap La Rumeur.

4. Olivier Favier, *Notes sur le théâtre-récit*, novembre 2007 ; <http://dormirajamais.org/notes/>

5. Marie-Aude Murail, *Oh Boy !*, L'École des loisirs, 2000. Ce spectacle est également en tournée durant toute l'année 2013-2014. Voir <http://theatreduphare.fr/>

6. Olivier Letellier, entretien avec Aurélie Armellini, *Un chien dans la tête* de Stéphane Jaubertie, éditions Théâtrales, 2013, (Théâtrales Jeunesse), page 77.



## Les affiches du spectacle

### Objectif

Élaborer des hypothèses de lecture à partir de l’affiche du spectacle (affiche 4 – annexe 2), et des maquettes préparatoires non retenues (affiches 1 à 3 – annexe 2).

→ Reproduire ou montrer en vidéo projection l’affiche retenue (4) et/ou les affiches rejetées (1 à 3) : quels éléments y sont identifiables ? Quelles impressions, quelles

émotions suggèrent-elles ? Pourquoi la 4 a-t-elle été choisie ?

→ On peut adopter un dispositif par groupes : premier dispositif, chaque groupe ne travaille que sur une affiche ; second dispositif, tous les groupes travaillent sur les quatre affiches. Mettre en commun, synthétiser et noter les hypothèses, qui seront reprises après le spectacle.

n° 174 | novembre 2013 |



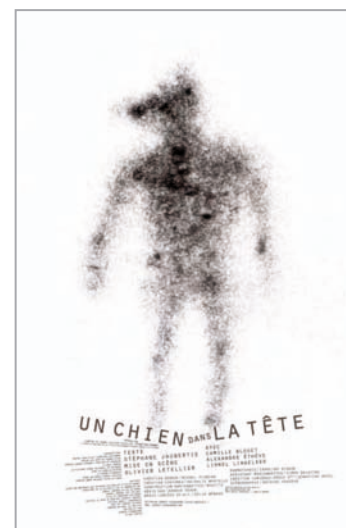
1



2



3



4

On repère notamment :

- un personnage debout, parfois juste une silhouette ; un animal, présent ou esquissé ; une tête de chien ; et surtout un mélange d’humanité et d’animalité : l’animal qui est en nous.
- une importance accordée à la tête (surtout affiche 3) ;
- du désordre (affiches 1 et 3) : la mise en page des textes est souvent cassée (sauf affiche 2), sur des lignes brisées. Voir aussi les traits inachevés ou emmêlés (1 et 3) « à l’intérieur » de la tête ;

– de grands espaces neutres, des couleurs claires (sauf affiche 2) voire des fonds tout blancs (3 et 4) peuvent renvoyer à du vide, mais aussi à une atmosphère assez « clinique », morbide (dans son sens étymologique : qui a rapport à la maladie).

Les quatre affiches sont ouvertes à une pluralité de lectures. Elles peuvent susciter un certain malaise, ou suggérer de la souffrance. Certains y verront peut-être déjà le thème de « l’anormalité » ou de la folie. L’ambiguïté la plus grande est sans doute dans l’affiche définitive (affiche 4).

## LA HONTE (I) = LA NOMMER

### La honte dans les répliques de la pièce

#### Objectif

Cerner le thème central de l'œuvre.

→ Diviser la classe en deux, un groupe est assis sur des chaises réparties dans l'espace de la classe et ferme les yeux ; dans l'autre groupe chacun s'est vu attribuer une réplique<sup>7</sup> découpée dans l'annexe 3 qu'il va chuchoter à l'oreille de ceux qui sont assis. (Les groupes seront inversés lors d'une activité suivante).

→ Mise en commun : de quoi ça parle ? Quels sont les échos, les impressions ?

Qu'est-ce que la honte ? Dans son sens le plus courant c'est, selon le Grand Robert de la langue française un « sentiment pénible d'infériorité, d'indignité devant sa propre conscience, ou d'humiliation devant autrui, d'abaissement dans l'opinion des autres », ou, plus précisément, c'est « un mélange d'émotions simples (peur, colère, tristesse) et de sentiments

(impuissance, rage retenue, désespoir triste, vide...) »<sup>8</sup>. Le TLFi<sup>9</sup> ajoute que c'est un « effet d'opprobre entraîné par un fait, une action transgressant une norme éthique ou une convenance (d'un groupe social, d'une société) ou par une action jugée avilissante par rapport à la norme (d'un groupe social, d'une société). » La honte trouve donc son origine dans une règle, une loi, un code transgressés, ou que l'on croit être transgressés : « le problème, c'est qu'on peut avoir honte sans raison d'avoir honte<sup>10</sup> » dit Boris Cyrulnik. Ses conséquences sont ce « sentiment pénible » et cette émotion complexe qu'évoquent les définitions, mais aussi l'exclusion et le mépris : « il suffit qu'un homme ne soit pas dans la norme pour que les normaux l'écrasent de leur arrogance, comme si le fait d'être comme tout le monde légitimait le plaisir de rabaisser celui qui n'est pas comme tout le monde<sup>11</sup> », note encore B. Cyrulnik.

### Quelle honte ? Quelle histoire ?



On pourra proposer ce résumé de l'histoire situé sur la quatrième de couverture de l'édition du texte de la pièce : « Le père et sa folie sont enfermés dans une chambre là-haut, la mère vit dans une cage de mensonges devant le téléviseur.

Tous les jours, la honte s'étale un peu plus dans la tête du Fils du fou. Il voudrait être transparent pour échapper au regard des autres, il voudrait effacer les mots qui cognent contre les parois de son crâne et prennent toute la place.

Cachés dans les fleurs de son jardin secret, Celle qui reste et le Fils de la baleine l'aideront à accepter la différence de son père et à vivre. » On remarquera que c'est au sein d'une famille qu'est abordé le thème de la honte ; dans la pièce le protagoniste est simplement nommé « Fils », les autres dans la rue l'appellent le « Fils du fou ». Il est enfant lorsqu'il vit cette honte. Et celle-ci est exacerbée par le fait de ne plus exister en tant qu'individu, de n'avoir pas d'autre identité que celle qui le réduit à être « Fils de ».

Les autres termes marquants du résumé relèvent du champ lexical de la folie (« folie, fou, différence, cognent contre les parois de son crâne ») et de celui de l'enfermement (« enfermés, cage, échapper, effacer »).

7. Sauf mention contraire, toutes les citations de la pièce sont issues de *Un chien dans la tête* de Stéphane Joubertie, éditions Théâtrales, coll. Théâtrales Jeunesse, 2013.

8. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Honte>

9. Trésor de la Langue Française informatisé : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

10. Boris Cyrulnik *Mourir de dire, la honte*, éditions Odile Jacob, collection Poches Odile Jacob, 2012, p. 80.

11. *Ibid.* p. 205.

## LA HONTE (2) = ABORDER LE THÈME DE LA HONTE

Le désir de parler de la honte est au cœur du projet d'Olivier Letellier : « je me dis qu'enfant, si j'avais vu des spectacles, si l'on m'avait parlé d'histoires comme ça, si j'avais pu m'identifier à des personnages qui étaient autres, qui traversaient des soucis comparables aux miens, peut-être que cela m'aurait donné des armes pour pouvoir les affronter. »

Mais si la honte est une émotion commune<sup>12</sup>, son évocation ne l'est pas : « Dans tous mes

spectacles on retrouve des thématiques que d'habitude l'on n'ose pas : je suis totalement conscient de la difficulté pour les enseignants d'aborder des thèmes comme la honte, la folie - ou comme l'homosexualité et la mort dans *Oh boy !* »

C'est pourquoi des médiations d'ordre différent pourront être utilisées.

### Par le jeu

#### Les gestes de la honte

→ **Mettre les élèves en mouvement, leur faire occuper tout l'espace, et, après un temps d'échauffement, leur demander de penser à une honte vécue et de l'exprimer avec leur corps. Faire des « arrêts sur image » pour qu'ils puissent observer leurs trouvailles.**

Les corps sont tassés, repliés, cherchent à s'abriter. L'on veut échapper aux regards des autres, tête inclinée, bras ou main qui protège. Les mouvements vont vers le bas, jusqu'à la chute.

#### Théâtre image<sup>13</sup> : représenter la honte et les sentiments qui y sont mêlés

→ **les élèves sont répartis en groupes de trois ou quatre. L'un raconte aux autres une situation dans laquelle est mêlée de la honte. L'on précisera que l'on ne saura pas si la situation est personnelle ou seulement inspirée de faits connus. Au sein du groupe les autres traduisent son petit récit en deux ou trois images fixes. Lors de la présentation, la classe donne un titre à la situation, où ne figure pas le mot « honte ». L'élève à l'origine des images peut les commenter, ou pas.** Cette activité permet d'introduire la parole dans l'évocation du thème, lors du récit et lors de la présentation. Des émotions et des sentiments

divers liés à la honte pourront émerger : tristesse, colère, déshonneur, humiliation, pudeur...

#### « Qu'est-ce que ça fait d'avoir honte ? » (Olivier Letellier)

→ **Distribuer ou projeter les extraits de la pièce sur les manifestations de la honte (annexe 4).**

→ **Diviser la classe en deux : dans le premier demi-groupe, chacun joue certaines des propositions du texte, à choisir ; l'autre demi-groupe observe et formule des remarques pour améliorer les propositions. Rejeu. Puis on inverse les demi-groupes.**

La lecture des répliques permet de lister :

- les signes physiques : trembler, rougir, tomber, transpirer, baisser la tête ;
- l'incapacité à bouger ; l'immobilité qui fige, statufie ;
- la fuite du regard des autres, le désir de disparaître, d'être transparent ;
- la fuite de son propre regard ;
- « pisser au lit » ;
- le mal de ventre ;
- les sensations de brûlure ;
- la colère dirigée contre soi ;
- l'impression d'avoir une bête en soi.

### Par l'iconographie

La honte a été peu représentée dans les arts plastiques. Mais l'on pourra par exemple montrer aux élèves :

- Michel-Ange, *L'Ivresse de Noé*, une fresque de la Chapelle Sixtine

- Henri Vidal, *Cain venant de tuer son frère Abel* (1896), statue qui figure au musée d'Orsay que l'on voit bien ici

- Izabela Krzyszkowska, *La Honte* (artiste polonaise contemporaine)

À partir des œuvres observées, on notera les corps ramassés (jusqu'à la position fœtale), les têtes tournées vers le bas, les gestes qui cachent le visage ou le corps, et à l'inverse les doigts accusateurs qui sont pointés vers le sujet de la honte.

La bande dessinée offre davantage d'exemples, notamment avec le personnage de *Titeuf*, ou encore l'album *La Honte*<sup>14</sup>. Le rougissement est alors un signe fréquemment utilisé.

12. En quatrième de couverture de son ouvrage, Boris Cyrulnik précise : « Chacun de nous a connu la honte, que ce soit deux heures ou vingt ans. »

13. On s'appuiera sur la définition du théâtre image que donnent Chantal Dulibine et Bernard Grosjean : « Sur le « plateau », dans l'espace de jeu défini dans la classe, il s'agit de créer des sortes de tableaux vivants fixes, en sculptant et en agençant le corps des joueurs, figés dans une complète immobilité. En « arrêt sur image », avec une grande précision dans la posture, le regard et l'expression du visage. Ces tableaux, ces images, qui peuvent être composés d'autant de figures qu'on le désire, visent à donner une représentation d'un état, d'un personnage, d'un thème ou d'une situation ; une fois élaborées, ces images servent de support à une verbalisation, qui pointe les éléments de convergence et de divergence entre les représentations qui sont ainsi données du sujet à l'étude. » (*Coups de théâtre en classe entière*, Scéren-CRDP de l'académie de Créteil, 2004, page 93).

14. Zep, *Tcheu la honte !*, Hachette, 2013 (Bibliothèque rose). Jim, Pont (Olivier), *La Honte*, Vent d'Ouest, 2003.

## Par le récit

| n° 174 | novembre 2013 |

### Par les textes des « récits de honte »

Le recours à la fiction est un moyen d'aborder le thème de la honte. Comme le dit André Gide dans *Si le grain ne meurt* (1920) : « Tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on plus près de la vérité dans le roman. » Jorge Semprun dans *L'Écriture ou la vie* (1994) va dans le même sens : « La vérité essentielle de l'expérience n'est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire... »

On pourra donc avoir recours à des textes littéraires (annexe 5), ou plus aisément aux passages regroupés dans les « récits de honte », selon deux niveaux : cycle 3/collège ou collège/lycée (annexe 6).

Autour de problématiques telles que « Comment raconter la honte ? » « Quelles caractéristiques ont ces scènes de honte ? » « D'où vient la honte ? » « Quels sont les effets du récit à la fois sur celui qui parle mais aussi sur celui qui voit et/ou écoute ? » l'on choisira, ou bien de partir de la réception des élèves aux textes lus (impressions, réactions<sup>15</sup>, mises par écrit puis discutées en classe), ou bien de leur proposer des « entrées » dans les textes :

Qui raconte ? Le narrateur est... :

- celui qui éprouve la honte (Laclos, Gary...);
- un spectateur de la scène de honte (Flaubert);
- un narrateur omniscient (Collodi, Hugo, Kipling...);

Quand ? (dans le cas d'un narrateur interne)

- juste après l'événement (Laclos);
- ou à distance, avec recul et davantage d'analyse (Rousseau);

Qu'est-ce qui cause la honte ? (causes multiples possibles)

- honte de soi/honte des autres (souvent des proches);
- les infractions aux lois morales et sociales, la transgression des tabous (le meurtre chez Kipling, la nudité chez Andersen);
- Le regard des autres, le décalage entre l'image de soi/l'image que renvoient les autres, l'échec réel (La Fontaine) ou supposé (Andersen);

Quels sont ses effets ?

- les difficultés ou l'impossibilité à dire la honte, le choix de l'humour et de l'ironie (Vallès);
- les manifestations physiques de la honte;
- les conséquences psychologiques et sociales.

### Par des témoignages

Mais l'on peut aussi partir de récits contés à voix haute, autobiographiques ou pas. « Quand je vais dans les classes, dit Olivier Letellier, je commence en racontant un moment où j'ai eu très honte : comment accepter ça ? Et le fait que j'ose dire libère. »

Voici un des récits fondateurs du projet du metteur en scène, récit que le professeur peut reprendre : « Quand j'ai passé la commande à Stéphane [Jaubertie, l'auteur], je lui ai parlé d'un souvenir très précis par rapport à moi, par rapport à la honte, qui est, alors que j'étais en 6<sup>e</sup>, d'être arrivé avec un survêtement tout froissé. Toute la journée, les autres, mes « copains », se sont moqués de moi en disant « Eh l'autre, tu sors de la machine à laver ; ta mère, elle sait pas repasser ; c'est moche, etc. » Et je n'ai rien dit. Plutôt que de leur dire la vérité, le soir je suis rentré chez moi, j'ai pris un fer à repasser, et j'ai commencé à repasser mes vêtements, à me fabriquer une image, à différencier ce qui était à l'intérieur de la maison et ce qui était visible à l'extérieur, et donc à me lisser, à me faire un masque. J'aurais peut-être dû leur dire qu'en fait ma mère ne pouvait pas repasser parce qu'elle avait une maladie, une tumeur au cerveau et que du coup elle ne tenait pas debout. J'ai commencé à masquer les choses, à construire une carapace, mais je n'avais pas le courage de leur dire la vérité : j'avais honte de ma mère, j'avais honte d'avoir une mère différente.

Donc c'est né de cette chose-là, où moi-même j'enfermais ma mère, parce qu'on l'avait retrouvée dans la rue, une fois, et qu'elle se mettait en danger. C'était pour la protéger, comme cette mère qui enferme son mari pour le protéger, j'ai vécu cela aussi. Ces choses-là ont énormément nourri le récit, dès le départ. C'est du vécu et pour moi c'est important de le partager. »

Le professeur peut aussi partir d'un récit transposé. « C'est difficile de se livrer mais c'est plus facile de parler de l'autre. Même si c'est son histoire, l'enseignant peut dire qu'il raconte l'histoire de sa sœur, de sa grand-mère... »

Enfin, recommande Olivier Letellier, « il faut préparer pour être capable de recevoir cette part d'intime. S'il y a un enfant qui se met à raconter quelque chose de cet ordre-là, il faut qu'on soit sûr que le cercle autour va être bienveillant, ne rajoute pas par des rires une seconde humiliation à la première. »

15. Il n'est pas nécessaire de rédiger, ce peut être des mots.

## Comprendre le temps théâtral

n° 174 | novembre 2013

Après avoir abordé l'histoire, ce qui est appelé « intrigue » au théâtre (les circonstances, les personnages...), il faut s'interroger sur la manière de l'exposer au public. *Comment raconter* cette histoire dans la durée d'une représentation, ici une heure ? Que choisir ? Dans quel ordre ? Par où commencer ?

### Le temps dans la représentation : le choix d'une chronologie bouleversée

Dans ses *Intentions de mises en scène* (dossier de création du spectacle), Olivier Letellier explique : « Devenu jeune homme, le Fils retrouve le jardin imaginaire de son enfance et les deux amis hauts en couleur qu'il s'y était découverts (...). Poussé et secondé par ces derniers, il va nous livrer son histoire, ses émotions d'enfant, partager avec nous ses hontes pour mieux les dépasser.

Ensemble, dans ce jardin, ils vont rejouer les personnages et recréer les lieux clés de son enfance : la maison familiale, lieu des secrets, où La Mère cache et (s')enferme ; et la rue, la place publique, l'endroit de l'exposition aux regards. »

L'organisation de la pièce est ainsi fondée sur des retours en arrière, une chronologie bouleversée, sans logique apparente, comme le sont les souvenirs. Les épisodes s'enchaînent sur des échos, ou souvent sur des ruptures. Les repères les plus forts sont le début et la fin, qui se répondent.

### Objectif

Percevoir les changements de temporalité à l'intérieur de la pièce.

→ **Les élèves travaillent en groupes de trois. Deux passages significatifs (annexe 7) leur sont distribués ; une moitié des groupes a l'extrait 1, l'autre moitié l'extrait 2. Dans un premier temps, l'objectif est de repérer le moment où la scène change de « temps », c'est-à-dire le moment où s'effectue un retour en arrière, en d'autres termes où l'on passe du présent de l'énonciation au passé de la scène évoquée ; pour cela les élèves se livrent à une lecture oralisée, à voix haute, chuchotée si l'espace est petit, au sein du groupe pour sentir l'instant, ou les instants, où se fait la rupture temporelle. Dans un deuxième temps, les groupes cherchent par quels moyens scéniques ils vont pouvoir « donner à**

**voir » ce ou ces décalages temporels. Dans un troisième temps les propositions sont jouées, commentées, et rejouées.**

L'approche par une lecture à voix haute est d'autant plus nécessaire que les indices textuels sont minces, parfois simplement le temps de l'imparfait, et que le récit du passé peut être mêlé aux commentaires du présent, surtout dans l'extrait 2 (ce point sera développé en deuxième partie). La mise en scène trouve donc toute sa justification pour donner à voir ces choix différents de temporalité : changements d'intonation, silences, changements d'attitude, déplacements des personnages, voire changements de décor, changements de lumières...

### Séquences et tableaux

Cette histoire à l'ordre mystérieux, Stéphane Jaubertie l'organise en dix séquences distinctes, comme le montrent les indices du texte (astérisques, blancs typographiques – annexe 8).

À partir de là, le metteur en scène a conçu un spectacle scindé en épisodes que l'on pourrait appeler des tableaux. En lien avec l'activité précédente, on pourra demander par quels moyens scéniques l'on peut différencier ces épisodes. Ils sont dans le spectacle clairement identifiés, surtout par des techniques visuelles, et ils sont toujours rapides :

- jeux de lumière : passage de la lumière à l'obscurité, ou inversement ; changement de couleurs, et donc changement d'atmosphère ; changement d'éclairages et donc création de nouveaux espaces,
- déplacements des personnages,
- modifications du décor (et de son élément principal, à découvrir),
- création de sons, d'échos, de musiques qui donnent l'illusion d'espaces différents.

Les deux organisations (celle du texte/celle du spectacle) se recoupent sur l'essentiel. L'ordre des séquences suit une progression (Stéphane Jaubertie insiste sur le mot), crée un sens, qui feront l'objet d'une étude « après la représentation ».



## Comprendre l'univers sonore

La création sonore est l'œuvre de Mikael Plunian. Son travail n'est pas une illustration du texte, mais un élément à part entière du spectacle. Il explique que pour lui « le son a plusieurs fonctions. Il permet de transcrire des émotions que l'on n'a pas forcément envie d'interpréter (la tristesse, la colère, la joie...). Il permet aussi de donner du rythme à une scène. Le son permet enfin de situer la scène, par exemple

dans un jardin, d'identifier le temps et l'espace du récit. » (Entretien avec Mikael Plunian).

Il est aussi musicien et, au-delà des sons, toutes les musiques additionnelles sont des créations originales.

On demandera aux élèves d'être attentifs à cet univers sonore varié et de repérer quelques-uns de ses effets.

## Comprendre l'espace et les lumières

De la même façon, pour mettre « en appétit » sans tout dévoiler, on attirera l'attention des élèves sur l'importance de l'organisation du plateau : en combien de zones est-il découpé ? quelles fonctions différentes ont ces zones ?

## LES PERSONNAGES

### Les noms des personnages

Le texte donne quatre noms dans la liste initiale (p. 6) : Fils, Celle qui reste, Fils de la baleine, Mère.

#### Objectif

Émettre des hypothèses sur les noms des personnages.

Comment les comprendre ? Que suggèrent-ils ?

**Fils**, en premier sur la liste des personnages, apparaît comme le protagoniste. Son absence de *nom* évite une caractérisation particulière, et donne au personnage une universalité : peut-être représente-t-il tous les fils, voire tous les fils et toutes les filles ? Mais il n'est aussi que cela, le « Fils de », ce qui accentue la honte (voir supra).

