

## Cannibales

de Ronan Chéneau  
scénographie et mise en scène  
par David Bobee

au Théâtre de la Cité internationale  
du 6 mars au 5 avril 2008

© SOPHIE COLLEU - *Cannibales*

### Édito

Après *Res/Persona* (2003) et *Fées* (2004), Ronan Chéneau, auteur, et David Bobee, metteur en scène, clôturent leur trilogie théâtrale avec un nouveau spectacle intitulé *Cannibales* présenté au Théâtre de la Cité internationale. Comme les deux précédents volets, cette nouvelle pièce interroge avec force la place de l'individu dans notre société, et en particulier, la place de la génération des trentenaires – celle de Ronan Chéneau et David Bobee – incarnée par un couple, «Elle» et «Lui», dans le spectacle. Au-delà du duo qui se dévore de l'intérieur, c'est l'image d'un monde qui «s'auto-cannibalise» qui est donnée à voir.

Le présent dossier propose une démarche en forme de questionnement pour comprendre ce théâtre qui explore l'intime tout en rejetant la société de l'individualisme et de la consommation frénétique.

Ce dossier revient également sur un processus de création très particulier où le texte n'est pas premier mais s'écrit au plateau et où la création collective – impliquant auteur, metteur en scène, comédiens, créateurs sons et images – prend tout son sens. La très riche scénographie du spectacle en particulier est mise en perspective grâce à la confrontation avec les éléments des deux précédents spectacles de la trilogie.

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

► [CRDP de Paris](#) dans la rubrique arts et culture, dossiers.



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

David Bobee et Ronan Chéneau :  
un engagement poétique et  
politique [p. 2]

*Cannibales* : troisième volet  
d'une trilogie [p. 3]

L'écriture et la construction  
de la pièce [p. 5]

*Cannibales*, une histoire  
à construire...  
comme un puzzle [p. 9]



### Après le spectacle : pistes de travail

Remémoration  
du spectacle [p. 11]

La scénographie [p. 11]

La gestuelle circassienne  
dans la représentation [p. 12]

Retour sur le titre [p. 12]

Pourquoi l'immolation ? [p. 12]

Distinguer le texte « joué »  
du texte publié [p. 12]

Rebonds et résonances [p. 13]

### Annexes

\* *Biographie de David Bobee,*  
*metteur en scène* [p. 14]

\* *Biographie de Ronan*  
*Chéneau, auteur* [p. 14]

\* *L'acte d'écrire*  
*selon Ronan Chéneau* [p. 15]

\* *Manifeste pour le théâtre*  
*selon David Bobee* [p. 15]

\* *Génériques de la trilogie* [p. 16]

\* *Entretien avec*  
*David Bobee* [p. 17]

\* *Extraits* [p. 19]

## Avant de voir le spectacle

# La représentation en appétit !

- Présenter l'équipe artistique et la façon particulière dont elle conçoit le texte théâtral dans le processus de création.
- Inscrire la pièce *Cannibales* dans la trilogie et dans la logique d'un parcours de la compagnie.
- Sensibiliser les élèves aux problèmes de représentation que pose nécessairement une telle pièce.

## DAVID BOBEE ET RONAN CHÉNEAU = UN ENGAGEMENT POÉTIQUE ET POLITIQUE POUR UN RENOUVELLEMENT DES FORMES THÉÂTRALES

Le metteur en scène David Bobee est engagé depuis 1999 – date de création de sa compagnie Rictus – dans une recherche théâtrale originale, qui, partant du dispositif scénique mettant en œuvre conjointement une scénographie, le travail du son, de l'image et du corps, suscite l'écriture dramatique, comme un élément complémentaire de cette création pluridisciplinaire. La complicité entre David Bobee et l'auteur Ronan Chéneau a donné naissance à une trilogie explorant le rapport intime/politique dans la génération des 25-30 ans. *Cannibales*<sup>1</sup> (créé à L'Hippodrome, Scène nationale de Douai en janvier 2007) en est le troisième volet après *Res/Persona* (2003) et *Fées* (2004).