**Mère** est citée en dernier, et en fait n'apparaît sous cette appellation précise que dans l'avant-dernière séquence (9) de la pièce. Mais à d'autres moments (annexe 8), des didascalies indiquent : *Celle qui reste joue Mère*. Se pose alors le problème, qui sera abordé en deuxième

partie, de la représentation de cette mère. Elle aussi peut être une sorte de mère universelle.

Ce sont **Celle qui reste** et **Fils de la baleine** qui peuvent davantage frapper l'imagination. Là encore, leurs « noms » sont originaux, et les identifient à travers une caractérisation particulière : Celle qui reste renverrait à « Celle qui part », et il en sera bien question séquence 6 : « ma moitié d'orange, elle est partie ». La baleine est connotée positivement : la mer, l'espace, la liberté, mais aussi négativement : la masse, le poids, la grosseur, et cela aussi se retrouvera à la fin de la pièce, séquence 8 : « Elle ne pesait plus rien, ma mère [...] En souriant, dans une vague, elle a disparu. »

Ces appellations inhabituelles, non réalistes, renvoient bien par ailleurs à leur statut de figures imaginaires, au nom évocateur, comme dans les contes.

## L'Un et l'Autre

La séquence 2, page 20, voit apparaître deux personnages supplémentaires non mentionnés dans la liste initiale, L'Un et l'Autre. L'on retiendra que ce sont bien des noms, grâce à la majuscule, et que, comme celui du Fils, ils sont impersonnels, renvoient à un anonymat.  
Une didascalie précise : *Celle qui reste et le Fils de la baleine jouent L'Un et l'Autre.*

### Objectif

Résoudre un problème de mise en scène.

→ Distribuer le passage du texte (annexe 9) et demander à des groupes de trois élèves comment ils mettraient en scène cette didascalie et le dialogue qui suit : à quels moyens scéniques peut-on avoir recours pour représenter cette scène où des personnages jouent d'autres personnages ? Comment rendre lisible ce changement de rôle ?

Ici l'on sait juste que ces personnages font partie des « autres », et qu'ils sont « dehors » (début de l'extrait). Le procédé du théâtre dans le théâtre, la « mise en abyme<sup>16</sup> », est fréquent, et les propositions sont ouvertes. L'idée des marionnettes choisie par le metteur en scène ne sera dévoilée et développée qu'après la représentation. Mais il est possible qu'ils y pensent.

## Les costumes des personnages

Même si les photographies proposées ont été prises en répétition, à des moments où les costumes n'étaient pas définitifs, les éléments essentiels sont déjà là.

### Objectif

Se représenter les personnages.

En quoi les costumes des personnages confirment-ils ou infirment-ils les hypothèses faites à partir de leurs noms (annexe 10) ?

**Fils** : ses vêtements sont gris, noirs, neutres, fluides, indéterminés (tenue d'intérieur ? d'extérieur ?). On retrouve ce qui a été vu sur l'absence de caractérisation du personnage.

**Celle qui reste et le Fils de la baleine** : les deux personnages sont pleins de fantaisie, mélangent les codes vestimentaires : couleurs vives et contrastées, lunettes du Fils de la baleine, rubans, volants et fanfreluches pour Celle qui reste.



© JOCELYNE COLAS-BUZARÉ



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE

16. Pour reprendre l'expression et l'orthographe d'André Gide (*Journal*, 1893) : « ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en abyme ».

## Après la représentation

# Pistes de travail

| n° 174 | novembre 2013 |

### SE REMÉMORER LE SPECTACLE

Se remettre en mémoire ce qui a été vu, c'est d'abord partir de la réception des élèves, de leur ressenti. Le sens d'un spectacle se construit avec le spectateur, comme celui d'un texte avec le lecteur.

C'est aussi fixer l'éphémère de la représentation. Et ce qui constitue l'essentiel du théâtre, c'est sans doute ce qu'il donne à voir : « Le travail de mise en scène commence avec l'organisation précise et raisonnée de ce qui est présent sur le plateau : rapport des corps entre eux et à l'espace, direction des regards, différenciation des silhouettes sur le plateau. La mise en scène est d'abord l'art de composer une image<sup>17</sup> ». C'est pourquoi le théâtre image, déjà défini en première partie, s'avère encore pertinent ici, dans un premier temps.

#### Objectif :

Théâtre image, se remémorer les images du spectacle.

→ On répartira la classe en groupes<sup>18</sup> de 5 élèves<sup>19</sup> à qui on demandera de construire :  
– deux images du spectacle qui les ont marqués, dont ils se souviennent particulièrement,

– une image qui traduit leur impression, leur ressenti, voire leur jugement sur la pièce.

En commentant ensemble les productions (suggestions, rectifications, apports...), il est possible de revenir ensuite, par exemple, sur l'histoire, sur la façon dont elle est racontée, sur l'espace (visuel et sonore), et sur les personnages, avec d'autres questions et d'autres activités.

### Se remémorer l'histoire : une affaire de chien

**Revenir sur les hypothèses de lecture.** Le titre comme les affiches comportent « un chien » ou font apparaître un animal. Les différentes hypothèses élaborées en amont du spectacle seront rappelées et pourront être confirmées ou infirmées. En quoi est-ce que le titre *Un chien dans la tête*, et en quoi est-ce que les affiches rendent compte de la perception du spectacle par les élèves ? Les élèves peuvent faire d'autres propositions de titre, et le justifier.

Mais qu'en est-il exactement, dans la pièce, de la présence de ce « chien » ?

#### Objectif :

Approfondir le thème de l'animalité.

→ Diviser la classe en deux, un groupe est assis sur des chaises réparties dans l'espace de la classe et ferme les yeux ; dans l'autre groupe chacun s'est vu attribuer une réplique ou une suite de courtes répliques découpées (annexe 11) qu'il va chuchoter à l'oreille de ceux qui sont assis. (Les groupes sont inversés par rapport à l'activité identique de la première partie sur « la honte dans les répliques de la pièce »). Qu'est-ce qui apparaît, a été entendu ? Quelles remarques faire sur la présence et les fonctions de ce « chien », ou d'un animal ?

La mise en commun permet d'explicitier certains éléments de l'histoire :

– la présence des animaux est plus large que celle du chien : « bête », « baleine » (et les autres animaux évoqués lors des mimes) ;

– le chien évoqué renvoie à un animal réel, le chien familier, qui devient le prétexte rassurant censé expliquer les grognements honteux du père ;

– il est aussi associé à la peur, parce qu'il grogne, peut sauter, attaquer, c'est « une bête » ;

– chacun porte un animal en soi, a une part d'obscurité, de violence ; le Fils lui-même va devenir « une bête » pour se venger des autres ;

– les « grognements » bien réels du père figurent la perte supposée de son humanité, et engendrent l'angoisse du Fils : le chien et plus largement l'animal sont des métaphores de la folie ;

17. Bernard Grosjean, *Dramaturgies de l'atelier-théâtre*, Lansman Éditeur, Promotion Théâtre, 2009, p. 49.

18. Sur la formation des groupes, voir Sophie Balazar et Elisabeth Gentet-Ravasco : « [on] pourra de temps en temps décider de mettre dans le même groupe ceux qui ont des chaussures à lacets, ceux qui ont des pulls de couleur, les cheveux blonds contre les cheveux bruns, etc. Bref, une méthode comme une autre pour séparer en douceur les inséparables. On essaiera de mélanger les élèves, en évitant que les « forts » fassent toujours leurs improvisations ensemble - mais attention de les laisser choisir de temps en temps. *Le Théâtre à l'école*, Hachette Éducation, 2003, p. 27.

19. Sur le théâtre image, Bernard Grosjean, *ibid.*, précise : « La forme sculptée des corps et leur agencement dans l'espace sont définis et mis en œuvre par des joueurs qui restent en dehors du jeu, pour contrôler le sens et la structure de leurs images. » Il faut donc plus d'élèves que d'acteurs. Chaque image est tenue dans l'immobilité une minute.

– le père sort sur la place mais les grognements existent toujours : le Fils a enfin accepté sa folie.

Le thème de la honte est abordé plus loin.

n° 174 | novembre 2013 |

### Se remémorer la façon dont l'histoire est racontée : quel début ?

La scène initiale du spectacle, où le personnage regarde la télévision (annexe 12, photo 1), ne figure pas dans le texte, est une invention du metteur en scène.

Pourquoi cette scène muette a-t-elle été créée ? Que permet-elle ?

Elle introduit d'abord le thème de la télévision, mentionnée par le Fils : « dès qu'il se mettait à grogner, ma mère allumait la télé. Et on n'entendait plus rien d'autre<sup>20</sup> » et par Celle qui reste : « à table, la télé est toujours allumée. Comme ça, nous, on mange en famille, chacun pour soi, on n'est pas obligé de faire celui ou celle qui s'intéresse, du coup, tout le monde la boucle et ça nous fait des vacances<sup>21</sup> ». La télévision est un fond sonore qui isole du monde réel et des autres, et surtout elle interdit la parole, et perpétue la honte.

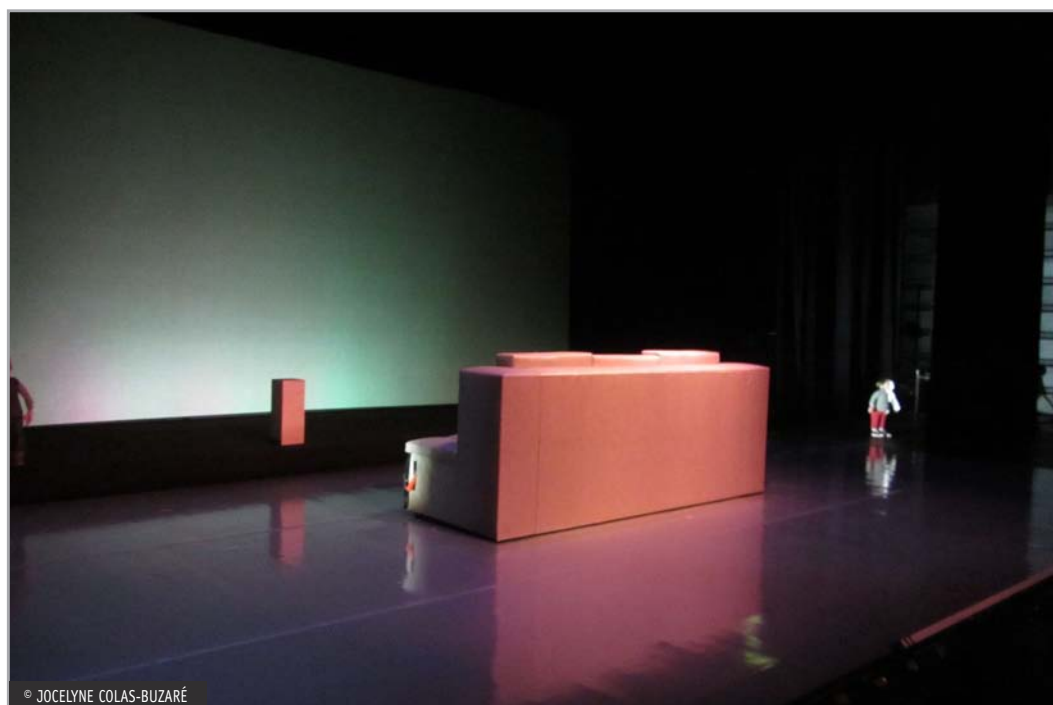
Par ailleurs, le Fils acquiert d'emblée un double statut : en suivant sérieusement un documentaire animalier, il est présenté comme un adulte, celui qui va venir nous raconter son



histoire. Mais ses incessants changements de position, ses postures fantaisistes, évoquent aussi un enfant, celui qui a vécu l'histoire qui va être racontée. Ce double statut ainsi mis en valeur conditionne toute l'organisation non chronologique de la pièce, voire tout le sens du spectacle.

Cette organisation, le sens de la progression des séquences, sont développés par la suite.

### Se remémorer l'espace : une création multiple



20. *Un chien dans la tête* de Stéphane Jaubertie, éditions Théâtrales, coll. «Théâtrales Jeunesse», 2013, p. 19 et 20.

21. *Op. cit.*, p. 46.



**L'espace est créé par le découpage du plateau. Trois zones sont identifiables :**

– **L'espace de l'avant-scène**, devant la rampe, est le lieu où le comédien s'adresse directement, de face, au public (voir plus bas).



© JOCELYNE COLAS-BUZARÉ

– **Le « lointain »**, au fond, se distingue de l'espace central parce qu'il est surélevé et peu éclairé. Il permet de façon concrète de dissimuler une trappe où sont rangées les marionnettes. Ce sont d'ailleurs souvent les comédiens-marionnettistes qui y passent.

– **L'espace médian** est le plus facilement repérable : c'est l'espace de l'action, l'espace dramatique, où se déroulent les scènes clés : le jardin secret, la maison, la rue. Par ailleurs, l'on peut revenir sur deux éléments clés : le sol et le canapé.

**Le sol** est un tapis argenté qui figure un *miroir* : pourquoi ?

– L'histoire de chacun des trois personnages est le reflet de celle des autres. Chacun connaît la honte : honte du Fils pour son père, honte du Fils de la baleine pour sa mère, honte de Celle qui reste pour elle-même. En partageant leurs hontes, ils se rendent compte que ce sont des émotions, des sentiments universels, et ils cessent d'être isolés.

– De plus chacun, chaque spectateur, peut voir son propre reflet, peut se reconnaître, trouver des échos à

ce qu'il a vécu ou vu dans une partie de ces histoires.

**Le canapé** : dans le vide de l'espace central de la scène, il est le seul élément de ce que l'on appelait autrefois le « décor ».

**Objectif :**

Travailler autour du « décor », retrouver les images liées au canapé pour les interpréter.

→ **Regrouper d'abord les images du théâtre image qui ont utilisé le canapé. Les rejouer. Reproduire ou montrer en vidéo projection ensuite les éléments manquants avec les clichés de l'annexe 12. Se pose alors la question des fonctions de cet objet : à quoi sert le canapé dans le spectacle ? Quel rôle a ici ce décor ?**

On pourra notamment aborder les points suivants :  
– le canapé est au départ le lieu refuge où le personnage regarde la télévision (photo 1) : c'est un premier canapé dont la fonction, de repos, liée au loisir, est concrète et habituelle ;  
– mais surtout, comme le dit Mikael Plunian, le créateur sonore, le canapé « suggère les choses plus qu'il ne les représente de façon figurative<sup>22</sup> ». Il est le « terrain de jeu de l'imaginaire » (Olivier Letellier) et représente des lieux symboliques :

– il est le lieu de la rencontre avec les figures imaginaires (photo 2) : il est le jardin secret (photo 3) ;



© JOCELYNE COLAS-BUZARÉ



© JOCELYNE COLAS-BUZARÉ

22. Entretien avec Mikael Plunian, voir note 2.



© JOCELYNE COLAS-BUZARÉ

– il est aussi la maison, où est la mère (photo 4);  
– il devient le «dehors» de la rue, mais de façon positive, «avant» la honte (jeux sur le canapé – photo 5);

### L'espace est créé par les lumières et le «mur» du fond

– **Les lumières**: les projecteurs créent des zones qui isolent certains personnages pour mieux en mettre d'autres en valeur. Cela est particulièrement net avec les marionnettes, notamment lors de leurs premières apparitions.

– **Le cyclo**: tout le mur du fond est occupé par un cyclo (ou cyclorama, une toile tendue) sur lequel sont par moments projetées des couleurs qui identifient les lieux des scènes et les atmosphères.

Quelles sont les deux couleurs utilisées, et comment les comprendre?

**Le vert** est la couleur du jardin secret, des scènes plus calmes, d'échanges, voire de confidences.

**Le rose-violet** est au contraire associé aux atmosphères plus tendues, menaçantes, à l'intérieur ou à l'extérieur.



© JOCELYNE COLAS-BUZARÉ

– il est l'obstacle qu'il faut sauter, franchir, pour accepter de sortir de la maison, d'aller dans la rue affronter le regard des autres (il est alors perpendiculaire au public – photo 6);

– il accueille les échanges avec les marionnettes, dans la rue; il sera le lieu de la révolte violente du Fils sur les autres (photo 7)<sup>23</sup>;

– par ailleurs, le canapé bouge: comment? Pour quels effets?

Il permet de démultiplier l'espace médian: il est déplacé sur la scène, d'un côté à l'autre. Et ainsi, tout en proposant des lieux distincts, il différencie aussi les «séquences» successives: il crée l'espace et le temps, et acquiert donc des fonctions à la fois dramaturgiques et scénographiques.



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE

23. «J'ai commencé à faire mon père. Et c'est là que je me suis transformé en chien. (On entend des cris, et les aboiements déchainés d'une bête féroce.)»; «séquence 7», page 57.

De plus le cyclo permet de donner la sensation de la présence d'une foule quand le Fils traverse la place, grâce à un effet efficace qui relève du **théâtre d'ombres**.



© JOCELYNE COLAS-BUZARÉ

jardin, côté cour, au loin, avec des échos... Le son permet, pour Mikael Plunian le créateur sonore du spectacle, « d'identifier le temps et l'espace du récit. C'est pour ce travail sur les

espaces que tous les comédiens sont équipés de petits micros. Pour distinguer les différents espaces-temps, je peux mettre sur les voix, par exemple, des choses comme des « réverb » (réverbérations), des échos, qui vont donner une teinte, placer cette voix dans un autre espace qui peut être un espace réel identifié comme le salon de la mère, un

### L'espace est créé par les sons

Comme par les lumières avec les projecteurs, l'espace est divisé en zones différentes par les sons et leurs différentes sources : côté

couloir... ou un espace imaginaire. Les effets mis sur les voix viennent alors accentuer des aspects, guider le spectateur vers certaines interprétations.»

## Conclusions sur la remémoration de l'espace

→ La mise en scène n'est pas fondée sur des éléments figuratifs, réalistes, mais privilégie des images et des éléments symboliques qui font appel à l'imagination du spectateur.

→ Ce sont les changements de décor avec le déplacement du canapé, les changements de lumières, de couleurs et de sons qui, à la

fois, créent l'**espace** de l'action (rue, maison), ou d'autres espaces imaginaires, mais aussi les **temps** de la représentation : l'organisation de la pièce en « séquences » clairement identifiées (cf. annexe 8), et l'opposition du présent du récit avec le passé des souvenirs d'enfance. (cf. annexe 7).

### Pour aller plus loin : la notion de scénographie

« L'objet de la scénographie est de composer le lieu nécessaire et propice à la représentation d'une action, le moyen en est l'**aménagement de l'espace et du temps**. Autant que la spatialité, la temporalité est un élément constitutif du travail scénographique, et cela toujours en relation avec un texte, entendu comme projet dramatique [...] La scénographie n'est pas seulement une exécutante, une auxiliaire. Au théâtre, la notion de lieu est une notion esthétique centrale dans l'ordre de la représentation : cette notion conjugue **l'espace et le temps**. La fameuse règle classique des trois unités, de temps, de lieu et d'action est un exemple du rôle joué par le lieu au sein d'une représentation dramatique.<sup>24</sup> »

### Objectif :

Proposer d'autres scénographies.

**d'imaginer des variantes où ils livreront des choix différents de mises en espace, de décors, d'accessoires... Ils devront argumenter leurs choix.**

→ **Les choix scénographiques sont épurés, stylisés, mais on peut demander aux élèves**

24. Marcel Freydefont, « La scénographie, quels repères terminologiques, historiques, esthétiques et pratiques ? », *Lectures de la scénographie*, Scéren-CRDP des Pays de la Loire, Carnets du Pôle, 2007.



## Se remémorer les personnages : l'apparition des marionnettes

Revenir sur les hypothèses de lecture émises avant le spectacle.

Les choix scénographiques liés au Fils, à Celle qui reste et au Fils de la baleine, ont déjà été abordés, notamment à travers les noms et les costumes, et pourront être discutés. L'on ajoutera la façon dont **les figures imaginaires arrivent sur la scène** par des morceaux de corps : pieds, jambes... pour souligner d'emblée leur côté irréel.

En revanche, la représentation de **la Mère** d'une part, et celle de **L'Un et l'Autre** d'autre part ont dans la première partie soulevé des questions qui sont à reprendre.

→ **La Mère** est un personnage original, en ce qu'elle n'est pas jouée de façon traditionnelle par un comédien. Elle figure dans la didascalie initiale de la liste des personnages mais n'intervient sous ce nom que très peu, seulement à la fin, et le metteur en scène avait d'abord pensé à juste faire entendre sa voix. Elle est cependant présente tout au long de la pièce d'une autre façon, quand «*Celle qui reste joue Mère*» (didascalie).



© JOCELYNE COLAS-BUZARÉ

### Objectif:

Représenter un personnage absent/se remémorer le personnage de la Mère.

→ **Retrouver et interpréter les moyens qui permettent de représenter, de faire exister sur scène le personnage absent de la Mère. Comment le metteur en scène a-t-il choisi de la représenter? Comment Celle qui reste peut-elle «jouer» son rôle et comment mêler dans la même scène Celle qui reste en tant que personnage et Celle qui reste tenant le rôle de Mère? Comment la Mère est-elle caractérisée?**

L'on peut repérer cinq procédés théâtraux qui font exister le personnage:



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE

– **les propres répliques de la Mère, rapportées par d'autres personnages.** Ce point sera développé plus bas;

– **les discours que le Fils, Celle qui reste, et le Fils de la baleine tiennent sur elle,** par exemple:

«**Celle qui reste.** – Elle avait surtout fait une croix sur elle-même.

**Fils de la baleine.** – Elle passait ses journées dans le salon, en robe de chambre, en fumant des cigarettes.

**Celle qui reste.** – Histoire de tuer le temps.

**Fils de la baleine.** – Elle pouvait rester des heures comme une statue de pierre, face à la fenêtre ouverte.» (p. 18);

– **sa voix:** c'est celle de la comédienne qui joue Celle qui reste, mais modifiée par la technique: «tous les comédiens sont équipés de petits micros, je peux mettre sur les voix, par exemple, des choses comme des «réverb» (réverbérations), des échos, qui vont donner une teinte...» (Mikaël Plunian, créateur sonore). Cette voix particulière lui donne une existence propre. Il n'y a pas confusion avec la voix de Celle qui reste;

– **la fumée:** La Mère est aussi présente sur scène grâce à de la fumée, celle de ses cigarettes, qui la symbolisent:

«**Fils de la baleine.** – Elle passait ses journées dans le salon, en robe de chambre, en fumant des cigarettes.»; «**Fils.** – La voir dans sa fumée, j'aimais pas. Elle sentait la peur et le chagrin, sa fumée.» (p. 18). «**Celle qui reste/mère.** – Je veux fumer une cigarette.» (p. 35). Le manque de cigarettes est d'ailleurs la raison pour laquelle le Fils va enfin sortir, malgré sa honte: «C'est devant la place, que j'ai fini par me retrouver. La place à traverser.

Parce que, le paquet de cigarettes, fallait qu'il soit de l'autre côté. Merci. Merci la vie.» (p. 37).



– **sa marionnette**: le choix du metteur en scène a été de la représenter, dès la première séquence, grâce à une marionnette manipulée avec une perche. Celle-ci permet à la comédienne qui incarne Celle qui reste de rester à distance, en retrait du personnage qu'elle «joue», souvent dans l'ombre alors que la marionnette est éclairée.



© JOCELYNE COLAS-BUZARÉ

Cette marionnette présente l'originalité de n'être constituée que d'une très longue chevelure. Pourquoi avoir symbolisé le personnage de la Mère par cette chevelure ?

C'est un élément traditionnellement associé à la beauté, à la douceur, donc à la maternité, mais c'est surtout un symbole de la féminité. Dans la majorité des civilisations les cheveux sont liés à l'intimité, à la séduction, à la sexualité. La littérature, et notamment la poésie, ont toujours célébré la chevelure, des poètes de la Pléiade à Baudelaire par exemple :

« Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger tout mon

visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air.

Si tu pouvais savoir tout ce que je vois ! tout ce que je sens ! tout ce que j'entends dans tes cheveux !<sup>25</sup> »

La chevelure est donc un symbole particulièrement fort et évocateur qui renvoie moins à la Mère qu'à la Femme, celle qui aime le Père, celle qui va le rejoindre la nuit :

« **Fils.** – Mon père, c'est l'amour de sa vie.

**Celle qui reste.** – Sa moitié d'orange, comme elle dit. » (p. 29). « J'ai vu ma mère nue, comme une femme. » dit le Fils (p. 30).

La Mère est de plus toujours vue de dos, et la chevelure semble parfois « effacer » le Fils, l'« engloutir » (Olivier Letellier), soulignant ainsi le rôle ambigu du personnage qui, enfermé dans sa propre peur, ne réussit pas à protéger son fils.

→ **L'Un et L'Autre** : au cours de la pièce apparaissent d'autres personnages sous le nom de « L'Un » et « L'Autre ».

Leur première appellation était « les Humiliants ». Qu'évoque ce nom ?

Il n'a finalement pas été retenu : il a été jugé trop évident, en donnant une lecture univoque des personnages. Les noms choisis enferment moins les marionnettes dans une fonction, et ils sont aussi plus universels : nous pouvons tous être l'Un et l'Autre.

La première partie avait permis de réfléchir au problème posé par la représentation de l'Un et l'Autre, en ce qu'ils sont joués par deux autres personnages. Le metteur en scène a choisi de les représenter sous forme de marionnettes,



© JOCELYNE COLAS-BUZARÉ

25. Charles Baudelaire, « Un hémisphère dans une chevelure », *Le Spleen de Paris*, 1869.

avec différentes techniques, deux principalement : ils sont manipulés par Celle qui reste et le Fils de la baleine à la main, ou bien grâce à de longues perches. Ils apparaissent aussi dès le début sans être manipulés.



© JOCELYNE COLAS-BUZARÉ



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE

### Objectif :

Observer et manipuler des marionnettes pour caractériser les personnages qu'elles représentent.

→ Leur nom est passe-partout, mais leurs silhouettes et leurs discours peuvent les différencier. Comment peut-on caractériser chaque marionnette ?

On donnera à jouer les trois passages figurant dans l'annexe 13, chaque groupe ne travaillant que sur un extrait, mais donnant à voir et à entendre son travail aux autres, pour expérimenter les effets possibles. Les marionnettes pourront être des figurines, poupées, peluches... qui



© JOCELYNE COLAS-BUZARÉ

seront manipulées à mains nues (comme à certains moments du spectacle).

Le premier est rond, joufflu, habillé de couleurs vives, avec des rayures horizontales qui soulignent sa corpulence. Le second est vêtu de vêtements plus sobres, dans des couleurs neutres.

Leurs silhouettes renvoient à une personnalité différente qui est mise en valeur par le travail du son et la voix. Voici l'analyse qu'en fait Mikael Plunian, créateur sonore : « les deux comédiens qui jouent Celle qui reste et le Fils de la baleine manipulent les marionnettes en direct et interprètent leur voix, comme des marionnettistes. J'essaie<sup>26</sup> actuellement de leur donner une voix différente,

pour les caractériser et j'utilise des effets, les « pitches » qui sont construits à partir de la voix d'origine, reprise dans les enceintes, mais une octave en dessus ou en dessous, plus aiguë ou plus grave. Ainsi la marionnette manipulée par Alex<sup>27</sup> est plutôt un gros personnage un peu benêt ; sa voix « pitchée » en négatif, c'est-à-dire plus grave, va lui donner un aspect un peu bonhomme, un peu bêta. Au contraire, la marionnette de Camille<sup>28</sup> est un grand échafas un peu maigre, assez vicieux et pernicieux, et le fait de monter sa voix dans les aigus va



© JOCELYNE COLAS-BUZARÉ

lui donner un côté plus démoniaque. Ces voix donnent une identité aux marionnettes et permettent de les distinguer des comédiens et des personnages qu'ils incarnent. »

Les dialogues confirment ces remarques : L'Autre tient des propos parfois absurdes, répète les paroles de son acolyte (extrait 1), il est peureux (extrait 2) ; l'Un est plus téméraire (extrait 2), plus autoritaire (fin de l'extrait 3) mais aussi plus agressif envers le Fils (extrait 3), ou quand il ridiculise l'Autre (extrait 2), ou l'injurie (extrait 3), le metteur en scène va jusqu'à le qualifier de « sadique et manipulateur, le cerveau de la bande », les deux personnages formant selon lui « un duo infernal et comique<sup>29</sup> ».

26. L'entretien s'est déroulé début octobre 2013 pendant les répétitions, en pleine recherche encore de certains effets.

27. Alexandre Ethève, qui joue le Fils de la baleine, manipule l'Autre.

28. Camille Blouet, qui joue Celle qui reste, manipule l'Un.

29. Dossier de création du spectacle, « Intentions de mise en scène ».

## Pour aller plus loin: les arts de la marionnette au théâtre<sup>30</sup>

**Les marionnettes** sont des figures de bois, de carton, de tissu, etc., représentant une personne ou un animal, articulées ou non. Dans le théâtre de marionnettes ce sont ces personnages-objets, manipulés en temps réel par des manipulateurs, aujourd'hui appelés interprètes, qui assurent la représentation.

**On retrouve** des marionnettes dans l'Égypte ancienne, liées aux cultes religieux, puis dans l'Antiquité grecque et latine: ce sont les Romains qui les auraient introduites en Gaule. Le lien de la marionnette avec le sacré perdure dans de nombreux pays: Japon, Inde, Afrique...

**Le mot « marionnette »** vient des nombreux diminutifs du prénom Marie parce qu'au Moyen Âge, aux fêtes de l'Assomption (célébration, le 15 août, de la Vierge Marie), les jeux de marionnettes avaient remplacé les Mystères, genre théâtral qui mettait en scène des sujets religieux. À partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Le vocable désigne toute figurine de bois, sacrée ou profane.

**Les techniques de manipulation** sont diverses et tissent toutes un lien différent entre la marionnette et le marionnettiste:

- marionnette à doigt;
- marionnette à gaine, dans laquelle le manipulateur, caché derrière un castelet, insère sa main. Ce sont les marionnettes de type « Guignol »;
- marionnette à fils;
- marionnette à tringle (des tringles rigides sont positionnées au-dessus du personnage);
- marionnette à baguette (souvent chinoise);
- marionnette habitée par le comédien, qui tient la tête de la marionnette à l'aide d'un manche situé à l'arrière, et glisse ses mains et ses pieds dans ceux de la marionnette;
- marionnette manipulée à mains nues.

Le théâtre d'ombre, le théâtre d'objets, le théâtre de papier... sont liés aux arts de la marionnette. Aujourd'hui, les marionnettes mêlent le théâtre, les arts plastiques, s'inscrivent dans les nouvelles recherches scénographiques, et les marionnettistes ne se spécialisent plus dans l'utilisation d'une seule technique de manipulation.

L'originalité des marionnettes tient à la spécificité de certains de leurs effets: elles évitent facilement le réalisme et la psychologie par un autre travail sur les personnages, les déplacements, les échelles...; la mise à distance du personnage par la marionnette et le manipulateur accentue la « distanciation »; elles permettent finalement de représenter un autre rapport au monde, en recomposant le réel, en revisitant les rapports entre l'animé et l'inanimé.

## MONTRER / RACONTER

### Un texte polyphonique, mais qui parle ?

La didascalie initiale situe trois personnages et la Mère, le spectacle est porté par trois comédiens. Mais le texte de la pièce donne en réalité à entendre une multitude de voix, et c'est l'une de ses originalités. Cette polyphonie est par ailleurs organisée de façon inventive.

**Le Fils, Celle qui reste, Le Fils de la baleine parlent en leur nom**, par exemple:

- « **Fils.** – Mon moment préféré, c'était quand j'étais mort. Ce qui est bien quand on te tue, c'est que tu fermes les yeux, et que tu comptes jusqu'à dix. » (p. 13);
- « **Celle qui reste.** – Ma sœur, ma moitié d'orange jouait du piano, et je ne le savais pas. Et là, c'était elle, y avait pas de doute, puisque je voyais bien que c'était pas moi. » (p. 48);
- « **Fils de la baleine.** – Ma mère, je l'ai tou-

jours connue grosse. Au début, je voyais pas que c'était une baleine, je pensais que c'était juste une mère. » (p. 61).

**Mais ces personnages peuvent aussi prendre en charge le récit des autres;** l'évocation d'une histoire peut être redistribuée entre plusieurs personnages.

Ainsi Celle qui reste et le Fils de la baleine racontent, pour le Fils, sa propre histoire: par exemple dans le passage suivant, le « on » de chaque réplique remplace un « je » qui est celui d'un seul énonciateur: le Fils.

« **Celle qui reste.** – Dans ce temps-là, on se posait pas la question de savoir si c'était bien ou mal, ou si on avait l'air je sais pas quoi.

**Fils de la baleine.** – On faisait ce qu'on avait à faire, et puis c'est tout.

30. L'enseignant trouvera de nombreuses pistes et ressources: [www.marionnette.com](http://www.marionnette.com) (Institut international de la marionnette) et [www.artsdelamarionnette.eu](http://www.artsdelamarionnette.eu) (portail des Arts de la Marionnette); « Les Arts de la marionnette », *Théâtre Aujourd'hui*, n° 12, SCÉRÉN-CNDP/CRDP de Champagne-Ardenne, 2011.



**Fils.** – Et le soir, on s’endormait tranquille comme les bêtes.» (p. 15)

Ou bien le Fils de la baleine complète le récit de Celle qui reste dans la séquence 6 quand où elle évoque sa sœur :

«**Fils de la baleine.** – Un soir, les voisins les ont invités.» (p. 47). Ou à l’inverse Celle qui reste parle pour le Fils de la baleine : «**Celle qui reste.** – Énorme. Elle était devenue tellement grosse, sa mère, qu’elle ne sortait plus de l’immeuble.» (p. 60)

**Celle qui reste et le Fils de la baleine donnent leur voix aux marionnettes, l’Un et l’Autre.** (annexes 8, 9 et 13).

**Tous deux disent aussi le dialogue Fils/Mère,** comme l’indique la didascalie de la page 16 : «*Celle qui reste joue Mère. Fils de la baleine joue Fils.*»

**Celle qui reste joue la Mère** (pages 16-17, 25-27, 31-34).

Et d’autres voix encore se font entendre :

– **Le père** à travers ses grognements (évoqués dans les didascalies, mais aussi le dialogue).

– **Les enfants de la place** dont le Fils croit entendre les questions : «On va me voir, on va me reconnaître. Hé ! Mais c’est le fils du... ! Comment va ton père ?» (p. 38).

– **La sœur et la mère de Celle qui reste.** Annexe 14.

### Objectif :

Qui parle ? Mettre en espace/en jeu une histoire racontée par de multiples voix.

→ **Par groupes, observer la façon dont ce passage de l’histoire de Celle qui reste est raconté : combien de personnages dans l’histoire ? Combien de personnages sur scène ? Comment la parole est-elle distribuée ?**

**Inventer une première mise en scène qui donne à voir ce passage de l’histoire tel qu’il s’est passé dans son déroulement chronologique : que s’est-il produit selon Celle qui reste ? Quelle est la scène qu’elle a vécue ? Avec quels personnages ?**

**Inventer une deuxième mise en scène qui donne à voir cet extrait de la scène telle qu’elle est écrite.**

**Quels sont les écarts entre les deux versions ? Quels sont les effets créés par cette écriture « polyphonique » ?**

Peut-être certains préféreront-ils la première mise en scène, plus « claire ». Mais l’intérêt d’aller au spectacle est-il seulement d’y entendre une histoire ? Les effets de surprise, de mise à distance, les superpositions troublantes des paroles et des rôles, les ambiguïtés riches de sens, l’originalité d’une écriture très théâtrale, sont bien sûr du côté de la deuxième mise en scène.



© JOCELYNE COLAS-BUZARÉ

### Acteur / narrateur : le théâtre-récit

Parallèlement à ce qui est dit plus haut, une autre originalité du texte réside dans le fait que chaque personnage est à la fois *acteur* et *narrateur*. Le passage suivant en est un exemple : «**Celle qui reste/mère.** – Merci, mon chéri.

À tout à l’heure.

**Fils.** – À tout à l’heure.

D’un coup, je me suis retrouvé dehors.» (p. 34)  
La réplique du Fils montre bien son changement de posture : la première phrase « À tout à



l'heure» se situe **dans l'action** de la scène, en réponse à sa mère. La seconde phrase : «D'un coup, je me suis retrouvé dehors» est en revanche une sorte de commentaire de l'action. Le Fils n'est plus celui qui vivait l'action, qui la jouait, la représentait, il est celui qui, **en dehors de l'action**, vient prendre

une position proche de celle du conteur, vient raconter une histoire où «chacun se fait son image», notamment parce que le corps du narrateur «n'est pas forcément dans le même état que ce qui est dit.» (Olivier Letellier).

Ainsi la pièce rejoint-elle le théâtre-récit, évoqué au tout début de la première partie, «cette forme théâtrale épique [qui] replace au cœur du dispositif théâtral l'art de l'acteur-narrateur et l'objet que sa parole et son corps engendrent, le récit<sup>31</sup>.» Le terme «épique» vient du grec *epos* qui désigne la **parole** (à l'origine celle qui célèbre les exploits d'un héros, comme Achille dans *Illiade* d'Homère). Pour Olivier Favier, le théâtre-récit est ainsi épique «en ce qu'il relie le passé proche au futur proche dans **le présent du récit**<sup>32</sup>.»



© JOCELYNE COLAS-BUZARÉ

Ou, pour Stéphane Jaubertie, il «**donne à voir par la parole**».

La particularité de l'écriture de Stéphane Jaubertie est plus exactement de faire se succéder constamment deux modes différents pour rapporter une histoire : si, traditionnellement, le théâtre «montre», et si le récit «raconte», dans la pièce ce n'est pas si simple, et le mélange des deux systèmes permet de «jouer» sur de multiples effets.

On se remémorera le spectacle où les passages de l'action à la narration, ou l'inverse, sont soulignés par plusieurs procédés :

– des éclairages différents, le passage de la lumière à



© JOCELYNE COLAS-BUZARÉ

l'obscurité (et inversement) ;

– le son : les micros que portent les comédiens «permettent qu'ils soient à la fois *narrateurs* de leur propre histoire : voix nues, sans sonorisation, mais aussi *acteurs* de leur histoire : à partir d'une scène où ils racontent un événement qui s'est produit ou va se produire, l'on peut basculer tout à coup dans la scène, ils deviennent le personnage de l'histoire précédemment introduite» (entretien avec Mikael Plunian) ;

– l'adresse directe du comédien qui se tourne vers le public permet d'interrompre, même brièvement, l'action pour y ajouter une sorte de commentaire ;

– le déplacement du comédien de la zone de «jeu» du milieu vers l'avant-scène, devant la rampe, dans ce que Sébastien Revel, créateur des lumières, appelle le «couloir du conteur», correspond aux plus longs moments de narration. Et puis on reviendra au texte et au jeu : l'annexe 15 réunit un corpus de quatre extraits de la pièce où sont mêlées, parfois intimement, l'écriture de «théâtre» et l'écriture de «récit».

### Objectif :

Oser adresser sa parole.

→ Dans un premier temps, il est nécessaire de familiariser les élèves avec la «parole adressée». De multiples exercices existent, par exemple le cercle de profération (annexe 16) proposé par Chantal Dulibine et Bernard Grosjean dans *Coups de théâtre en classe entière* (op. cit.).



© JOCELYNE COLAS-BUZARÉ

31. Marine Bachelot,

[www.theatre-contemporain.net/](http://www.theatre-contemporain.net/)

32. Olivier Favier,

*Notes sur le théâtre-récit*, novembre 2007 ;

<http://dormirajamais.org/notes/>

### Objectif:

Comment jouer le double statut de l'acteur et du narrateur ?

→ Par groupes, les élèves travaillent un des extraits proposés en annexe 15: quand les personnages sont-ils acteurs? Quand sont-ils narrateurs? Comment rendre sensibles les ruptures dans les modes d'écriture au sein de passages qui restent cependant cohérents? On laissera les erreurs éventuelles de repérage se corriger lors de la mise en voix.

Ils viennent ensuite jouer devant le « public » de la classe, qui a pour consigne d'écoute de repérer les choix scéniques de ces ruptures.

Pour le metteur en scène Olivier Letellier, cette adresse directe au spectateur crée « un théâtre de complicité ».

Pour approfondir cet aspect, on peut donner à lire des extraits de l'œuvre de Suzanne Lebeau, grande dramaturge québécoise pour la jeunesse,

où ce procédé du théâtre-récit est facilement repérable et efficace, en particulier *Salvador*<sup>33</sup>. « Ce qui m'intéressait, explique de son côté l'auteur Stéphane Jaubertie, c'était ce double rapport au public et à la scène, cette double adresse » qui relève « à la fois du récit épique et de la scène dramatique: à chaque fois le héros s'adresse au spectateur et en même temps il joue avec ses deux amis imaginaires ».

Cette écriture conduit donc à croiser deux types de mises en scène, ce que Marie Bernanoce appelle, d'un côté, la « mise en scène théâtralisée: imagée, poétique, symbolique, jouant avec les outils théâtraux », et, d'un autre côté la « mise en scène épique, [qui] comporte des éléments de récit (récitant, adresse au public...) »<sup>34</sup>.

La possibilité de mêler ces deux adresses et ces deux types de mise en scène se fonde sur une caractéristique de la parole théâtrale: sa double destination.

### La langue

Que l'on soit dans l'action ou dans la narration, la langue reste toutefois homogène, est **marquée par l'oralité**, veut donner l'illusion d'une parole véritablement *parlée*. On trouve:

– des phrases inachevées: « Elle n'est quand même pas...? »; « Elle est... Elle nous a laissés. » (p. 28);

– un rythme haché, avec des phrases courtes, des segmentations (ordre des groupes) propres à l'oral, des ruptures de construction, des phrases nominales, une ponctuation très marquée: « La voir dans sa fumée, j'aimais pas. Elle sentait la peur et le chagrin, sa fumée. » (p. 18); « leur musique, aux Russes, c'est n'importe quoi. » (p. 45); « En partant le fils avait tout emporté. Sauf le piano. Au fond, sous le drap, il était là. Avec, juste derrière, ma sœur. » (p. 46), etc;

– des constructions de phrases par juxtaposition (parataxe), sans subordination: « On la connaît, tu sais » (p. 12); « On est passés à table. Mon père s'est mis à grogner, ma mère a allumé la télé. Je suis allé me coucher. » (p. 27);

– des négations incomplètes: « T'en vas pas./ Je sais pas./ ils pouvaient plus boire... »;

– le passé composé pour raconter le passé (et non pas le passé simple);

– des interjections, des exclamations: « Waouh/ Hé/ Ah/ Oh... »;

– un vocabulaire familier: « ouais, ben, trop bien, à mort, gueuler, il me foutait la honte, naze, folasse... ».

### Objectif:

Écrire/Réécrire.

Activité 1: Réécrire un dialogue en modifiant le niveau (ou registre) de langue.

→ On reprendra l'annexe 9, et le dialogue très familier (à partir de « Celle qui reste et le Fils de la baleine jouent l'Un et l'Autre. ») en demandant de réécrire ce passage de dialogue dans un niveau de langue courant et correct. Ce travail peut être fait en binômes.

Activité 2: Transposer du théâtre au récit.

→ Reprendre les extraits 2 ou 4 de l'annexe 15, et réécrire le dialogue en transposant le dialogue de théâtre en un texte narratif fait du point de vue du Fils, dans un niveau de langue courant. Ce travail peut être fait en binômes.

Activité 3: Écrire un dialogue de théâtre.