### Deux personnalités...

→ Demander aux élèves de retracer les grandes lignes de la formation artistique de David Bobee et de Ronan Chéneau (à partir des éléments biographiques placés en annexe 1) en mettant en avant leurs points communs. En quoi peut-on dire que leurs personnalités artistiques se répondent ?

David Bobee et de Ronan Chéneau appartiennent à la même génération, celle des trentenaires. Ils ont tous les deux une formation universitaire (philosophique pour l'un, cinématographique pour l'autre), et le désir de travailler dans un collectif à « décloisonner » les genres artistiques. Ce sera à travers le *Laboratoire d'imaginaire social*.

L'univers artistique de David Bobee se nourrit des différentes disciplines de la création contemporaine : le théâtre, les arts plastiques, la danse, les nouvelles technologies, le cirque, ... Ronan Chéneau conçoit l'activité d'écriture comme un acte de « sampling »<sup>2</sup>, avec le souci et l'exigence d'un engagement politique et sociétal fort. Cette activité ne se désolidarise cependant pas du travail de plateau et de ses différentes instances créatrices dans lesquelles elle puise son énergie : acteurs, acrobates, mais aussi sons et lumières, vidéo, ... Pour résumer, il est clair que l'acte théâtral s'inscrit pour l'un comme l'autre dans une logique de recherche artistique où la création, interdisciplinaire, se rapproche esthétiquement de la performance<sup>3</sup>.

### ... un enjeu commun

→ Proposer aux élèves de relever les phrases de leurs textes-manifestes (annexe 2) qui montrent leur volonté de rupture avec la tradition théâtrale. Que proposent-ils artistiquement ?

S'il apparaît clairement que leurs sensibilités artistiques s'accordent dans l'élaboration d'une forme théâtrale originale, il paraît fondamental d'inscrire leur geste artistique dans une visée idéologique : ces jeunes créateurs sont en effet dans une dynamique de réinvention du théâtre

qui passe par la critique du théâtre pratiqué par leurs aînés.

Faire table rase de la tradition théâtrale semble bien être le credo de Ronan Chéneau : penser, non pas à partir d'un héritage formel, mais à partir des discours environnants, sans hiérarchie aucune (les slogans publicitaires mis sur le même plan que le discours politique par exemple). David Bobee précise ce que recouvre l'expression « formes d'écriture habituelles » : ce sont celles qui racontent une histoire reposant

(1) Le texte de *Cannibales* de Ronan Chéneau est édité aux éditions Les Solitaires intempestifs comme les deux autres textes de la trilogie : *Res/Persona* et *Fées*.

(2) À l'origine, ce terme vient du domaine musical où il désigne l'activité de prélever une séquence musicale pour la réintroduire dans le morceau que l'on compose. En écriture, on pourrait le rapprocher du « copier-coller ».

(3) La performance, apparue dans les années 1960, a été initiée par des artistes en arts visuels. Alors que le théâtre est le lieu de la représentation, la performance convie des spectateurs à voir s'accomplir une vraie action qui peut combiner plusieurs arts : théâtre, danse et vidéo.

sur l'illusion théâtrale. À la narration, il oppose la « fragmentation », à l'illusion de la réalité, « la poésie des images », aux personnages et à leurs dialogues, « la prise de parole et la sincérité des personnes » (autrement dit des interprètes pris comme individus).

Comment, concrètement, cette collaboration œuvre-t-elle ? Il s'agit à présent d'amener les élèves à comprendre la « fabrication » de la représentation et notamment d'interroger la place du texte dans le processus de création.

### Une méthode dramaturgique originale où le texte n'est pas premier

David Bobee travaille depuis plusieurs années maintenant avec l'auteur Ronan Chéneau, avec lequel il élabore une méthode dramaturgique originale, où texte et mise en scène s'écrivent conjointement sur le plateau.