Stéphane Jaubertie fait de nombreux ateliers d'écriture pour le théâtre, dont il donne les principes de fonctionnement dans l'entretien retranscrit en annexe 17.

33. Suzanne Lebeau, *Salvador, la montagne, l'enfant et la mangue*, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2002.

34. Marie Bernanoce, *Écrire et mettre en espace le théâtre*, SCÉRÉN-CRDP académie de Grenoble/Delagrave, Coll. 1, 2, 3... Séquences!, 2002, p. 117.

## «DONNER À VOIR UNE MÉTAMORPHOSE» = LA PROGRESSION DE LA PIÈCE

### Objectif:

Construire avec la classe le sens de la pièce.

→ Stéphane Jaubertie dit que sa pièce est construite sur une « progression », mais laquelle et que montre-t-elle? Comment faire face à la honte? Existe-t-il des façons de supporter mais surtout de « dépasser la honte<sup>35</sup> »? À quoi ont servi les différentes rencontres, les expériences, les histoires à l'intérieur de l'histoire<sup>36</sup>? Une recherche préalable par groupes et la confrontation des différentes progressions trouvées (reportées sur des affiches, ou sur des transparents et rétroprojetées, ou numérisées et vidéo-projetées) doivent ouvrir la voie à la discussion, sachant qu'il n'y a pas de réponse univoque<sup>37</sup>.

– Mises en place (séquence 1)

La pièce débute dans le jardin secret où le Fils, un enfant « prisonnier de la honte » (Stéphane Jaubertie), s'est réfugié: « Je suis... dans la maladie, moi aussi, c'est ça? » (p. 8); « C'est chez moi, ça ne regarde que moi ce qui se passe ici, ça ne regarde personne, et c'est seul que j'aimerais... » (p. 10) Deux figures imaginaires surgissent: « on est là pour t'aider à t'en sortir tout seul », et pour cela elles vont « [raconter] » comment « tout a commencé » (p. 12), elles vont, avec le Fils, remonter le temps pour lui permettre de voir et de comprendre sa propre histoire.

Le premier retour en arrière (ou la première analepse) évoque un passé heureux: « Au départ, la honte, il l'avait pas » (p. 13), la liberté des jeux de l'enfance: « Tout était simple, avant » (p. 14), l'amour évident pour une mère: « parfois, en plein champ de bataille, au milieu des autres, il se mettait à cueillir des fleurs pour sa mère. Je t'assure. » (p. 14), et l'indifférence au regard des autres: « Mais lui, il s'en fichait de ce que les autres pensaient. » (p. 15).

Le second « flash-back » situe l'élément déclencheur: « Et puis la tête de mon père a commencé à partir » (p. 16), et ses conséquences funestes: rester entre soi, ne plus inviter personne, ne plus écouter les autres, les effacer. La mère s'est isolée, repliée sur elle-même: « Elle passait ses journées dans le salon, en robe de chambre, en fumant des cigarettes » (p. 18). Et le Fils souffre de son silence autant que de la honte.

Dès lors, comment vivre la honte? Peut-on sortir de la honte? Quelles solutions s'offrent au Fils?

– Solution 1: fuir le regard et les moqueries des autres? fuir la réalité et la cacher comme sa mère? (séquences 2, 3, 4 et 5)

Il rencontre l'Un et l'Autre, c'est-à-dire les autres, et leurs sarcasmes, leur noirceur: « Ça leur faisait du bien d'insulter son père » (p. 24). Sa mère, chaque matin, il la trouve « endormie dans le canapé, la télé allumée, avec le son coupé » (p. 27). Un soir, inquiet de ne pas la voir, il monte à l'étage du père, est rassuré d'y entendre sa mère, et soudain la voit « sortir de la chambre. Nue » (p. 37), et puis elle enferme son père et cache la clé.

Honte, colère, culpabilité: quand il doit affronter les autres et pour cela traverser la place en allant acheter les cigarettes de sa mère, sa chute marque son échec: « Tous là. Debout. Et moi par terre. Tombé tout seul. » (p. 30). Il ne peut pas fuir ni disparaître.

– Solution 2: se faire « transparent » comme Celle qui reste? (séquence 6)

Retour au jardin secret, où Celle qui reste raconte sa propre honte de s'être sentie dévalorisée, inexistante devant le talent de sa sœur jumelle que sa mère trouvait « exceptionnelle ». Et pour surmonter cette honte, elle a « commencé à [s]'effacer » (p. 48). Mais le miroir que tend Celle qui reste n'est pas acceptable non plus.

– Solution 3: recourir à la haine et à la violence? (séquence 7)

Nouvelle rencontre du Fils avec l'Un et l'Autre, et jeux de mime, jusqu'au moment où l'Autre ose mimer la folie du père, puis la mère, avant que tous deux ne les insultent: « Le fou, la folasse ». « C'est là, dit le Fils, que je me suis transformé en chien. » et la scène se clôt sur cette didascalie particulièrement violente: « On entend des cris et les aboiements déchainés d'une bête féroce » (p. 59). Que s'est-il passé<sup>38</sup>?

– Solution 4: inventer sa propre solution comme le Fils de la baleine? (séquence 8)

La bête, le Fils la « porte » en soi, et elle le « dévore, encore et encore. » (p. 59), rien n'est résolu. De nouveau dans le jardin secret, c'est le Fils de la baleine qui évoque, comme un autre miroir, sa propre honte d'avoir eu une mère différente, obèse, et sa honte d'avoir fait « tout pour éviter le regard des autres » (p. 62), sa honte d'avoir été lâche. Il va raconter comment, au début, il ne voyait pas « que c'était une baleine », mais un jour il a dépassé la honte et l'a libérée: il a déposé sa mère dans un camion benne pour l'emmener jusqu'à la mer, où « elle ne pesait plus rien », où, quand elle nageait, on aurait dit « de la musique ». Sa mère-baleine

35. Les deux expressions, « donner à voir une métamorphose » et « dépasser la honte » sont de Stéphane Jaubertie.

36. C'est une autre « mise en abyme »; cf. la fin de la première partie.

37. Pour les références aux séquences, se reporter à l'annexe 8.

38. Les interprétations restent ouvertes: rixe? jusqu'à quel degré de violence? le meurtre? Auteur et metteur en scène ne sont pas forcément d'accord. Au spectateur de choisir.

avait retrouvé son élément, et « tous ceux qui passaient leur vie à se foutre d'elle, là, ils auraient compris. » (p. 66)

Il y a maintenant urgence pour le Fils à trouver sa propre voie : « va falloir », « il faut partir », « File ! », « il est temps que tu partes », « ne t'attarde pas », « sauve-toi ». Et lui seul peut savoir laquelle : « On est là pour t'aider à t'en sortir tout seul. » (p. 68). Cette phrase a déjà été dite par Celle qui reste et le Fils de la baleine au tout début, leur tâche est terminée.

– **Épilogue : sortir enfin de la honte, accepter** (séquences 9 et 10)

Les autres ? « je peux pas les effacer. Alors, tu sais ce qu'on va faire ? On va vivre avec. »

Être enfermé ? « on va faire comme avant. On va manger tous les trois, et on va sortir. », « au milieu de ceux qui passent, je t'attendrai », « on va pas se laisser enfermer par un mot ». Être transparent ? « Je veux être le plus possible. » La rétrospection est achevée, le personnage était un enfant mais le narrateur est un adulte : « Aujourd'hui je suis un homme ». Le Fils n'a pas changé la réalité : « Mon père est toujours malade. Et ma mère n'est pas encore partie. », mais il l'a acceptée et imposée aux autres. Autrefois passif<sup>39</sup>, il est devenu acteur de sa vie : il a rompu le silence, allumé la lumière, laissé la porte ouverte, et « **ensemble, comme toujours, on va faire un tour sur la place** ».

### « LE PARCOURS D'UN HOMME » = REGARDS SUR LA HONTE (3)

Le retour sur le spectacle va permettre d'approfondir « le parcours d'un homme<sup>40</sup> » et les précédentes approches de la honte effectuées en première partie.

#### Objectif :

Comprendre la honte.

→ **Les élèves seront répartis en groupes, auxquels seront distribuées des associations de mots :**

- honte / folie ;
- honte / exclusion ;
- honte / silence / secret ;
- honte / mensonge ;
- honte / tabous (interdits) ;
- honte / image de soi.

**À partir de ces groupes de mots, ils devront : – rédiger une petite synthèse d'un paragraphe sur la relation qui existe entre ces mots (souvent une relation de causalité) et leur présence dans la pièce (quelques exemples). La réunion de ces paragraphes constituera une « lecture de la pièce » à distribuer à tous ; – écrire une courte scène qui illustre la relation des deux mots. Ils pourront reprendre des éléments de la pièce, ou bien inventer de nouvelles situations.**

#### La honte de la folie provoque l'exclusion.

La honte naît, dans la pièce, des conceptions ordinaires de la folie : le « fou » est discriminé, raillé, rejeté, c'est-à-dire **exclu**<sup>41</sup> : « il reste là-haut à cause des autres, c'est ça ? » (p. 31). Cette exclusion prend la forme de **l'enfermement** dans l'obscurité : « dans le noir de sa chambre, elle l'enferme à clé » (p. 30). Cela est accentué par le recours au thème de l'animalité, comme les affiches et l'activité liée à l'annexe 11 l'ont

déjà montré, animalité des grognements que l'on entend régulièrement, animalité qui devient une métaphore de sa folie : parce qu'il est fou, le père a perdu son humanité, semblent dire les autres. Le Fils endosse cette folie quand, page 57, il accepte de « montrer » son père : « J'ai commencé à faire mon père. Et c'est là que je me suis transformé en chien. » Sa réponse exprime la **colère** destructrice, voire la **haine** qu'il éprouve à ce moment et qui le pousse à un affrontement violent : « *les aboiements déchaînés d'une bête féroce* ». La haine, dit Boris Cyrulnik, « peut être considérée comme un facteur de protection contre la honte<sup>42</sup> ».

Pendant ce temps, la Mère donne les signes d'une autre forme de souffrance qui s'apparente à la **dépression** quand elle se dit « fatiguée » (p. 19), s'isole, cesse de s'habiller pour garder une robe de chambre, reste allongée dans le même canapé à longueur de journées et de nuits. À l'aliénation du père elle répond par une autre forme d'aliénation : « elle avait surtout fait une croix sur elle-même » (p. 18).

#### La honte s'enracine dans le silence, le secret, le mensonge.

C'est surtout le personnage de la Mère qui porte cette conception : elle veut *effacer* le mot « fou », elle veut *effacer* les autres, « le monde, ma mère avait fait une croix dessus » (p. 17). Pour elle, la honte naît « quand le secret devient visible aux yeux des autres » (Olivier Letellier). Il faut donc se soustraire à leur regard. La mère se réfugie dans une absence illusoire au monde qui inclut son fils et sa souffrance : elle ne lui est d'aucun secours. Elle va jusqu'au déni en faisant « comme si de rien » (p. 19). « Puisque le silence établit une fonction défensive, la révélation du secret met en danger celui

39. « L'humiliation pousse à l'effacement de soi, au retrait, à la honte, au non-combat... », Boris Cyrulnik, *op. cit.*, p. 170.

40. Stéphane Jaubertie.

41. Comme l'a montré Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, coll. « Tel », 1961.

42. Boris Cyrulnik, *op. cit.*, p. 135.



qui parle<sup>43</sup> : il faut se taire, « il y a des choses qu'on ne peut dire qu'à soi-même » (p.26). La mère refuse ainsi au Fils ce que Boris Cyrulnik appelle les « deux mots clés de la résilience : le soutien et le sens<sup>44</sup> ».

### La honte et l'interdit de la sexualité parentale.

Ce que la mère dissimule aussi à son fils, c'est la nature du lien qui l'unit au père. Le Fils sait qu'ils s'aiment, « mon père, c'est l'amour de sa vie », mais de cet amour, il ne soupçonne pas la dimension sexuelle. Il est mis devant le fait accompli quand, croyant sa mère partie, il monte à l'étage où est le père, et voit sa mère « nue », « nue, comme une femme » (p.30), cachant de plus une clé dont on sait la portée emblématique dans les contes comme *Barbe bleue*. Se joue symboliquement une sorte de « scène primitive » au sens où l'entend la psychanalyse. À la honte de la folie du père s'ajoute ainsi une deuxième honte :

« **Fils.** – Mais dans le couloir, une vague est arrivée. / **Celle qui reste.** – Et dans la honte, tu as coulé. » (p.31), qui interdit doublement la parole au fils, l'enferme davantage encore dans le silence. Pour Olivier Letellier, l'on est même là « au cœur » de la pièce : « devant la porte de son père, pourquoi le fils ne l'ouvre-t-il pas ? Il a honte, il a peur, il a vu sa mère nue et il ne peut pas le lui dire. »

### La honte de soi et le thème du double.

La honte de soi divise : elle naît de l'écart entre « la réalisation de soi » et le « rêve de soi<sup>45</sup> », elle oblige à cacher, à mentir, à faire semblant, et « la déchirure entre ce que je suis et ce que j'aspire à être constitue une véritable blessure traumatique<sup>46</sup> », est source de la souffrance. Boris Cyrulnik parle aussi d'« image déchirée ». Ainsi le Fils aspire-t-il à être transparent, à se taire, à « effacer » les autres, pour enfouir sa honte et répondre aux désirs de sa mère. Mais il ne réussit pas à être un bon fils qui suivrait ces injonctions : « plus j'essayais d'effacer les autres, plus ils prenaient de place » (p.19)... Cette fracture, cette division de soi, ce que la psychanalyse appelle un « clivage », est soulignée par le thème du double qui parcourt toute la pièce comme un fil rouge : deux marionnettes, l'Un et l'Autre ; deux personnages imaginaires, Celle qui reste et le Fils de la baleine, et leurs deux histoires qui se répondent en écho ; deux « moitiés d'orange » pour représenter l'amour du père et de la mère (p.29) comme l'amour fusionnel des sœurs jumelles (p.48) ; etc.

**Dire la honte**, c'est donc « renouer avec son histoire, c'est tenter de recoudre les haillons d'un moi déchiré<sup>47</sup> ».

Certes, « les mots de la honte sont difficiles à dire parce que nous craignons la réaction de l'autre<sup>48</sup> ». Ce sont pourtant eux qui vont faire sortir le Fils de ce que Cyrulnik appelle le « terrier » de la honte<sup>49</sup>. Et ce sont les personnages imaginaires, Celle qui reste et le Fils de la baleine, qui, par une double médiation, vont lui permettre d'accéder à une parole libératrice, étape essentielle dans sa construction d'homme adulte.

D'une part, Celle qui reste et le Fils de la baleine recueillent ses mots, l'écoutent, et en se racontant à eux, le Fils « **parvient à [leur] planter dans l'âme une représentation de soi supportable<sup>50</sup>** », il ose dire les mots de la folie : « Papa. Il va rester comme ça ? » ; « Depuis que mon père était... malade » ; « Maman. Pourquoi il ne descend plus ? » ; « dès qu'il se mettait à grogner »... Et ainsi il affronte la honte.

D'autre part, Celle qui reste et le Fils de la baleine vont dire pour lui : « **Dans le secret de mon théâtre intime, je mets en scène ce que je ne peux dire, tant je crains ce que vous allez en dire<sup>51</sup>** », comme le montre le passage du début : « **Celle qui reste.** – On la connaît, tu sais. / **Fils de la baleine.** – Ton histoire.

**Celle qui reste.** – On la raconte ? » (p.12) Dire la honte a redonné son humanité au père, même si ce père a toujours « la tête ailleurs » (dernier monologue du Fils).

Et dire la honte a permis au Fils, à défaut de tout comprendre, d'accepter et de progresser : « Mon histoire, c'est comment j'ai traversé la honte et comment je suis devenu un homme. » dit Stéphane Jaubertie de son personnage, ce qu'annonçaient les vers de René Char mis en exergue à la pièce :

« *Impose ta chance, serre ton bonheur et va vers ton risque  
À te regarder, ils s'habitueront<sup>52</sup>.* »

On retrouve ici à la fois la fonction cathartique et la dimension humaniste qu'Edward Bond assigne au théâtre, qui « *doit parler des causes de la détresse humaine et des sources de la force humaine* ».

43. Boris Cyrulnik, *op. cit.*, p. 24-25.

44. *op. cit.*, p. 92.

45. *op. cit.*, p. 31.

46. *ibid.*

47. Boris Cyrulnik, *op. cit.*, p. 101.

Le mot « haillons » renvoie par ailleurs au titre du beau récit autobiographique de Charles Juliet, *Lambeaux* (1995).

48. *op. cit.*, p. 37.

49. « Sortir de la honte

comme on sort d'un terrier », titre du chapitre premier, *op. cit.*

50. Boris Cyrulnik, *op. cit.*, p. 43.

51. *op. cit.*, p. 17.

52. « Rougeur des Matinaux », II, *Les Matinaux* (1950).



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE

Nos chaleureux remerciements à Olivier Letellier, Stéphane Jaubertie, Fanny Spiess (Compagnie du Phare), Christian Mousseau-Fernandez ainsi qu'à toute l'équipe de l'EPCC-Le Quai d'Angers qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions. Tous les extraits de la pièce contenus dans ce dossier ont été reproduits avec l'autorisation des éditions Théâtrales. Le livre est disponible en librairie. Plus d'info : [www.editionstheatrales.fr](http://www.editionstheatrales.fr)

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

La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Contact CRDP : [crdp.communication@ac-paris.fr](mailto:crdp.communication@ac-paris.fr)

#### Comité de pilotage

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé,  
conseiller Théâtre, département Arts  
et Culture, CNDP

Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre  
Cécile MAURIN, chargée de mission Lettres,  
Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR honoraire  
Lettres-Théâtre

#### Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé,  
conseiller Théâtre, département Arts  
et Culture, CNDP

#### Auteur de ce dossier

Jocelyne COLAS-BUZARÉ, agrégée de lettres

#### Directeur de la publication

Anne BILAK, directrice du CRDP  
de l'académie de Nantes

#### Responsabilité éditoriale

Cyril ROY

#### Maquette et mise en page

Lydia BOILEAU, Marie-Astrid LEROY-AUDO,  
d'après une création d'Éric GUERRIER,

© CRDP de l'académie de Paris

© CRDP académie de Nantes, Novembre 2013

ISSN : 2102-6566

ISBN : 978-2-86628-468-8

## Annexes

### ANNEXE 1 - FICHE ARTISTIQUE DE *UN CHIEN DANS LA TÊTE*

| n° **174** | novembre 2013 |

#### La tournée

*Maison des arts*, Thonon-les-Bains, 4 et 5 novembre 2013  
*Théâtre Simone Signoret*, Conflans-Sainte-Honorine, 14 au 16 novembre 2013  
*Centre Jean Vilar*, Champigny-sur-Marne, 21 au 23 novembre 2013  
*Théâtre 95*, Cergy-Pontoise, 26 novembre 2013  
*Maison du Théâtre*, Brest, 29 novembre 2013  
*La Commune*, Aubervilliers, 11 et 12 décembre 2013  
*Très Tôt Théâtre*, Quimper, 17 décembre 2013  
 Scène nationale d'Évreux, 7 au 11 janvier 2014  
*Théâtre André Malraux*, Chevilly-Larue, 17 janvier 2014  
 Scène nationale de Louviers, 21 au 24 janvier 2014  
*Momix*, Kingersheim, 31 janvier et 1 février 2014  
*Fontenay en Scènes*, Fontenay-sous-Bois, 8 au 11 février 2014  
*Château Rouge*, Annemasse, 14 au 18 février 2014  
*À Pas Contés*, Dijon, 19 et 20 février 2014  
*Théâtre de Chaillot*, Paris, 4 au 12 mars 2014  
*Pessac en Scènes*, Pessac, 14 et 15 mars 2014  
*Théâtre d'Angoulême*, 17 et 18 mars 2014  
*Centre Jean Vilar*, Marly-le-Roy, 25 mars 2014  
*Espace André Malraux*, Le Kremlin-Bicêtre, 28 et 29 mars 2014  
*EPCC-Le Quai*, Angers, mercredi 2 avril 2014  
*CDN de Sartrouville*, 10 au 12 avril 2014  
*Le Prisme*, Élancourt, 6 mai 2014

#### L'équipe de création artistique

Auteur : **Stéphane Jaubertie**  
 Mise en scène : **Olivier Letellier**  
 Dramaturgie : **Caroline Girard**  
 Assistant marionnettes : **Simon Delattre**  
 Création lumières, régie de production : **Sébastien Revel**  
 Scénographie : **Antoine Vasseur**  
 Création sonore : **Mikael Plunian**  
 Construction marionnettes : **Mazette**  
 Création costumes : **Nathalie Martella**  
 Production : **Fanny Spiess – Théâtre du Phare**

#### La distribution

**Camille Blouet** : Celle qui Reste, La Mère, l'Un  
**Alexandre Ethève** : Le Fils de la Baleine, l'Autre  
**Lionel Lingelser** : Le Fils

## La production

Théâtre du Phare – Olivier Letellier, Champigny-sur-Marne.  
Le Théâtre du Phare bénéficie de l'aide au fonctionnement du Conseil Général du Val-de-Marne.

| n° 174 | novembre 2013 |

## Coproductions

Centre Jean Vilar, Champigny-sur-Marne / Maison des Arts de Thonon Evian / Théâtre Simone Signoret, Conflans-Sainte-Honorine / Le Quai, Angers / La Filature, Scène nationale de Mulhouse / ECAM, Le Kremlin-Bicêtre / Le Prisme, Elancourt / Scène Nationale Evreux Louviers / Théâtre André Malraux, Chevilly-Larue

## Soutiens

Direction Régionale des affaires culturelles d'Île-de-France - Ministère de la Culture et de la Communication / Conseil Général du Val-de-Marne / Conseil Général des Yvelines / Ville de Champigny-sur-Marne / Festival Ce soir je sors mes parents, Ancenis / Festival Momix, Kingersheim / Très Tôt Théâtre, Quimper / Théâtre National de Chaillot / TNG-CDN de Lyon / Théâtre d'Angoulême / La Nef, Pantin

## Le texte

Stéphane Jaubertie, *Un chien dans la tête*, éditions Théâtrales, coll. Théâtrales Jeunesse, 2013.  
Toutes les citations sont extraites de cette édition et faites avec l'aimable autorisation des éditions Théâtrales. [www.editionstheatrales.fr](http://www.editionstheatrales.fr)





**ANNEXE 2 = LES AFFICHES**

**Affiche 1**

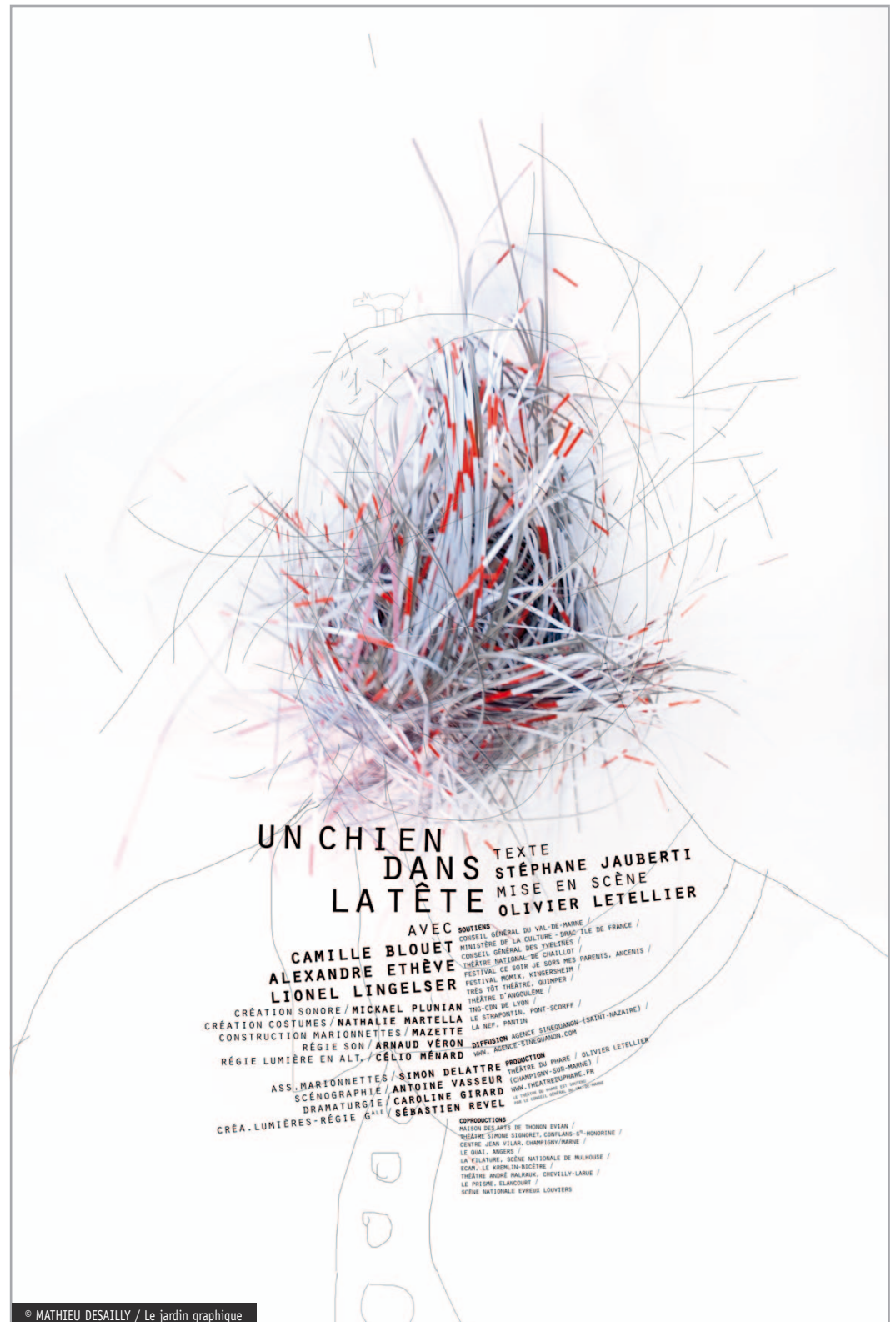
| n° 174 | novembre 2013 |




## Affiche 2

| n° 174 | novembre 2013 |







**UN CHIEN DANS LA TÊTE**

THÉÂTRE DU PHAÏRE - OLIVIER LETELLIER (COMPIÈGNE/FRANCE)  
LE THÉÂTRE DU PHAÏRE ASSOCIATION DE C. AIDE AU DÉVELOPPEMENT DU DRAME, 02400, St-Julien-de-Noyelle

PRODUCTION

CO-PRODUCTIONS  
CENTRE JEAN VELAR / CHARENTAIS-SUR-MER  
MAISON DES ARTS DE THIONVILLE  
THÉÂTRE SIMONE SINDONET / COMPIÈGNE-02  
LE ROSY / ANDREZ  
LA FILATAIRE / SCÈNE NATIONALE DE MULHOUSE  
SCENY LE MOULIN-DE-PIETRE  
LE PRISME / BLANCOUBERT  
SCÈNE NATIONALE THEATRE LINDBERG  
THÉÂTRE ANNE MOLINAUX / CHEVILLY-LARUE

SOITIERS  
DIRECTION RÉGIONALE DES AFFAIRES CULTURELLES D'ÎLE-DE-FRANCE  
MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION  
COMITÉ DÉPARTEMENTAL DU VAL-DE-MAINE  
COMITÉ DÉPARTEMENTAL DES PÉRIODES  
VILLE DE CHARENTAIS-SUR-MER  
FESTIVAL CE SOIR JE SOUS MES PARENTS / ANDREZ  
FESTIVAL NOUVEAU CINÉMA / ANDREZ  
THEATRE NATIONAL DE COMPIÈGNE  
THEATRE NATIONAL DE QUILLERVILLE  
THEATRE DE LYON  
THÉÂTRE D'ANGULÊME  
LA NEF / PARTEN

TEXTE  
STÉPHANE JAUBERTIE

MISE EN SCÈNE  
OLIVIER LETELLIER

AVEC  
CAMILLE BLOUET  
ALEXANDRE ÉTHÈVE  
LIONEL INGELSER

DRAMATURGIE / CAROLINE GIRARD  
ASSISTANT MARIONNETTES / SIMON DELATTRE  
CRÉATION LUMIÈRES-RÉGIE G<sup>RA</sup> / SÉBASTIEN REVEL  
SRÉNOGRAPHIE / ANTOINE VASSEUR

CRÉATION SONORE / MIKAEL PLUNJAN  
CONSTRUCTION MARIONNETTES / MAZETTE  
RÉGIE SON / ARNAUD VÉRON  
RÉGIE LUMIÈRE EN ALT. / CÉLIO MÉNARD

CRÉATION MARIONNETTES ANTOINE DESAILLY  
WWW.LEJARDINGRAPHIQUE.COM  
MATHIEU DESAILLY / LE JARDIN GRAPHIQUE / LYONNE 2 / 069888

DIFFUSION AGENCE SINEQUANON (SAINT-MADALÈNE) /  
WWW.AGENCE-SINEQUANON.COM

© MATHIEU DESAILLY / Le jardin graphique



## ANNEXE 3 : LA HONTE DANS LES RÉPLIQUES DE LA PIÈCE

| n° 174 | novembre 2013 |



La honte, au départ, il l'avait pas. Je t'assure, il est pas né avec.

Vu que c'était du temps d'avant la honte.

Et dans la honte, tu as coulé.

Si papa sort, les autres ils vont le voir. Et tu as peur d'avoir honte. Honte de papa.

Tu voulais que je lui dise que partout où j'allais, il me foutait la honte, mon père.

Je peux pas être un bon fils, puisque mon père me fout la honte.

Calme-toi, ma honte, reste au chaud, ou ils ne vont pas tarder à te sentir.

Et puis un matin, en chemin, le ciel s'est couvert de nuages, et la honte s'est mise à tomber.

Parce que la honte, comme l'eau, ça s'infiltré partout, jusque dans les miroirs.

Je ne pensais pas qu'on pouvait avoir honte de quelqu'un qu'on aime.

Il reste là-haut à cause des autres, c'est ça ?

Il ressemblait tellement plus à rien, qu'il faisait tout pour éviter le regard des autres.

J'évitais même de me regarder en face.

## ANNEXE 4 = LES MANIFESTATIONS DE LA HONTE

| n° 174 | novembre 2013 |

### « Qu'est-ce que ça fait d'avoir honte ? » (Olivier Letellier)

« Elle passait ses journées dans le salon, en robe de chambre, en fumant des cigarettes.

« Elle pouvait rester des heures comme une statue de pierre, face à la fenêtre ouverte

« Ma mère, et moi, on faisait comme si de rien. Chacun regardait son assiette.

« Tu aurais voulu avoir la force de te lever.

« Tellement je me sens sale, ils la sentent à des kilomètres, ma salissure, ma tâche que plus je frotte, plus j'étale !

« Je suis en colère contre moi, parce que même si c'est pas de ma faute, c'est peut-être un peu de ma faute, si la tête de mon père s'en va, puisque je suis pas un bon fils !

« Je m'étais remis à pisser au lit,

« Toujours vouloir échapper aux regards des autres,

« Je voudrais être invisible. Transparent comme le vent. Comme le vent, oui.

« Ne rougis pas.

« La boule me brûle maintenant, jusque dans la poitrine.

« Plus j'avance au milieu de ceux qui passent, plus je m'enfoncé dans un monde trop grand pour moi.

« Ils vont me reconnaître. Ils vont m'appeler. Baisse la tête, on va te voir.

« Je transpire comme jamais.

« Je voudrais être le moins possible.

« Calme-toi, ma honte, reste au chaud,

« Et je ne pourrai même pas répondre, même pas bouger. Alors je mourrai, statue de pierre, au centre de tous les regards, m'enfonçant dans la terre.

« Effacez-moi ! Effacez-moi !

« Et le monde a basculé. [...] Tous là. Debout. Et moi par terre. Tombé tout seul.

« C'est là que j'ai commencé à m'effacer. Pour de vrai, je veux dire, je m'effaçais, je devenais transparente

« Dans le ventre, j'ai eu mal. Et puis, comme de la poussière dans les veines.

« T'as pas un animal ? / A l'intérieur ? Ben, non. / Tout le monde a un animal.

« Tu trembles.

« Tu sais que tu as un volcan ? / Et tout en haut, t'as une petite fumée qui s'échappe. Avec une odeur de colère et de chagrin.

« Il tremble. Il a froid.

« Il a peur. / De la bête qu'il porte.

« Il ressemblait tellement plus à rien, qu'il faisait tout pour éviter le regard des autres.

« J'évitais même de me regarder en face. »

## ANNEXE 5 : PROPOSITIONS DE LECTURES LIÉES AU THÈME DE LA HONTE

n° 174 | novembre 2013

### Parutions récentes pour les plus jeunes

#### À partir de 9 ans

Chantal Cahour, *Maman, j'ai honte !* Magnard Jeunesse, collection Tipik, 2005.  
Arnaud Cathrine, *Je suis la honte de la famille*, L'École des loisirs, collection Neuf, 2006.  
Ludovic Flamant, *Trop la honte*, L'École des Loisirs, Pastel, 2007.

#### À partir de 12 ans

Marie Brantôme, *Sans Honte et sans regret*, Seuil Jeunesse, 2005.  
Carole Fives, *Honte de tout*, éditions Thierry Magnier, collection Nouvelles, 2013.  
Thierry Lenain, *Thomas La honte*, Nathan poche 2006.  
Claire Mazard, *Le Cahier rouge*, Syros jeunesse, 2000.  
Mikaël Ollivier, *Star-crossed lovers*, Thierry Magnier, 2002.  
—, *La Vie, en gros*, Folio Junior, 2005.  
Michel Puech, *La Honte !* Le Pommier, collection Philosophe ?, 2011.  
Ann Turner, *Et moi, j'étais trop petite*, Flammarion, Tribal, 2002.

### Romans du XX<sup>e</sup> siècle

Jacques Borel, *L'Adoration*, Gallimard, 1965.  
Albert Camus, *La Chute*, Gallimard, 1956.  
Philippe Claudel, *Le Rapport de Brodeck*, Stock, 2007.  
Annie Ernaux, *La Honte*, Gallimard, 1997 ; *La Place*, 1983 ; *Les armoires vides*, 1974 ; *Ce qu'ils disent ou rien*, 1977.  
Romain Gary, *La Promesse de L'Aube*, Gallimard, 1960.  
André Gide, *Les Faux Monnayeurs*, Gallimard, 1925.  
Jean Giono, *Un de Baumugnes*, Grasset, 1929.  
Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Gallimard, 1984 ; *La Vie est ailleurs*, Gallimard, 1973.  
Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, éditions du Seuil, 1983.  
Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Gallimard, 1939.  
Jack London, *Martin Eden*, 1909.  
Bruce Lowery, *La Cicatrice*, 1960.  
Oscar Venceslas de Lubicz-Milosz, *L'Amoureuse Initiation*, 1910.  
Taslîma Nasreen, *Lajjâ : La Honte*, Stock, 1994.  
Michel Quint, *Effroyables jardins*, Gallimard, 2003.  
Jean Paul Sartre, *L'Enfance d'un chef* (in *Le Mur*), Gallimard, 1939, *Les Mots*, 1964.  
Bernhard Schlink, *Le Liseur*, Gallimard, 1995.  
Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Gallimard, 1967, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, 1970.  
Sylvia Townsend Warner, *Une lubie de Monsieur Fortune*, Picquier, 1988.  
Fred Uhlmann, *L'Ami retrouvé*, Gallimard, 1978.  
Mary Webb, *Sam*, Le livre de poche, 1955.

## ANNEXE G = RÉCITS DE HONTE = DEUX GROUPEMENTS DE TEXTES

n° 174 | novembre 2013

### Groupement de textes 1 : cycle 3/collège

- Jean de La Fontaine, *Fables*, Livre I (1668), « Le Corbeau et le Renard ».
- Victor Hugo, *Les Misérables*, 1862, tome I « Fantine », Livre cinquième « La descente », chapitre 24 (extrait).
- Hans Christian Andersen, *Contes*, 1876, traduction de David Soldi ; « Les habits neufs du Grand-Duc ».
- Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio, Histoire d'une marionnette*, 1883, traduction de Claude Sartirano, 2002, chapitre 24, (extrait).
- Rudyard Kipling, *Le Second Livre de la jungle*, 1894, « Comment vint la crainte », chapitre « Quelle nouvelle honte as-tu apportée ici ? » [texte non reproduit].
- Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, 1943, Gallimard Jeunesse, chapitre XII, [texte non reproduit].

#### Jean de La Fontaine, *Fables*, Livre I (1668) « Le Corbeau et le Renard »

Maître Corbeau, sur un arbre perché,  
Tenait en son bec un fromage.  
Maître Renard, par l'odeur alléché,  
Lui tint à peu près ce langage :  
Hé ! bonjour, Monsieur du Corbeau.  
Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau !  
Sans mentir, si votre ramage  
Se rapporte à votre plumage,  
Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois.  
À ces mots le Corbeau ne se sent pas de joie ;  
Et pour montrer sa belle voix,  
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.  
Le Renard s'en saisit, et dit : Mon bon Monsieur,  
Apprenez que tout flatteur  
Vit aux dépens de celui qui l'écoute :  
Cette leçon vaut bien un fromage, sans doute.  
Le Corbeau, honteux et confus,  
Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.



**Victor Hugo, *Les Misérables*, 1862 ; tome I « Fantine », Livre cinquième « La descente », chapitre VIII (extrait)**

**Chapitre VIII – « Madame Victurnien dépense trente-cinq francs pour la morale »**

Quand Fantine vit qu'elle vivait, elle eut un moment de joie. Vivre honnêtement de son travail, quelle grâce du ciel ! Le goût du travail lui revint vraiment. Elle acheta un miroir, se réjouit d'y regarder sa jeunesse, ses beaux cheveux et ses belles dents, oublia beaucoup de choses, ne songea plus qu'à sa Cosette et à l'avenir possible, et fut presque heureuse. Elle loua une petite chambre et la meubla à crédit sur son travail futur ; reste de ses habitudes de désordre.

Ne pouvant pas dire qu'elle était mariée, elle s'était bien gardée, comme nous l'avons déjà fait entrevoir, de parler de sa petite fille.

En ces commencements, on l'a vu, elle payait exactement les Thénardier. Comme elle ne savait que signer, elle était obligée de leur écrire par un écrivain public.

Elle écrivait souvent. Cela fut remarqué. On commença à dire tout bas dans l'atelier des femmes que Fantine « écrivait des lettres » et qu'« elle avait des allures ».

Il n'y a rien de tel pour épier les actions des gens que ceux qu'elles ne regardent pas. (...)

On observa donc Fantine.

Avec cela, plus d'une était jalouse de ses cheveux blonds et de ses dents blanches.

On constata que dans l'atelier, au milieu des autres, elle se détournait souvent pour essuyer une larme. C'étaient les moments où elle songeait à son enfant ; peut-être aussi à l'homme qu'elle avait aimé.

C'est un douloureux labeur que la rupture des sombres attaches du passé.

On constata qu'elle écrivait, au moins deux fois par mois, toujours à la même adresse, et qu'elle affranchissait la lettre. On parvint à se procurer l'adresse : *Monsieur, Monsieur Thénardier, aubergiste, à Montfermeil*. On fit jaser au cabaret l'écrivain public, vieux bonhomme qui ne pouvait pas emplir son estomac de vin rouge sans vider sa poche aux secrets. Bref, on sut que Fantine avait un enfant. « Ce devait être une espèce de fille. » Il se trouva une commère qui fit le voyage de Montfermeil, parla aux Thénardier, et dit à son retour : « Pour mes trente-cinq francs, j'en ai eu le cœur net. J'ai vu l'enfant ! »

La commère qui fit cela était une gorgone appelée madame Victurnien, gardienne et portière de la vertu de tout le monde. Madame Victurnien avait cinquante-six ans, et doublait le masque de la laideur du masque de la vieillesse. Voix chevrotante, esprit capricant. Cette vieille femme avait été jeune, chose étonnante. Dans sa jeunesse, en plein 93, elle avait épousé un moine échappé du cloître en bonnet rouge et passé des bernardins aux jacobins. Elle était sèche, rêche, revêche, pointue, épineuse, presque venimeuse ; tout en se souvenant de son moine dont elle était veuve, et qui l'avait fort domptée et pliée. C'était une ortie où l'on voyait le froissement du froc. À la restauration, elle s'était faite bigote, et si énergiquement que les prêtres lui avaient pardonné son moine. Elle avait un petit bien qu'elle léguait bruyamment à une communauté religieuse. Elle était fort bien vue à l'évêché d'Arras. Cette madame Victurnien donc alla à Montfermeil, et revint en disant : « J'ai vu l'enfant ».

Tout cela prit du temps. Fantine était depuis plus d'un an à la fabrique, lorsqu'un matin la surveillante de l'atelier lui remit, de la part de M. le maire, cinquante francs, en lui disant qu'elle ne faisait plus partie de l'atelier et en l'engageant, de la part de M. le maire, à quitter le pays. C'était précisément dans ce même mois que les Thénardier, après avoir demandé douze francs au lieu de six, venaient d'exiger quinze francs au lieu de douze.

Fantine fut atterrée. Elle ne pouvait s'en aller du pays, elle devait son loyer et ses meubles. Cinquante francs ne suffisaient pas pour acquitter cette dette. Elle balbutia quelques mots suppliants. La surveillante lui signifia qu'elle eût à sortir sur-le-champ de l'atelier. Fantine n'était du reste qu'une ouvrière médiocre. Accablée de honte plus encore que de désespoir, elle quitta l'atelier et rentra dans sa chambre. Sa faute était donc maintenant connue de tous !

Elle ne se sentit plus la force de dire un mot. On lui conseilla de voir M. le maire ; elle n'osa pas. M. le maire lui donnait cinquante francs, parce qu'il était bon, et la chassait, parce qu'il était juste. Elle plia sous cet arrêt.

**Hans Christian Andersen, *Contes*, 1876, traduction de David Soldi**  
**« Les habits neufs du grand-duc » (texte intégral)**

Il y avait autrefois un grand-duc qui aimait tant les habits neufs, qu'il dépensait tout son argent à sa toilette. Lorsqu'il passait ses soldats en revue, lorsqu'il allait au spectacle ou à la promenade, il n'avait d'autre but que de montrer ses habits neufs. À chaque heure de la journée, il changeait de vêtements, et comme on dit d'un roi : « Il est au conseil, » on disait de lui : « Le grand-duc est à sa garde-robe. » La capitale était une ville bien gaie, grâce à la quantité d'étrangers qui passaient ; mais un jour il y vint aussi deux fripons qui se donnèrent pour des tisserands et déclarèrent savoir tisser la plus magnifique étoffe du monde. Non seulement les couleurs et le dessin étaient extraordinairement beaux, mais les vêtements confectionnés avec cette étoffe possédaient une qualité merveilleuse : ils devenaient invisibles pour toute personne qui ne savait pas bien exercer son emploi ou qui avait l'esprit trop borné.

« Ce sont des habits impayables, pensa le grand-duc ; grâce à eux, je pourrai connaître les hommes incapables de mon gouvernement : je saurai distinguer les habiles des niais. Oui, cette étoffe m'est indispensable. »

Puis il avança aux deux fripons une forte somme afin qu'ils pussent commencer immédiatement leur travail.

Ils dressèrent en effet deux métiers, et firent semblant de travailler, quoiqu'il n'y eût absolument rien sur les bobines. Sans cesse ils demandaient de la soie fine et de l'or magnifique ; mais ils mettaient tout cela dans leur sac, travaillant jusqu'au milieu de la nuit avec des métiers vides.