→ **En s'appuyant sur le texte de l'auteur (annexe 2), faire expliquer aux élèves la notion de textes « jetés » au cœur de ses propos. En quoi cette conception du texte est-elle révolutionnaire dans le processus théâtral, et notamment dans le fonctionnement classique du couple auteur/metteur en scène ?**

La lecture des propos de l'auteur de *Cannibales* permet de comprendre comment se « fabrique » le spectacle, du moins en ce qui concerne le travail d'écriture du texte, qui n'est en aucune façon premier dans le processus. Jusqu'à présent, l'art théâtral a été défini comme un art « à deux temps »<sup>4</sup> où le texte est premier, écrit parfois dans l'ignorance absolue de son devenir scénique. L'objectif de la mise en scène en est ainsi le déploiement, le révélateur scénique. Or, dans le cas présent, l'auteur explique qu'il n'écrit que sur « commande » du metteur en scène, c'est-à-dire en aval d'un projet scénique. De plus, il écrit conjointement à l'élaboration du spectacle, par touches, pourrait-on dire, s'adaptant aux personnalités qui vont interpréter

ses textes, ou à l'avancée de la situation dramatique, au cœur du plateau. Autrement dit, l'auteur est totalement à l'écoute d'un processus vivant de création et n'hésite pas à « jeter » ce qu'il vient d'écrire si l'élaboration scénique prend une autre direction ou si tel morceau de texte ne convient pas.

On est loin de la position d'autorité de l'auteur transmise par toute la tradition théâtrale, pour qui le texte est « sacré » et auquel toute l'équipe artistique doit se soumettre. Non seulement le metteur en scène est un artiste au même niveau que l'auteur, mais le spectacle ne peut être défini lui-même que comme une création collective où chacun – auteur, metteur en scène, comédiens, créateurs sons et images – sont partie prenante de la représentation. Le texte n'est plus séparable de la mise en scène, il acquiert le statut de « partition ».

Rappeler cependant aux élèves que le texte *Cannibales* (tous comme les deux autres pièces avec lesquelles il forme une trilogie) est publié par une maison d'édition, Les Solitaires intempestifs, qui publie des auteurs contemporains de la scène dramatique et donc que le texte peut également être appréhendé de façon autonome. Même s'il a été écrit dans ce contexte de création, on pourrait tout à fait imaginer qu'un autre metteur en scène s'en empare pour en montrer scéniquement une autre version<sup>5</sup>.

### CANNIBALES = TROISIÈME VOLET D'UNE TRILOGIE

→ **Afin de « construire » l'inscription de *Cannibales* dans le mouvement dramaturgique d'une trilogie, après *Res/Persona* et *Fées*, proposer aux élèves une étude comparée des trois génériques des trois pièces (situés en annexe 3). Ils relèveront notamment les différents postes où se retrouvent les mêmes personnalités d'un spectacle sur l'autre ; ils en tireront des déductions possibles sur l'esthétique des spectacles.**

dans *Fées* et *Cannibales*, de même, à la vidéo dans ces deux spectacles, retrouve-t-on José Gherrak.

Cette unité de l'équipe de création lumière et son – la scénographie est conçue dans les trois spectacles par le metteur en scène lui-même – assure évidemment une unité de style, même si les projets diffèrent quant à leur réalisation. On peut dire que David Bobee travaille au sein d'une « famille » artistique dans la perspective d'une création collective.

Pour ce qui est des acteurs, seule Clarisse Texier se retrouve de *Res/Persona* dans *Cannibales*.

(4) Voir à ce propos le livre de Henri Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Essai Flammarion, 1989.

(5) Nous reprendrons cette question du texte publié dans la deuxième partie du dossier.



Nous verrons dans l'étude comparée de la distribution et des personnages de *Cannibales* quelle en est la raison.