« Il faut cependant que je sache où ils en sont, » se dit le grand-duc.

Mais il se sentait le cœur serré en pensant que les personnes niaises ou incapables de remplir leurs fonctions ne pourraient voir l'étoffe. Ce n'était pas qu'il doutât de lui-même ; toutefois il jugea à propos d'envoyer quelqu'un pour examiner le travail avant lui. Tous les habitants de la ville connaissaient la qualité merveilleuse de l'étoffe, et tous brûlaient d'impatience de savoir combien leur voisin était borné ou incapable.

« Je vais envoyer aux tisserands mon bon vieux ministre, pensa le grand-duc, c'est lui qui peut le mieux juger l'étoffe ; il se distingue autant par son esprit que par ses capacités. »

L'honnête vieux ministre entra dans la salle où les deux imposteurs travaillaient avec les métiers vides.

« Bon Dieu ! pensa-t-il en ouvrant de grands yeux, je ne vois rien. » Mais il n'en dit mot.

Les deux tisserands l'invitèrent à s'approcher, et lui demandèrent comment il trouvait le dessin et les couleurs. En même temps ils montrèrent leurs métiers, et le vieux ministre y fixa ses regards ; mais il ne vit rien, par la raison bien simple qu'il n'y avait rien.

« Bon Dieu ! pensa-t-il, serais-je vraiment borné ? Il faut que personne ne s'en doute. Serais-je vraiment incapable ? Je n'ose avouer que l'étoffe est invisible pour moi.

— Eh bien ! qu'en dites-vous ? dit l'un des tisserands.

— C'est charmant, c'est tout à fait charmant ! répondit le ministre en mettant ses lunettes. Ce dessin et ces couleurs... oui, je dirai au grand-duc que j'en suis très-content.

— C'est heureux pour nous, » dirent les deux tisserands ; et ils se mirent à lui montrer des couleurs et des dessins imaginaires en leur donnant des noms. Le vieux ministre prêta la plus grande attention, pour répéter au grand-duc toutes leurs explications.

Les fripons demandaient toujours de l'argent, de la soie et de l'or ; il en fallait énormément pour ce tissu. Bien entendu qu'ils empochèrent le tout ; le métier restait vide et ils travaillaient toujours.

Quelque temps après, le grand-duc envoya un autre fonctionnaire honnête pour examiner l'étoffe et voir si elle s'achevait. Il arriva à ce nouveau député la même chose qu'au ministre ; il regardait et regardait toujours, mais ne voyait rien.

« N'est-ce pas que le tissu est admirable ? demandèrent les deux imposteurs en montrant et expliquant le superbe dessin et les belles couleurs qui n'existaient pas.

— Cependant je ne suis pas niais ! pensait l'homme. C'est donc que je ne suis pas capable de remplir ma place ? C'est assez drôle, mais je prendrai bien garde de la perdre. »

Puis il fit l'éloge de l'étoffe, et témoigna toute son admiration pour le choix des couleurs et le dessin.

« C'est d'une magnificence incomparable, » dit-il au grand-duc, et toute la ville parla de cette étoffe extraordinaire.

Enfin, le grand-duc lui-même voulut la voir pendant qu'elle était encore sur le métier. Accompagné d'une foule d'hommes choisis, parmi lesquels se trouvaient les deux honnêtes fonctionnaires, il se rendit auprès des adroits filous qui tissaient toujours, mais sans fil de soie ni d'or, ni aucune espèce de fil.

« N'est-ce pas que c'est magnifique ! dirent les deux honnêtes fonctionnaires. Le dessin et les couleurs sont dignes de Votre Altesse. »

Et ils montrèrent du doigt le métier vide, comme si les autres avaient pu y voir quelque chose.

« Qu'est-ce donc ? pensa le grand-duc, je ne vois rien. C'est terrible. Est-ce que je ne serais qu'un niais ? Est-ce que je serais incapable de gouverner ? Jamais rien ne pouvait m'arriver de plus malheureux. » Puis tout à coup il s'écria : « C'est magnifique ! J'en témoigne ici toute ma satisfaction. »

Il hocha la tête d'un air content, et regarda le métier sans oser dire la vérité. Tous les gens de sa suite regardèrent de même, les uns après les autres, mais sans rien voir, et ils répétaient comme le grand-duc : « C'est magnifique ! » Ils lui conseillèrent même de revêtir cette nouvelle étoffe à la première grande procession. « C'est magnifique ! c'est charmant ! c'est admirable ! » s'exclamaient toutes les bouches, et la satisfaction était générale. Les deux imposteurs furent décorés, et reçurent le titre de gentilshommes tisserands.

Toute la nuit qui précéda le jour de la procession, ils veillèrent et travaillèrent à la clarté de seize bougies. La peine qu'ils se donnaient était visible à tout le monde. Enfin, ils firent semblant d'ôter l'étoffe du métier, coupèrent dans l'air avec de grands ciseaux, cousirent avec une aiguille sans fil, après quoi ils déclarèrent que le vêtement était achevé.

Le grand-duc, suivi de ses aides de camp, alla l'examiner, et les filous, levant un bras en l'air comme s'ils tenaient quelque chose, dirent :

« Voici le pantalon, voici l'habit, voici le manteau. C'est léger comme de la toile d'araignée. Il n'y a pas de danger que cela vous pèse sur le corps, et voilà surtout en quoi consiste la vertu de cette étoffe.

— Certainement, répondirent les aides de camp ; mais ils ne voyaient rien, puisqu'il n'y avait rien.

— Si Votre Altesse daigne se déshabiller, dirent les fripons, nous lui essayerons les habits devant la grande glace. »

Le grand-duc se déshabilla, et les fripons firent semblant de lui présenter une pièce après l'autre. Ils lui prirent le corps comme pour lui attacher quelque chose. Il se tourna et se retourna devant la glace.

« Grand Dieu ! que cela va bien ! quelle coupe élégante ! s'écrièrent tous les courtisans. Quel dessin ! quelles couleurs ! quel précieux costume ! »

Le grand maître des cérémonies entra.

« Le dais sous lequel Votre Altesse doit assister à la procession est à la porte, dit-il.

— Bien ! je suis prêt, répondit le grand-duc. Je crois que je ne suis pas mal ainsi. »

Et il se tourna encore une fois devant la glace pour bien regarder l'effet de sa splendeur.

Les chambellans qui devaient porter la queue firent semblant de ramasser quelque chose par terre ; puis ils élevèrent les mains, ne voulant pas convenir qu'ils ne voyaient rien du tout.

Tandis que le grand-duc cheminait fièrement à la procession sous son dais magnifique, tous les hommes, dans la rue et aux fenêtres, s'écriaient : « Quel superbe costume ! Comme la queue en est gracieuse ? Comme la coupe en est parfaite ! » Nul ne voulait laisser voir qu'il ne voyait rien ; il aurait été déclaré niais ou incapable de remplir un emploi. Jamais les habits du grand-duc n'avaient excité une telle admiration.

« Mais il me semble qu'il n'a pas du tout d'habit<sup>17</sup>, observa un petit enfant.

— Seigneur Dieu, entendez la voix de l'innocence ! » dit le père.

Et bientôt on chuchota dans la foule en répétant les paroles de l'enfant.

« Il y a un petit enfant qui dit que le grand-duc n'a pas d'habit du tout !

— Il n'a pas du tout d'habit ! » s'écria enfin tout le peuple.

Le grand-duc en fut extrêmement mortifié, car il lui semblait qu'ils avaient raison. Cependant il se raisonna et prit sa résolution :

« Quoi qu'il en soit, il faut que je reste jusqu'à la fin ! »

Puis, il se redressa plus fièrement encore, et les chambellans continuèrent à porter avec respect la queue qui n'existait pas.

17. Ou bien dans une traduction plus habituelle : « Le roi est nu ! »

**Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio, Histoire d'une marionnette*, 1883, traduction de Claude Sartirano, 2002 (extrait)**

**Chapitre 24 : *Pinocchio arrive dans une île appelée « Île des Abeilles Industrielles » et retrouve la Fée.***

Après une demi-heure de marche, il arriva dans un petit village nommé « Le Village des Abeilles Industrielles ». Les rues étaient sillonnées de gens qui couraient dans tous les sens et qui avaient tous quelque chose à faire. On avait beau chercher, on ne voyait ni oisif, ni vagabond.

– J'ai compris – conclut immédiatement ce paresseux de Pinocchio – ce pays n'est pas pour moi ! Moi, je ne suis pas né pour travailler !

Mais, en même temps, la faim le tourmentait car il n'avait rien mangé depuis vingt-quatre heures, pas même un plat de vesces.

Que faire ?

Pour cesser de jeûner, il avait le choix entre chercher un peu de travail ou alors mendier quelques sous ou un morceau de pain.

Mendier lui faisait honte car son papa lui avait enseigné que seuls les vieillards et les infirmes avaient le droit de demander l'aumône. Les vrais pauvres méritant assistance et compassion étaient uniquement ceux qui, trop âgés ou malades, ne pouvaient plus subvenir à leurs besoins en travaillant de leurs propres mains. Tous les autres devaient travailler et s'ils souffraient de la faim parce qu'ils ne faisaient rien, tant pis pour eux.

À ce moment-là passa dans la rue un homme transpirant et haletant qui tirait à grand peine deux charrettes de charbon.

Pinocchio, jugeant sa physionomie avenante, l'accosta et lui demanda d'une petite voix tout en baissant les yeux :

– Me feriez-vous la charité d'un petit sou, car je meurs de faim ?

– Ce n'est pas un mais quatre sous que je te donnerai – répondit le charbonnier – si tu m'aides à tirer ces charrettes jusque chez moi.

– Quelle idée ! – répliqua la marionnette offensée – Sachez, pour votre gouverne, que je ne suis pas une bête de somme et que je n'ai jamais été attelé à une charrette !

– Tant mieux pour toi. Dans ce cas, mon garçon, si tu meurs vraiment de faim, mange donc deux belles tranches de ton superbe orgueil et prends bien garde de ne pas attraper une indigestion.

Deux minutes plus tard, c'est un maçon qui passait en portant sur l'épaule un sac de chaux.

– Mon bon monsieur, feriez-vous l'aumône d'un sou à un pauvre garçon qui baille tellement il a faim ? – supplia Pinocchio.

– Bien volontiers – lui répondit le maçon – Je te donnerai même cinq sous si tu m'aides à porter ce sac.

– Mais la chaux, c'est très lourd – fit remarquer Pinocchio – et je ne veux pas me fatiguer.

– Si tu ne veux pas te fatiguer, mon garçon, alors amuse-toi à bailler et grand bien te fasse.

Ainsi passèrent, en moins d'une demi-heure, une vingtaine de personnes à qui la marionnette demanda l'aumône. Toutes lui répondirent :

– Tu n'as pas honte ? Au lieu de traîner dans la rue, cherche plutôt du travail et apprends à gagner ta vie !

Finalement apparut une sympathique jeune femme qui portait deux jarres pleines d'eau.

– Bonne dame, accepteriez-vous que je boive une gorgée d'eau à l'une de vos cruches – qu'émanda Pinocchio dont la gorge brûlait, asséchée par la soif.

– Bois, mon garçon ! – lui dit la jeune femme en posant son fardeau à terre.

Pinocchio but comme une éponge puis murmura, tout en s'essuyant la bouche :

– Maintenant, je n'ai plus soif. Mais comment faire pour ne plus avoir faim ?

La gentille dame, entendant ces paroles, s'empressa de dire :

– Si tu m'aides à porter l'une de ces jarres, je te donnerai un beau morceau de pain quand nous serons arrivés à la maison.

Pinocchio regarda sans répondre la grande cruche.

– Et avec le pain, je te servirai un plat de choux-fleurs à la vinaigrette – ajouta la jeune femme.

Pinocchio jeta un autre coup d'œil sur la cruche mais sans se décider.



– Et après le chou-fleur, tu auras droit à une dragée fourrée au rossolis.  
La perspective d'une telle friandise eut raison de la résistance de la marionnette qui, s'armant de courage, se décida :

– D'accord ! Je porterai l'une de ces cruches jusque chez vous.  
Elle était fort lourde et Pinocchio n'eut pas la force de la porter à bout de bras. Il se résigna à la poser sur sa tête.

Une fois arrivés, la gentille jeune femme fit asseoir Pinocchio à une petite table qui était déjà mise et disposa devant lui le pain, le chou-fleur et la dragée au rossolis.  
Pinocchio ne mangea pas : il dévora. Son estomac était aussi vide qu'un quartier déserté par ses habitants depuis des lustres.

Les morsures de la faim se calmant, il releva alors la tête pour remercier sa bienfaitrice mais il l'avait à peine dévisagée qu'il poussa un long « Oooh ! » de stupéfaction et en resta médusé, les yeux écarquillés, la fourchette en l'air et la bouche pleine de choux-fleurs.

– Qu'est-ce qui me vaut tant d'étonnement ? – interrogea la jeune femme en riant.  
– Vous êtes... – balbutia Pinocchio – Vous êtes... Mais vous êtes... Comme vous lui ressemblez... Je me rappelle bien... Oui, oui : les mêmes yeux, les mêmes cheveux, oui, oui, des cheveux bleu-nuit comme les siens ! O ma chère petite Fée ! Ma Fée à moi ! Dites-moi que c'est vous, que c'est vraiment vous ! Ne me faites plus pleurer ! Si vous saviez comme j'ai pleuré ! J'ai tant pleuré !...

En disant cela et tout en pleurant à chaudes larmes, Pinocchio se jeta à terre et enserra de ses bras les genoux de la mystérieuse jeune femme.

## Groupement de textes 2 : collège/lycée

- Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, 1765-1767 (édition posthume en 1782), Livre II (extrait).
- Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, 1782, lettre 1 (extrait).
- Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857) ; Partie I, chapitre 1 (incipit).
- Jules Vallès, *L'Enfant*, 1878, chapitre 5 « La toilette » (extrait).
- Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, 1960, deuxième partie, « La malchance voulut qu'au moment où nous approchions... Je crus mourir de honte... » page 257, Gallimard (Folio) [texte non reproduit].
- Annie Ernaux, *La Place*, 1983 ; « La peur d'être déplacé, d'avoir honte... » page 59 et suivantes, Gallimard (Folio) [texte non reproduit].

### Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, 1765-1767, (édition posthume en 1782), Livre II (extrait)

[Le jeune Jean-Jacques Rousseau a été engagé comme laquais chez Mme de Vercellis qui vient de mourir.]

Il est bien difficile que la dissolution d'un ménage n'entraîne un peu de confusion dans la maison, et qu'il ne s'égaré bien des choses. Cependant telle était la fidélité des domestiques, et la vigilance de M. et Mme Lorenzi, que rien ne se trouva de manque sur l'inventaire. La seule Mlle Pontal perdit un petit ruban couleur de rose et argent déjà vieux. Beaucoup d'autres meilleures choses étaient à ma portée ; ce ruban seul me tenta, je le volai, et comme je ne le cachais guère on me le trouva bientôt. On voulut savoir où je l'avais pris. Je me trouble, je balbutie, et enfin je dis en rougissant que c'est Marion qui me l'a donné. Marion était une jeune Mauriennaise dont Mme de Vercellis avait fait sa cuisinière, quand, cessant de donner à manger, elle avait renvoyé la sienne, ayant plus besoin de bons bouillons que de ragoûts fins. Non seulement Marion était jolie, mais elle avait une fraîcheur de coloris qu'on ne trouve que dans les montagnes, et surtout un air de modestie et de douceur qui faisait qu'on ne pouvait la voir sans l'aimer ; d'ailleurs bonne fille, sage, et d'une fidélité à toute épreuve. C'est ce qui surprit quand je la nommai. L'on n'avait guère moins de confiance en moi qu'en elle, et l'on jugea qu'il importait de vérifier lequel était le fripon des deux. On la fit venir ; l'assemblée était nombreuse, le comte de la Roque<sup>18</sup> y était. Elle arrive, on lui montre le ruban, je la charge effrontément ; elle reste interdite, se tait, me jette un regard qui aurait désarmé les démons et auquel mon barbare cœur résiste. Elle nie enfin avec assurance, mais sans emportement, m'apostrophe, m'exhorte à rentrer en moi-même, à ne pas déshonorer une fille innocente qui ne m'a jamais fait de mal ; et moi avec une impudence infernale je confirme ma déclaration, et lui soutiens en face qu'elle m'a donné le ruban. La pauvre fille se mit à pleurer, et ne me dit que ces mots : Ah Rousseau ! je vous croyais un bon caractère. Vous me rendez bien malheureuse, mais je ne voudrais pas être à votre place. Voilà tout. Elle continua de se défendre avec autant de simplicité que de fermeté, mais sans se permettre jamais contre moi la moindre invective. Cette modération comparée à mon ton décidé lui fit tort. Il ne semblait pas naturel de supposer d'un côté une audace aussi diabolique, et de l'autre une aussi angélique douceur. On ne parut pas se décider absolument, mais les préjugés étaient pour moi. Dans le tracas où l'on était on ne se donna pas le temps d'approfondir la chose, et le comte de la Roque en nous renvoyant tous deux se contenta de dire que la conscience du coupable vengerait assez l'innocent. Sa prédiction n'a pas été vaine ; elle ne cesse pas un seul jour de s'accomplir.

J'ignore ce que devint cette victime de ma calomnie ; mais il n'y a pas d'apparence qu'elle ait après cela trouvé facilement à se bien placer. Elle emportait une imputation cruelle à son honneur de toutes manières. Le vol n'était qu'une bagatelle, mais enfin c'était un vol, et, qui pis est, employé à séduire un jeune garçon ; enfin le mensonge et l'obstination ne laissaient rien à espérer de celle en qui tant de vices étaient réunis. Je ne regarde pas même la misère et l'abandon comme le plus grand danger auquel je l'aie exposée. Qui sait, à son âge, où le

18. Le neveu et héritier de Mme de Vercellis.

découragement de l'innocence avilie a pu la porter. Eh ! si le remords d'avoir pu la rendre malheureuse est insupportable, qu'on juge de celui d'avoir pu la rendre pire que moi.

Ce souvenir cruel me trouble quelquefois et me bouleverse au point de voir dans mes insomnies cette pauvre fille venir me reprocher mon crime comme s'il n'était commis que d'hier. Tant que j'ai vécu tranquille il m'a moins tourmenté, mais au milieu d'une vie orageuse il m'ôte la plus douce consolation des innocents persécutés : il me fait bien sentir ce que je crois avoir dit dans quelque ouvrage, que le remords s'endort durant un destin prospère et s'aigrit dans l'adversité. Cependant je n'ai jamais pu prendre sur moi de décharger mon cœur de cet aveu dans le sein d'un ami. La plus étroite intimité ne me l'a jamais fait faire à personne, pas même à Mme de Warens. Tout ce que j'ai pu faire a été d'avouer que j'avais à me reprocher une action atroce, mais jamais je n'ai dit en quoi elle consistait. Ce poids est donc resté jusqu'à ce jour sans allègement sur ma conscience, et je puis dire que le désir de m'en délivrer en quelque sorte a beaucoup contribué à la résolution que j'ai prise d'écrire mes confessions.

### Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, 1782, lettre 1 (extrait)

Cécile Volanges à Sophie Carnay

*Aux Ursulines*<sup>19</sup> de...

(...) Maman m'a dit si souvent qu'une Demoiselle devait rester au Couvent jusqu'à ce qu'elle se mariât, que puisqu'elle m'en fait sortir, il faut bien que Joséphine<sup>20</sup> ait raison. Il vient d'arrêter un carrosse à la porte, et Maman me fait dire de passer chez elle tout de suite. Si c'était le Monsieur ? Je ne suis pas habillée, la main me tremble et le cœur me bat. J'ai demandé à la Femme de chambre, si elle savait qui était chez ma mère : « Vraiment, m'a-t-elle dit, c'est M. C\*\*\*. » Et elle riait. Oh ! je crois que c'est lui. Je reviendrai sûrement te raconter ce qui se sera passé. Voilà toujours son nom. Il ne faut pas se faire attendre. Adieu, jusqu'à un petit moment.

Comme tu vas te moquer de la pauvre Cécile ! Oh ! j'ai été bien honteuse ! Mais tu y aurais été attrapée comme moi. En entrant chez Maman, j'ai vu un Monsieur en noir, debout près d'elle. Je l'ai salué du mieux que j'ai pu, et suis restée sans pouvoir bouger de ma place. Tu juges combien je l'examinais ! « Madame, a-t-il dit à ma mère, en me saluant, voilà une charmante Demoiselle, et je sens mieux que jamais le prix de vos bontés. » À ce propos si positif, il m'a pris un tremblement tel que je ne pouvais me soutenir ; j'ai trouvé un fauteuil, et je m'y suis assise, bien rouge et bien déconcertée. J'y étais à peine, que voilà cet homme à mes genoux. Ta pauvre Cécile alors a perdu la tête ; j'étais, comme a dit Maman, tout effarouchée. Je me suis levée en jetant un cri perçant... ; tiens, comme ce jour du tonnerre. Maman est partie d'un éclat de rire, en me disant : « Eh bien ! qu'avez-vous ? Asseyez-vous et donnez votre pied à Monsieur. » En effet, ma chère amie, le Monsieur était un Cordonnier<sup>21</sup>. Je ne peux te rendre combien j'ai été honteuse : par bonheur il n'y avait que Maman. Je crois que, quand je serai mariée, je ne me servirai plus de ce Cordonnier-là.

(...)

### Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1857, partie I, chapitre 1 (incipit)

Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail.

Le Proviseur nous fit signe de nous rasseoir ; puis, se tournant vers le maître d'études :

– Monsieur Roger, lui dit-il à demi-voix, voici un élève que je vous recommande, il entre en cinquième. Si son travail et sa conduite sont méritoires, il passera *dans les grands*, où l'appelle son âge.

Resté dans l'angle, derrière la porte, si bien qu'on l'apercevait à peine, le *nouveau* était un gars de la campagne, d'une quinzaine d'années environ, et plus haut de taille qu'aucun de nous tous. Il avait les cheveux coupés droit sur le front, comme un chantre de village, l'air raisonnable et fort embarrassé. Quoiqu'il ne fût pas large des épaules, son habit-veste de drap vert à boutons noirs devait le gêner aux entournures et laissait voir, par la fente des

19. L'ordre religieux catholique de Sainte-Ursule était principalement consacré à l'éducation des filles.

20. Religieuse du couvent qui fait le lien avec l'extérieur.

21. Le fabricant de chaussures.

parements, des poignets rouges habitués à être nus. Ses jambes, en bas bleus, sortaient d'un pantalon jaunâtre très tiré par les bretelles. Il était chaussé de souliers forts, mal cirés, garnis de clous.

On commença la récitation des leçons. Il les écouta de toutes ses oreilles, attentif comme au sermon, n'osant même croiser les cuisses, ni s'appuyer sur le coude, et, à deux heures, quand la cloche sonna, le maître d'études fut obligé de l'avertir, pour qu'il se mît avec nous dans les rangs.

Nous avions l'habitude, en entrant en classe, de jeter nos casquettes par terre, afin d'avoir ensuite nos mains plus libres ; il fallait, dès le seuil de la porte, les lancer sous le banc, de façon à frapper contre la muraille en faisant beaucoup de poussière ; c'était là le *genre*.

Mais, soit qu'il n'eût pas remarqué cette manœuvre ou qu'il n'eût osé s'y soumettre, la prière était finie que le nouveau tenait encore sa casquette sur ses deux genoux. C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires ; puis s'alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poils de lapin ; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d'une broderie en soutache compliquée, et d'où pendait, au bout d'un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d'or, en manière de gland. Elle était neuve ; la visière brillait.

– Levez-vous, dit le professeur.

Il se leva ; sa casquette tomba. Toute la classe se mît à rire.

Il se baissa pour la reprendre. Un voisin la fit tomber d'un coup de coude, il la ramassa encore une fois.

– Débarrassez-vous donc de votre casque, dit le professeur, qui était un homme d'esprit.

Il y eut un rire éclatant des écoliers qui décontenança le pauvre garçon, si bien qu'il ne savait s'il fallait garder sa casquette à la main, la laisser par terre ou la mettre sur sa tête. Il se rassit et la posa sur ses genoux.

### Jules Vallès, *L'Enfant*, 1878, chapitre 5 « La toilette » (extrait)

La distribution des prix est dans trois jours.

Mon père, qui est dans le secret des dieux<sup>22</sup>, sait que j'aurai des prix, qu'on appellera son fils sur l'estrade, qu'on lui mettra sur la tête une couronne trop grande, qu'il ne pourra ôter qu'en s'écorchant, et qu'il sera embrassé sur les deux joues par quelque autorité.

Madame Vingtras est avertie, et elle songe...

Comment habillera-t-elle son fruit, son enfant, son Jacques ? Il faut qu'il brille, qu'on le remarque, – on est pauvre, mais on a du goût.

« Moi d'abord, je veux que mon enfant soit bien mis. »

On cherche dans la grande armoire où est la robe de noce, où sont les fourreaux de parapluie, les restes de jupe, les coupons de soie.

Elle s'égratigne enfin à une étoffe criante, qui a des reflets de tigre au soleil ; – une étoffe comme une lime, qui exaspère les doigts quand on la touche, et qui flambe au grand air comme une casserole ! Une belle étoffe, vraiment, et qui vient de la grand-mère, et qu'on a payée à prix d'or. « Oui, mon enfant, à prix d'or, dans l'ancien temps. »

« Jacques, je vais te faire une redingote avec ça, m'en priver pour toi !... », et ma mère ravie me regarde du coin de l'œil, hoche la tête, sourit du sourire des sacrifiées heureuses.

« J'espère qu'on vous gâte, monsieur », et elle sourit encore, et elle dodeline de la tête, et ses yeux sont noyés de tendresse.

« C'est une folie ! tant pis ! on fera une redingote à Jacques avec ça. »

On m'a essayé la redingote, hier soir, et mes oreilles saignent, mes ongles sont usés. Cette étoffe crève la vue et chatouille si douloureusement la peau !

« Seigneur ! délivrez-moi de ce vêtement ! »

Le ciel ne m'entend pas ! La redingote est prête.

Non, Jacques, elle n'est pas prête. Ta mère est fière de toi ; ta mère t'aime et veut te le prouver.

22. Il est professeur dans le lycée où le narrateur, Jacques Vingtras, est élève.



Te figures-tu qu'elle te laissera entrer dans ta redingote, sans ajouter un grain de beauté une mouche, un pompon, un rien sur le revers, dans le dos, au bout des manches ! Tu ne connais pas ta mère, Jacques !

Et ne la vois-tu pas qui joue, à la fois orgueilleuse et modeste, avec des noyaux verts !

La mère de Jacques lui fait même kiki dans le cou.

Il ne rit pas. – Ces noyaux lui font peur !...

Ces noyaux sont des boutons, vert vif, vert gai, en forme d'olives, qu'on va, – voyez si madame Vingtras épargne rien ! – qu'on va coudre tout le long, à la polonaise ! À la polonaise, Jacques !

Ah ! quand, plus tard, il fut dur pour les Polonais, quoi d'étonnant ! Le nom de cette nation, voyez-vous, resta chez lui cousu à un souvenir terrible... la redingote de la distribution des prix, la redingote à noyaux, aux boutons ovales comme des olives et verts comme des cornichons.

Joignez à cela qu'on m'avait affublé d'un chapeau haut de forme que j'avais brossé à rebrousse-poil et qui se dressait comme une menace sur ma tête.

Des gens croyaient que c'étaient mes cheveux et se demandaient quelle fureur les avait fait se hérissier ainsi. « Il a vu le diable », murmuraient les béates en se signant...

J'avais un pantalon blanc. Ma mère s'était saignée aux quatre veines.

Un pantalon blanc à sous-pieds !

Des sous-pieds qui avaient l'air d'instruments pour un pied-bot et qui tendaient la culotte à la faire craquer.

Il avait plu, et, comme on était venu vite, j'avais des plaques de boue dans les mollets, et mon pantalon blanc, trempé par endroits, collé sur mes cuisses.

« MON FILS », dit ma mère d'une voix triomphante en arrivant à la porte d'entrée et en me poussant devant elle.

Celui qui recevait les cartes faillit tomber de son haut et me chercha sous mon chapeau, interrogea ma redingote, leva les mains au ciel.

J'entrai dans la salle.

J'avais ôté mon chapeau en le prenant par les poils ; j'étais reconnaissable, c'était bien moi, il n'y avait pas à s'y tromper, et je ne pus jamais dans la suite invoquer un alibi.

Mais, en voulant monter par-dessus un banc pour arriver du côté de ma classe, voilà un des sous-pieds qui craque, et la jambe du pantalon qui remonte comme un élastique ! Mon tibia se voit, – j'ai l'air d'être en caleçon cette fois ; – les dames, que mon cynisme outrage, se cachent derrière leur éventail...

Du haut de l'estrade, on a remarqué un tumulte dans le fond de la salle.

Les autorités se parlent à l'oreille, le général se lève et regarde : on se demande le secret de ce tapage.

« Jacques, baisse ta culotte », dit ma mère à ce moment, d'une voix qui me fusille et part comme une décharge dans le silence.

Tous les regards s'abaissent sur moi.

Il faut cependant que ce scandale cesse. Un officier plus énergique que les autres donne un ordre :

« Enlevez l'enfant aux cornichons ! »

L'ordre s'exécute discrètement ; on me tire de dessous la banquette où je m'étais tapi désespéré, et la femme du censeur, qui se trouve là, m'emmène, avec ma mère, hors de la salle, jusqu'à la lingerie, où on me déshabille.

## ANNEXE 7 = LE TEMPS DANS LA REPRÉSENTATION = LES RETOURS EN ARRIÈRE

| n° 174 | novembre 2013 |

### Extrait 1 (pages 12-13)

FILS. – Pourquoi vous êtes là ?

CELLE QUI RESTE. – La vérité...

FILS DE LA BALEINE. – C'est qu'on est là pour t'aider à t'en sortir tout seul.

CELLE QUI RESTE. – On la connaît, tu sais.

FILS DE LA BALEINE. – Ton histoire.

CELLE QUI RESTE. – On la raconte ?

FILS. – Ici ? Maintenant ? Ben...

CELLE QUI RESTE. – C'est comme ça qu'on est arrivés.

FILS DE LA BALEINE. – Exactement.

CELLE QUI RESTE. – Et que tout a commencé.

FILS DE LA BALEINE. – Au départ, la honte, il l'avait pas. Je t'assure. Il est pas né avec.

CELLE QUI RESTE. – Vu que c'était un garçon, on l'a habillé en garçon, et on l'a mis à jouer avec les autres.

FILS DE LA BALEINE. – Et là, il était à l'aise. Y'avait pas de quoi rougir.

CELLE QUI RESTE. – Et pourtant, quand il jouait avec les autres, c'était n'importe quoi. Ça courait dans tous les sens, en gueulant comme des vaches. Ça ressemblait à rien, leurs jeux d'enfance.

*Un chien dans la tête* de Stéphane Jaubertie  
© éditions Théâtrales, coll. Théâtrales Jeunesse, 2013.

**Extrait 2 (pages 59-60)**

| n° 174 | novembre 2013 |

CELLE QUI RESTE. – Tu lui as pas dit, pour ta mère ?

FILS DE LA BALEINE. – Je t’attendais. Tu veux que je te parle de moi ?

FILS. – Non.

CELLE QUI RESTE. – OK. Normal. Alors je te parle de lui. Attends ! Regarde ! Regarde-le. S’il te plaît. Regarde-le. Qu’est-ce que tu vois ?

FILS. – Rien.

CELLE QUI RESTE. – Regarde mieux. Devant toi, tu as le fils d’une bête.

FILS DE LA BALEINE. – Ouais.

CELLE QUI RESTE. – Une bête, je t’assure. Y en a qui sont des fils de taureau, de rossignol, ou de chien, ben lui, c’est le fils d’une baleine.

FILS DE LA BALEINE. – Ouais.

CELLE QUI RESTE. – Énorme. Elle était devenue tellement grosse, sa mère, qu’elle ne sortait plus de l’immeuble. Ben ouais. L’ascenseur, si elle montait, il cassait aussi sec, vu qu’elle pesait au moins... je ne sais même pas combien ça pèse, une baleine.

FILS DE LA BALEINE. – Dans une baleine, t’en mets des malheurs. De toute façon, dans l’ascenseur, elle rentrait pas. Et l’escalier, on lui avait interdit. À cause du feu. Imagine, un jeune met le feu chez lui, parce qu’il est en colère. Très en colère contre sa mère, contre son père, contre les autres, et surtout contre lui, alors plutôt que de sortir dévorer le monde, il s’enferme chez lui, et met le feu.

CELLE QUI RESTE. – Imagine qu’au même moment, sa mère soit dans l’escalier, imagine. Ben, les pompiers, ils peuvent pas passer. Et les gens de l’immeuble, c’est en souvenirs qu’ils finissent ! Alors la baleine, elle passait sa vie enfermée dans l’appartement.

FILS DE LA BALEINE. – Ma mère, je l’ai toujours connue grosse. Au début, je voyais pas que c’était une baleine, je pensais que c’était juste une mère.

*Un chien dans la tête* de Stéphane Jaubertie  
© éditions Théâtrales, coll. Théâtrales Jeunesse, 2013.

## ANNEXE 8 = L'ORGANISATION DU TEXTE

Ce tableau synthétique présente une organisation en dix « séquences » (le terme est de Stéphane Jaubertie), qui est fondée sur les signes du texte : soit trois astérisques (pages 20, 25, 31, 37, 50 et 69), soit de grands blancs (pages 40, 57 et 72).

À l'intérieur de chaque séquence, les séparations sont justifiées par les changements de personnages. Toutes les références renvoient à l'édition du texte aux éditions Théâtrales.

n° 174 | novembre 2013



« séquence »	Page de début	Personnages <i>Didascalies en italique</i>	Éléments du dialogue
1	7	Fils Celle qui reste	« je suis... dans la maladie, moi aussi, c'est ça ? » « tu es dans ton jardin secret »
	9	Fils Celle qui reste Fils de la baleine	« Je suis devenu... comme mon père, c'est ça ? » « on est là pour t'aider à t'en sortir tout seul » ; « on la connaît [...] ton histoire » ; « On la raconte » « Au départ, la honte, il l'avait pas » ; « du temps d'avant la honte » ; « et puis la tête de mon père a commencé à partir ».
	16	<i>Celle qui reste joue</i> <i>Mère</i> <i>Fils de la baleine</i> <i>joue Fils</i>	« c'est à cause de papa, c'est ça ? C'est depuis qu'il est fou ? »
	17	<i>Fils prend sa place</i> Fils Celle qui reste/Mère Celle qui reste Fils de la baleine	« On ne peut pas effacer les autres » ; « Ton père est malade, c'est tout. C'est une maladie comme toutes les maladies. Alors fais comme moi. Ce mot, tu l'effaces. » « Ma mère et moi, on faisait comme si de rien. ».
***			
2	20	Celle qui reste Fils Fils de la baleine	« Et les autres ? »
	20	<i>Celle qui reste et Fils de la baleine jouent l'Un et l'Autre</i> Celle qui reste/l'Un Fils de la baleine/ l'Autre Fils	« Elle va partir, ta mère [...] Parce que ton père, il lui fait peur » ; « Vu qu'il est fou » ; « On dit que la folie lui a mangé le visage » ; « la vérité, il veut pas la voir » ; « Le Fils du fou ! ».
	24	Celle qui reste Fils de la baleine Fils	« Le mot à effacer, les autres aimaient bien le lui envoyer » ; « pour lui faire mal, et puis pour eux, se faire du bien »
***			
3	25	<i>Celle qui reste joue</i> <i>Mère</i> Celle qui reste/Mère Fils Fils de la baleine	« Pourquoi il ne descend plus ? » « Il y a des choses qu'on ne peut dire qu'à soi-même »
	27	Celle qui reste Fils de la baleine Fils (Celle qui reste/ Mère)	« Elle est... Elle nous a laissés » « Derrière la porte une voix. Sa mère. (...). Elle n'est pas partie ». « J'ai vu ma mère sortir de la chambre. Nue. » « Elle va voir mon père la nuit, et après elle l'enferme. » ; « la clé [...] » « Et dans la honte tu as coulé. »



***			
4	31	Fils de la baleine Fils Celle qui reste/Mère	« Il reste là-haut à cause des autres, c'est ça ? » ; « Si papa sort, les autres ils vont le voir. Et tu as peur d'avoir honte. Honte de papa. » « Et tu as peur de le perdre. » <i>p. 33 : tirade du Fils</i> : « Tu voulais que je lui dise que partout où j'allais, il me foutait la honte, mon père (...) ça va le guérir, papa, de le cacher ? ; c'est peut-être un peu de ma faute, si la tête de mon père s'en va, puisque je suis pas un bon fils ! (...) je peux pas être un bon fils puisque mon père me fout la honte ».
	34	<i>Celle qui reste et Fils de la baleine jouent l'Un et l'Autre</i> Celle qui reste/l'Un Fils de la baleine/ l'Autre Fils	« Pourquoi il dit pas que sa mère, elle va partir, et pourquoi il dit pas que son père est fou, puisque tout le monde le pense ? » ; « le Fils du fou ! » ; « C'est quoi ? - Comme un animal. - J'ai envie de voir. »
***			
5	37	Fils Fils de la baleine Celle qui reste	« à force de toujours vouloir échapper au regard des autres... » ; « la place à traverser » ; « je voudrais être invisible » ; « la boule me brûle (...) je m'enfoncé dans une monde trop grand pour moi » ; « je transpire (...) calme-toi, ma honte... » ; « Effacez-moi ! » ; « mon père fou, enfermé là-haut, ma mère nue, et moi qui pisse au lit. Je ne peux plus rien cacher. »
6	41	Fils Celle qui reste Celle qui reste/Mère Fils de la baleine	« Tu me vois ? » ; « t'es normal, je t'assure. » ; « je suis dans mon jardin secret ». « Celle qui reste » : « La fille normale. » ; « En fait j'ai une histoire » ; « ma moitié d'orange, elle est partie. » ; « C'est là que j'ai commencé à m'effacer [...] je devenais transparente. » ;
***			
7	51	Fils Celle qui reste/l'Un Fils de la baleine/ l'Autre	« On joue à quoi ? - Mime » ; « J'ai rien à l'intérieur » ; « le poney que j'ai à l'intérieur » ; « À l'intérieur, moi, je porte un oiseau » ; « un nuage » ; « Ton père ! ». « J'ai commencé à faire mon père. Et c'est là que je me suis transformé en chien. »
8	58	Fils Fils de la baleine Celle qui reste	« une odeur de colère et de chagrin » « Il a peur » ; « de la bête qu'il porte ». « Le fils d'une bête [...] le fils d'une baleine » ; « dans une baleine, t'en mets des malheurs » « le ciel s'est couvert de nuages, et la honte s'est mise à tomber. » ; « la honte, comme l'eau, ça s'infiltré partout jusque dans les miroirs ». « On peut pas effacer sa mère » ; « En souriant, dans une vague, elle a disparu. » « Là-bas, c'est ta vie » ; « Un jardin, ça peut devenir une cage » « Vergogne ! Il faut partir » ; « Vergogne, c'est un grand oiseau de poussière (...) et doucement te mange. » ; « Sauve-toi ».

***			
9	69	Fils Mère	<i>Tirade du Fils</i> – « je ne pensais pas que l'on pouvait avoir honte de quelqu'un qu'on aime » ; « je suis allé au bout (...) Les autres je peux pas les effacer » ; « Je veux être, le plus possible ». « Je lui ai ouvert ».
10	73	Fils	« Aujourd'hui, je suis un homme. » ; « je vis au milieu des autres ». « Puis ensemble, comme toujours, on va faire un tour sur la place. » « Tu viens, papa ? »

## ANNEXE 9 = L'UN ET L'AUTRE

| n° 174 | novembre 2013 |

### Extrait (pages 20-21)

FILS. – Pourquoi vous êtes là ?

CELLE QUI RESTE. – Hé.

FILS. – Oui ?

CELLE QUI RESTE. – Et les autres ?

FILS. – Oh non, pas les autres.

FILS DE LA BALEINE. – Ben si.

CELLE QUI RESTE. – Là. Dehors.

FILS DE LA BALEINE. – Ouais, les autres.

*Celle qui reste et le Fils de la baleine jouent l'Un et l'Autre.*

CELLE QUI RESTE / L'UN. – Hé ! hé ! Alors. – ?

FILS. – Quoi ?

CELLE QUI RESTE / L'UN. – Ben, ton père ?

FILS DE LA BALEINE / L'AUTRE. – Ouais, ton père.

FILS. – Ça va, merci.

CELLE QUI RESTE / L'UN. – Et ta mère ?

FILS. – Quoi, ma mère ?

CELLE QUI RESTE / L'UN. – Elle est revenue ?

FILS. – Ben, non.

CELLE QUI RESTE / L'UN. – Tu vois !

FILS DE LA BALEINE. – Ah ouais.

FILS. – Puisqu'elle est pas partie.

FILS DE LA BALEINE. – Ah ouais ?

CELLE QUI RESTE / L'UN. – Alors comment ça se fait qu'on la voit plus ?

FILS DE LA BALEINE. – Comment, ouais. Ceux qui passent, ils disent.

FILS. – J'en sais rien, moi.

CELLE QUI RESTE / L'UN. – Elle est pas partie vivre ailleurs, ta mère ? Elle vous a pas laissés, toi, ton père et le chien ?

FILS. – On n'a pas de chien.

FILS DE LA BALEINE. – Ah ouais ? Et comment ça se fait qu'on entend aboyer, par chez toi ?

FILS. – Qui dit ça ?

CELLE QUI RESTE / L'UN. – Ceux qui passent.

FILS. – C'est un chien qui s'est perdu, il est pas à nous.

## ANNEXE 10 = LES PERSONNAGES ET LEURS COSTUMES

| n° 174 | novembre 2013 |

### Fils



### Fils de la Baleine et Celle qui reste





## ANNEXE 11 = LE THÈME DE L'ANIMALITÉ

| n° 174 | novembre 2013 |



Dès qu'il se mettait à grogner, ma mère allumait la télé. Et on n'entendait plus rien d'autre. Chacun finissait son assiette avec des images.

Elle est pas partie vivre ailleurs, ta mère ? Elle vous a pas laissés, toi, ton père et le chien ?

On n'a pas de chien. / Ah ouais ? Et comment ça se fait qu'on entend aboyer, par chez toi ?

C'est un chien qui s'est perdu, il est pas à nous.

C'est quoi son nom ? / Il me l'a pas dit. / Pourquoi ? / C'est un chien, il parle pas.

Tu crois qu'il est méchant ? / Manquerait plus qu'il morde !

Le chien, je veux dire. J'espère qu'il est pas méchant. Déjà qu'il parle pas.

On est passés à table. Mon père s'est mis à grogner, ma mère a allumé la télé. Je suis allé me coucher.

Si c'est... une bête qui vit là ? S'il devient furieux, et me saute à la gorge ? S'il me ... et qu'il s'enfuit dans la nuit ? Il vaut peut-être mieux que je parte, moi aussi ? Que je me sauve.

Comme si ça allait le guérir de l'enfermer dans sa chambre, et d'allumer la télé quand il grogne.

C'est quoi ? / Comme un animal. / Il se cache. On dirait qu'il nous regarde.

Hé, fils du fou ? *(on entend un grognement de bête)*

J'ai rien à l'intérieur. / T'as pas un animal ? / Tout le monde a un animal.