→ **Quelle remarque peut-on faire de plus sur l'évolution du groupe artistique d'un spectacle à l'autre? Quelles conclusions peut-on en tirer?**

Entre la première création en 2002 de *Res/Persona* et les deux autres pièces, on observe que le générique s'est étoffé, non seulement au niveau des interprètes, mais aussi au niveau des coproducteurs et des aides à la création. Cette évolution marque évidemment le parcours

l'entrée de la vidéo, des nouvelles technologies et des arts plastiques dans le processus de création de la compagnie Rictus. La mise en scène de *Cannibales*, elle, réunit un jeune homme et une jeune femme, âgés de 30 ans. L'espace s'est élargi: autour du couple circulent cinq autres personnages (multiplicité de perspectives qu'il convient d'interroger). Remarquons que cette dernière création associe acrobates et comédiens (sept personnes au total) dans la rencontre de différentes disciplines: théâtre, cirque, danse, ... Le travail de la vidéo est également un élément dramaturgique à part entière dans cette dernière création.

L'étude des génériques permet de conclure que, d'un spectacle à l'autre, l'espace se complexifie et les points de vues aussi.

→ **Lire les textes de présentation des trois pièces et tracer des liens logiques qui « construisent » l'idée d'une trilogie d'une pièce à l'autre.**

**Res/Persona**

Dans la première pièce, solo élaboré pour la comédienne Clarisse Texier, la scénographie intègre les spectateurs à l'intérieur du salon bleu du personnage. Il s'agit du portrait d'une jeune femme des années 2000 au moment de son passage à l'âge adulte et de son entrée dans le troisième millénaire. Une prise de parole politique et intime sur des sujets très contemporains.

**Fées**

Il s'agit dans ce deuxième volet du portrait d'un jeune homme, écrit et mis en scène au lendemain du 21 avril 2002. C'est le spectacle le plus dur de la trilogie. Le public, placé en bi-frontal, est plongé au cœur d'une salle de bains éclairée en vert. Dans le huis clos moite de cette salle de bains, lieu de l'intimité par excellence, un jeune homme dit le découragement et l'inertie. Épié par des caméras vidéo, il est hanté par deux créatures mystérieuses, mi-fées, mi-femmes enfants, affectueuses, moqueuses, perverses qui le persuadent de l'inanité de sa plainte narcissique. Dans cet univers, l'impuissance à agir sur le monde, à en bouleverser le cours devient flagrante, dérangeante.

« Le propos de *Fées* est plus large que celui de *Res/Persona*, interrogeant le monde dans lequel notre génération s'engouffre tout en le dénonçant vaguement. Un monde en réseaux où il semble de plus en plus difficile d'agir sur les événements, sur le cours de l'histoire même si, plus que jamais, nous en avons la



© TRISTAN JEANNE-VALES - Fées



© JEROME RICOLLEAU - Res/Persona

d'une jeune compagnie (Le Groupe Rictus), qui obtient petit à petit la reconnaissance de ses pairs et donc davantage de moyens, ce qui lui permet d'être plus ambitieux au niveau de ses créations. Mais cette évolution tient aussi au déploiement du projet dans le temps – cinquans séparent la première création de la troisième – et à la maturité de jeunes créateurs dont chaque spectacle rend compte, dans l'urgence, de leur vision du monde au présent.

Le triptyque commence avec le monologue d'une jeune femme de 25 ans. Tout est centré sur sa personnalité. Le volet suivant met en scène son pendant masculin, un jeune homme, mais celui-ci n'est plus seul: il est aux prises avec deux curieuses petites fées sarcastiques sous l'œil de caméras de vidéosurveillance. *Fées* marque ainsi

conscience. L'univers de cette création est en permanence sous-tendue par l'idée du suicide, par l'incapacité même de se suicider», explique David Bobee.

### **Cannibales**

Dans cette dernière pièce de la trilogie, tout se construit à partir d'une scène initiale: un couple de trentenaires rentre à son domicile, un appartement design qui s'ouvre sur plusieurs espaces: une chambre, un salon, ... Les jeunes gens s'enlacent, ils se déshabillent, s'arrosent d'essence, et le couple s'enflamme. Le spectacle se déroule alors comme l'enquête de ce qui a pu les pousser à ce geste. La nécrologie d'un couple, prétexte à un bilan subjectif, politique et intime des trente dernières années.