J'ai commencé à faire mon père. Et c'est là que je me suis transformé en chien. *(On entend des cris, et les aboiements déchaînés d'une bête féroce)*

Une bête, à l'intérieur, ça n'a l'air de rien, mais ça n'a pas de limites.  
Ça dévore, encore et encore.

Il a peur. / De quoi ? De la bête qu'il porte.

Regarde mieux. Devant toi, tu as le fils d'une bête. Une bête, je t'assure.  
Y en a qui sont des fils de taureau, de rossignol, ou de chien, ben lui,  
c'est le fils d'une baleine.

Papa ? Je sais que tu es là. (*grognement*) C'est moi. Tu veux rester dans  
le noir, c'est ça ? Alors pas de lumière.

Alors, tu sais ce qu'on va faire ? On va vivre avec. Et on va faire comme  
avant. On va manger tous les trois, et on va sortir. (*grognement*)  
On va prendre le soleil. Et tu sais où ? Sur la place.

## ANNEXE 12 = LE DÉCOR

| n° 174 | novembre 2013 |

Photo 1



Photo 2



Photo 3



Photo 4





Photo 5



Photo 6



Photo 7



© JOCELYNE COLAS-BUZARÉ

## ANNEXE 13 = CARACTÉRISER LES MARIONNETTES

| n° 174 | novembre 2013 |

### Extrait 1 (pages 23-24)

CELLE QUI RESTE / L'UN. – Tu l'as vue, toi, sa mère ?

FILS DE LA BALEINE / L'AUTRE. – La grosse ?

FILS. – Elle est pas grosse, ma mère.

CELLE QUI RESTE / L'UN. – Elle est comme on veut.

FILS DE LA BALEINE / L'AUTRE. – C'est pas toi qui décides. Tu crois qu'il est méchant ?

CELLE QUI RESTE / L'UN. – Manquerait plus qu'il morde !

FILS DE LA BALEINE / L'AUTRE. – Le chien, je veux dire. J'espère qu'il est pas méchant.  
Déjà qu'il parle pas.

CELLE QUI RESTE / L'UN. – Ben, il est où ?

FILS DE LA BALEINE / L'AUTRE. – Qui ?

CELLE QUI RESTE / L'UN. – Le fils du fou. Hé ! Tes où ?

FILS DE LA BALEINE / L'AUTRE. – Ho ! Le fils du fou !

### Extrait 2 (page 36)

FILS DE LA BALEINE / L'AUTRE. – C'est quoi ?

CELLE QUI RESTE / L'UN. – Comme un animal. Il se cache. On dirait qu'il nous regarde.

FILS DE LA BALEINE / L'AUTRE. – Qu'est-ce que tu fais ?

CELLE QUI RESTE / L'UN. – Je sais pas. J'ai envie de voir.

FILS DE LA BALEINE / L'AUTRE. – Attends ! Reste là ! (*temps*)

CELLE QUI RESTE / L'UN. – Il est parti. (*temps*) Tu viens ?

FILS DE LA BALEINE / L'AUTRE. – Je... je peux pas.

CELLE QUI RESTE / L'UN. – C'est quoi, ça ? Tu t'es pissé dessus ?

FILS DE LA BALEINE / L'AUTRE. – Me regarde pas comme ça.

CELLE QUI RESTE / L'UN. – Il s'est pissé dessus !

FILS DE LA BALEINE / L'AUTRE. – Où tu vas ? Qu'est-ce que tu vas faire ? Non, attends ! Hé !

**Extrait 3 (pages 55-56)**

FILS DE LA BALEINE / L'AUTRE. – S' il te plaît, oh s'il te plaît ! Regarde ! (*mimant la folie du père*)  
C'est moi, c'est papa !

CELLE QUI RESTE / L'UN. – Oh, le taré ! Hahaha ! Oh, le cintré !

FILS. – Arrête.

FILS DE LA BALEINE / L'AUTRE. – C'est moi, c'est papa !

CELLE QUI RESTE / L'UN. – La gueule qu'il a ! Tu m'étonnes que si on le voit, on va te le mettre  
à l'asile, ton père ! Et qu'on va l'attacher bien serré, encore !

FILS. – Arrêtez.

FILS DE LA BALEINE / L'AUTRE. – C'est moi, c'est papa !

CELLE QUI RESTE / L'UN. – Hahaha ! Attends, attends ! J'ai une idée. Sa mère, on lui montre ?

FILS DE LA BALEINE / L'AUTRE. – Ah ouais !

CELLE QUI RESTE / L'UN. – Tu veux voir comment elle est, ta mère ?

FILS. – Arrêtez ! Arrêtez ! S'il vous plaît. Arrêtez.

CELLE QUI RESTE / L'UN. – On arrête ?

FILS DE LA BALEINE / L'AUTRE. – Oh non !

CELLE QUI RESTE / L'UN. – On arrête.

*Un chien dans la tête* de Stéphane Jaubertie  
© éditions Théâtrales, coll. Théâtrales Jeunesse, 2013.



## ANNEXE 14 = QUI PARLE ?

| n° 174 | novembre 2013 |

### Extrait (pages 48-50)

CELLE QUI RESTE – Attirés par la musique, les autres sont arrivés. Elle ne regardait personne, mais tous la regardaient. C'est là que j'ai commencé à m'effacer. Pour de vrai, je veux dire, je m'effaçais. C'était tellement beau, ce que faisait ma sœur, que je devenais transparente. De retour chez nous, ma mère s'est enfermée. En haut, dans sa chambre, avec ma sœur. En bas, mon père, a allumé la télé. Moi, j'étais là, debout, dans le salon, à m'effacer. Devant les images, mon père s'est endormi. Comme le vent, j'ai pris l'escalier, jusqu'à la chambre des parents. En haut. Je savais que c'était mal d'écouter aux portes, que ça ne se fait pas. Alors je l'ai fait.

FILS DE LA BALEINE – T'en vas pas, t'en vas pas.

CELLE QUI RESTE – C'est ma mère.

FILS DE LA BALEINE – Ne pleure pas, maman. C'est comme ça. Sois pas triste.

CELLE QUI RESTE – Là, c'est ma sœur.

FILS DE LA BALEINE – Je suis pas triste. Je pleure, mais je suis pas triste, ma fille. Ma grande petite, ma lumière, j'ai toujours su que toi, tu avais quelque chose.

CELLE QUI RESTE – Dans le ventre, j'ai eu mal. Et puis, comme de la poussière dans les veines.

FILS DE LA BALEINE – Les voisins ont déménagé. Elle ne les a jamais revus. Sa sœur est partie en Amérique, dans sa nouvelle famille. Elle n'a pas beaucoup de nouvelles, parce qu'en ce moment, sa sœur prépare le grand concert que le monde attend.

Sa mère et son père y vont. Ceux qui passent ne parlent que de ça.

Comme ils disent, c'est quand même une chance, dans une famille normale, d'avoir un enfant exceptionnel.

FILS – Comment tu t'appelles ?

CELLE QUI RESTE – Comment ?

FILS – Tu t'appelles ?

FILS DE LA BALEINE – Celle qui reste.

*Un chien dans la tête* de Stéphane Jaubertie  
© éditions Théâtrales, coll. Théâtrales Jeunesse, 2013.

## ANNEXE 15 = ACTEUR / CONTEUR

| n° 174 | novembre 2013 |

### Extrait 1 (pages 17-18)

FILS – On ne peut pas effacer les autres, maman.

CELLE QUI RESTE / MÈRE – Ne discute pas, je suis fatiguée. Tu les effaces, et puis c'est tout.

FILS – Si on efface les autres, on va pas se retrouver seuls au monde ?

Depuis que la tête de mon père s'était mise à partir, le monde, ma mère avait fait une croix dessus.

CELLE QUI RESTE – Elle avait surtout fait une croix sur elle-même.

### Extrait 2 (pages 18-19)

FILS DE LA BALEINE – Elle pouvait rester des heures comme une statue de pierre, face à la fenêtre ouverte.

FILS – La voir dans sa fumée, j'aimais pas. Elle sentait la peur et le chagrin, sa fumée. Maman. Maman.

CELLE QUI RESTE – Mmh ? Pardon.

FILS – Papa. Il va rester comme ça ?

Là, ça y allait, la fumée.

Tu sais, aux autres, j'ai pas dit qu'il était fou.

CELLE QUI RESTE / MÈRE – Tais-toi ! Non mais, qu'est-ce que tu cherches ?

FILS – Rien.

CELLE QUI RESTE / MÈRE – Tu veux qu'il t'entende ?

FILS – Non.

CELLE QUI RESTE / MÈRE – Tu veux qu'il descende ? Alors tais-toi ! Tais-toi ! Ton père est malade, c'est tout. C'est une maladie, comme toutes les maladies. Alors fais comme moi. Ce mot, tu l'effaces.

FILS – Fou ?

CELLE QUI RESTE / MÈRE – Tu l'effaces !

FILS – On ne peut pas effacer les mots, maman.

CELLE QUI RESTE / MÈRE – Tais-toi, s'il te plaît. Je suis fatiguée. Alors, tu prends ton mot, et tu l'effaces.

FILS DE LA BALEINE – Ça faisait beaucoup de choses à effacer d'un coup.

FILS – Et plus j'essayais d'effacer les autres, plus ils prenaient de place. Pareil pour le mot.

CELLE QUI RESTE / MÈRE – Ca y est ? C'est effacé ? Alors viens manger.

### Extrait 3 (pages 25-26)

FILS – Maman. Pourquoi il ne descend plus ?

CELLE QUI RESTE / MÈRE – Il est mieux là-haut.

FILS – Il te fait peur ?

Elle s'est tournée vers la fenêtre de mon père. Derrière les volets entrouverts, c'était tout noir.

CELLE QUI RESTE – Aide-moi.

FILS DE LA BALEINE – Ensemble, ils ont étendu un grand drap blanc. Derrière, on ne pouvait pas les voir, alors...

CELLE QUI RESTE / MÈRE – Il ne faut pas dire des choses comme ça.

### Extrait 4 (pages 39-40)

CELLE QUI RESTE – Traverse. Passe le centre de la place, allez.

FILS DE LA BALEINE – Passe.

FILS – Pourquoi il me regarde comme ça, celui-ci ? Et celle-là ? Oh faites quelque chose !  
Effacez-moi ! Effacez-moi !

CELLE QUI RESTE – Et le monde a basculé.

FILS – Autour de moi, une forêt de jambes.

FILS DE LA BALEINE – Relève la tête.

FILS – Tout en haut des jambes, des milliers de visages. Ceux qui passent. Ceux qui disent.  
Tous là. Debout. Et moi par terre. Tombé tout seul.

CELLE QUI RESTE – Relève-toi.

FILS – Le monde est sur mon visage. Puis derrière mon visage. Un à un, ils m'entrent par les yeux.  
Ceux qui passent sont à l'intérieur, maintenant, et ils voient tout. Mon père fou, enfermé là-haut, ma mère nue, et moi qui pisse au lit. Je ne peux plus rien cacher. Ils me voient tout. Jusqu'aux pensées de mauvais fils. C'est fini.

La place s'est ouverte sous mes pieds. J'ai fermé les yeux, et comme du temps d'avant, quand j'étais mort, le temps d'un petit rêve, j'ai compté jusqu'à dix.

### Le cercle de profération

**Les élèves sont debout, en cercle.** Dans un premier temps, en se lançant un objet, on institue un tour de parole qui restera identique et immuable durant tout le jeu (pour éviter les flottements contraires à la concentration et à l'écoute) : A lance / s'adresse à B, qui lance / s'adresse à C, et ainsi de suite jusqu'à ce que l'objet revienne à A.

On veille toujours à lancer l'objet à une personne qui est de l'autre côté du cercle. Au départ, tous sont debout ; une fois que A a lancé l'objet, A s'assied pour bien laisser visibles ceux qui sont encore disponibles ; puis c'est le tour de B, etc. Ce tour effectué, on enlève l'objet, on vérifie que chacun a bien compris de qui il reçoit l'objet et à qui il l'adresse : pour cela, on refait l'inventaire dans le même ordre, cette fois sans l'objet, chacun appelant son partenaire par son prénom. Dans un troisième temps, on distribue alors une réplique<sup>53</sup> à chaque élève, qui va avoir à charge, comme pour l'objet, de la « lancer », de l'adresser au partenaire défini à la phase précédente. La réplique doit être proférée debout, droit dans les yeux du partenaire qui doit soutenir ce regard, pour que l'adresse prenne toute son intensité.

Le dispositif va non seulement servir à faire entendre les répliques dans leur diversité, mais aussi et surtout à jouer avec toutes les manières de les dire, de les prononcer, de les proférer. Il nous semble en effet fondamental, dans le domaine de la lecture à voix haute, de sortir les élèves du réflexe de la récitation et de la peur de ne pas savoir « mettre le ton » ; en variant les consignes de profération, on amène les élèves, de manière transitoire, à ne plus se focaliser sur le sens et le « bien dire » ; on les libère du respect du texte, qui la plupart du temps les inhibe, **on leur permet d'assumer sous le regard des autres un morceau de texte et on les amène à s'extérioriser, à s'ouvrir pour que ces mots soient entendus. Et on leur fait comprendre surtout qu'il n'y a pas une seule manière de dire, que la parole, au théâtre, est plus intense que dans la vie, qu'à ce titre elle doit être dénaturalisée et qu'elle traverse en quelque sorte le corps de ceux qui la portent.**

Durant un tour de cercle, et selon le temps disponible, l'animateur peut maintenir une consigne ou en changer plusieurs fois, à sa guise. Pour créer une dynamique et permettre aux élèves de sortir de leur timidité, il est souhaitable qu'il annonce la consigne, en adoptant lui-même dans l'énoncé de la contrainte la modalité de profération qu'il prescrit : ainsi dira-t-il lui-même, à voix basse et en articulant, l'injonction « À voix basse » ; ainsi donnera-t-il aux élèves un exemple de l'implication personnelle et du sérieux ou de la fantaisie requis.

L'éventail des consignes de profération est infini. À titre indicatif, nous pouvons dire qu'elles sont de trois types : elles s'appuient sur des contraintes d'ordre technique, sur des manières particulières de dire, ou sur des émotions.

*Coups de théâtre en classe entière* de Chantal Dulibine, Bernard Grosjean,  
SCÉRÉN-CRDP de Créteil, 2004, p. 79-80.

53. Les répliques ont été préalablement prélevées dans la pièce. On peut s'aider des différentes annexes.

## ANNEXE 17 = ENTRETIEN AVEC STÉPHANE JAUBERTIE - THÉÂTRE ET ÉCRITURE

n° 174 | novembre 2013

### Écrire le théâtre : des situations

« Je ne parle pas de thèmes mais de situations : qui ? où ? qu'est-ce qui se passe ? Par exemple, A fait quelque chose, B arrive et veut l'en empêcher ; ou bien A est chez lui, tourne en rond, s'impatiente ; arrive B, mais ce n'est pas la personne que A attendait. J'ai ainsi une « boîte à outils » de situations, où je ne sais pas qui sont A et B, à partir desquelles la consigne est de raconter une histoire, sans didascalies.

La première réplique doit être « activante » : elle fait avancer l'action, et « impliquante » : elle engage l'autre, elle l'oblige à quelque chose.

C'est le dialogue (à distinguer de la conversation) qui modifie le parcours du personnage, et ce personnage apprendra quelque chose sur le monde et sur lui.

**Un binôme écrit une première scène de six répliques. Un autre binôme les joue et chacun, spectateur, acteur, « écrivain », s'interroge sur ce qui a été vu, joué, écrit.**

Le thème, je n'en parle jamais, ce sont eux qui le trouvent, en lien avec ce qu'ils vivent, ce qui les préoccupe. Sans s'en rendre compte, quand ils inventent des personnages, ils parlent d'eux.

Selon les niveaux, j'explique différemment mais c'est le même principe : dans une scène, ou une pièce, il faut un début, un milieu, une fin ; un mouvement dramatique, une progression. »

### Les « ateliers d'écriture dynamique »

#### Des va-et-vient entre la table et le plateau

« Les ateliers sont d'abord fondés sur mon expérience d'acteur : j'ai été à la Comédie de Saint-Étienne<sup>54</sup>, où j'ai fait beaucoup d'exercices. Ensuite j'ai joué dans une trentaine de spectacles professionnels, avec des metteurs en scènes et des approches différentes : on trouve alors, de façon très empirique, ses façons à soi d'aborder le travail. J'ai été amené à animer des ateliers théâtre, pour enfants ou pour adultes. Puis j'ai commencé à écrire, il y a dix ans, en octobre 2003. J'ai fait dix pièces, toutes publiées et jouées (ou sur le point de l'être). Et l'on m'a demandé de faire des ateliers d'écriture. Ce qui se faisait alors, c'était rarement de l'écriture dramatique.

J'ai donc mêlé des exercices d'acteur à des exercices d'écriture et je les ai appelés « ateliers d'écriture dynamique », l'idée étant de faire des va-et-vient entre la table et le plateau, entre l'écrit et la scène. Parfois l'on part de l'un, parfois de l'autre, mais il faut essayer vraiment de mettre ses mains dans le moteur de la dramaturgie, c'est-à-dire de revenir aux fondamentaux de la dramaturgie, aussi bien avec les enfants qu'avec les adultes : qu'est-ce qu'une situation dramatique ? qu'un enjeu relationnel ? que la double énonciation... ? Ces questions-là m'animent, comme elles animent tous les auteurs de théâtre ; j'ai envie de donner ces outils-là. Cela donne aussi une autre façon de lire les pièces et de comprendre ce qu'est le théâtre, qui reste difficile à lire. »

#### Écrire : être au service de quelque chose qui est plus fort que soi.

« Soit je fais écrire toute une pièce, soit je fais des mini-stages qui sont uniquement une succession d'exercices. On écrit et puis on réécrit, on redistribue les idées on remélange. L'idée est que l'écriture soit collective, on ne sait plus qui a écrit quoi... Et les participants acceptent très bien de quitter leur idée pour l'histoire, pour quelque chose qui est plus grand qu'eux. Et la création c'est cela : quand on est au service de quelque chose qui est plus fort que soi. Moi aussi quand j'écris, il y a quelque chose qui est plus fort que moi : si l'histoire doit aller là, si les personnages doivent vivre cela, sans que je sache encore pourquoi. C'est la mécanique dramaturgique que l'on met en place qui fait qu'inévitablement on met les personnages dans telle situation. Je ne peux pas quitter mon personnage tant que je n'ai pas résolu son problème, comme un médecin avec son patient. Le personnage de théâtre, à la différence de celui du conte, n'est pas méchant ou gentil, jamais, c'est quelqu'un qui a un problème, et qui veut le résoudre. Et pour satisfaire son désir, il va peut-être détruire autour de lui, mettre les autres en difficulté, mais ce n'est pas par méchanceté.

54. Centre dramatique national et École supérieure d'art dramatique.



Ou à l'inverse il n'est pas gentil, mais accède à ce qu'il veut très vite. De même, il n'agit pas par plaisir ; ce sont les lecteurs, les spectateurs qui éprouvent du plaisir : mais le personnage est plus primaire que cela : il a un problème, il veut le résoudre, il a un désir, il veut le satisfaire. C'est une question de nécessité. Et cela on peut en discuter avec les enfants : quelle est la différence entre le besoin et le plaisir ? Je travaille sur ces fondamentaux de la dramaturgie, et non pas sur ses schémas traditionnels. »

### C'est le sujet qui commande

« Mes pièces ont des formes très différentes car, comme le disait Flaubert, « le sujet commande ». Pour *Everest*, je cherchais, laborieusement, mais au bout de quatre-cinq mois, je voyais bien que mon histoire ne devait pas être racontée ainsi. Je n'avais pas trouvé « comment ça parle ». Et quand j'ai trouvé, par exemple dans *De passage*<sup>55</sup>, comment « ça devait parler », tout s'est densifié, est devenu évident, le fond et la forme. Dans *Un chien dans la tête*, ce jeu à trois n'allait pas de soi au départ, mais c'est le sujet qui commande, cette pièce-là ne peut être écrite que comme cela ; je dois trouver la langue adaptée à la forme. L'écrivain, l'artiste, à la différence de l'artisan, fait donc une œuvre unique, ensuite le moule est cassé. Ou alors on triche, on travaille de façon *habile*, comme certains auteurs de polars qui ont compris et exploitent une mécanique. »

### Auteur, pas metteur en scène

« Je n'assiste pas beaucoup aux répétitions, ce n'est pas ma place. À partir du moment où je confie le texte à un metteur en scène, il faut que je lui fasse confiance. J'ai peur que la présence de l'auteur stérilise plus l'imaginaire du metteur en scène qu'elle ne l'aide. Je ne mets pas en scène, je ne joue jamais dans mes pièces. En février, j'ai par exemple découvert le soir de la première la mise en scène de ma dernière pièce, *Everest*, au TNG de Lyon par Nino d'Introna. Même chose pour *Yaël Tautavel* ou *Jojo au bord du monde*<sup>56</sup>.

Et le metteur en scène rêve autre chose que ce que j'ai écrit. Mon texte est théâtral, est fait pour être interprété, et ici, Olivier va forcément faire quelque chose que ce que j'ai imaginé, comme ce qu'il imagine autour du canapé.

J'écris des problèmes à résoudre, mais comment le metteur en scène va-t-il les résoudre ? Chacun son métier... Par exemple dans *Everest* il y a, comme dans *Un chien dans la tête*, un père, une mère et un fils. Mais à un moment le père devient tout petit, haut comme une cerise. Comment fait-on au théâtre quand on a soudain un personnage qui dialogue avec les autres, tout en continuant à rétrécir jusqu'à être haut comme un pépin de citron<sup>57</sup> ? Cela oblige le metteur en scène, en partant du texte, à sortir des situations ou des réponses de facilité. »

55. Stéphane Jaubertie, *Everest / De passage*, Éditions Théâtrales, Collection « Répertoire Contemporain », 2011.

56. Également mis en scène par Nino d'Introna en 2006 et 2008.

57. Réponse dans le spectacle de Nino d'Introna...