Cette trilogie, qui met en scène le passage à l'âge adulte, poursuit dans *Cannibales* cette interrogation sur ce moment critique qu'on appelle «l'installation dans la vie». Le premier lien est celui des personnages: une jeune femme

puis un jeune homme (accompagné de deux fées, comme les deux faces de sa conscience) et finalement un couple de trentenaires. Au niveau de la scénographie, on passe du salon à la salle de bains pour finir dans l'espace pluriel de l'appartement-chambre à coucher.

Au niveau thématique, la violence intérieure et le mal-être exprimés dans les deux premiers volets se résolvent dans le dernier par le passage à l'acte du suicide – qui n'était qu'une tentation dans *Fées*.

Enfin, ce qui est exploré de spectacle en spectacle et qui sert de fil d'Ariane au long des trois pièces est bien la place de l'individu dans le monde, la quête de son identité sociale et intime, le portrait d'une génération et d'une époque, également.

Le Groupe Rictus continue et approfondit ainsi sa recherche esthétique, consacrée aux enfants des années 70, coupables de ne pas savoir refaire le monde que leurs parents leur ont laissé.

## L'ÉCRITURE ET LA CONSTRUCTION DE LA PIÈCE

### **Le fonctionnement des personnages**

Il s'agit ici de comprendre l'opposition que le metteur en scène met en œuvre entre « personnage » et « personne ».

→ **Comparer la liste des interprètes (p. 5 de l'édition de référence) et celle des personnages (p. 6) : que remarque-t-on ?**

Interprètes	Personnages
Yohann Alex	Clarisse/Mary Jane Watson, Res/Persona cinq ans après
Claire Cordellette-Lourdelle	Lui
Éric Fouchet	Elle
Nicolas Lourdelle	Nicolas/Spiderman, <i>fil de fer, mât chinois</i>
Séverine Ragainé	Yohann, <i>adolescent crypto-néopunk et slameur</i>
Clarisse Texier	Claire, <i>corde, mât chinois</i>
Alexandre Leclerc	Alex, <i>jonglage</i>

Les personnages portent le prénom des comédiens, seuls deux personnages ne sont pas identifiés par un prénom: ils sont désignés par des pronoms «ELLE» et «LUI».

«Clarisse» semble avoir trois identités distinctes: la deuxième fait référence à l'univers fictionnel du cinéma: Mary Jane Watson est en effet la fiancée de Spiderman, personnage que l'on retrouve lui-même dans la distribution accolé à «Nicolas». La troisième identité, «Res/Persona cinq ans après», fait référence au

personnage que jouait l'actrice Clarisse Texier dans le premier volet de la trilogie; il s'agit donc ici d'un effet d'intertextualité, mais le personnage a vieilli en même temps que l'actrice (le spectacle *Res/Persona* ayant été précisément créé cinq ans auparavant).

Les indications accolées aux personnages Nicolas, Claire et Alex portent en fait sur des activités de circassiens (fil de fer, mât chinois, corde, jonglage). Seul Yohann est déterminé par une tranche d'âge (adolescent),



une allure (crypto-néopunk) et une « fonction » (slameur).

Si l'on s'amuse à relier les deux listes, on en déduira que ELLE est interprétée par l'actrice Séverine Ragainne et LUI par l'acteur Éric Fouchet.

Cette étude comparée va dans le sens des propos du metteur en scène qui part des « personnes » et ne crée pas de « personnages » participant de l'illusion d'une fiction.

→ **Étudier dans le texte de la pièce le système d'énonciation : repérer l'indication du personnage prenant la parole. Les prises de paroles sont-elles toujours clairement identifiées ? Quels personnages ne parlent pas ? Avancer des hypothèses explicatives.**

→ **Mary Jane Watson apparaît-elle ? Res/Persona ? Formulez des hypothèses pour expliquer vos relevés.**

Dans les didascalies qui introduisent la prise de parole du personnage, ni Mary Jane Watson ni Res/Persona n'apparaissent ; Clarisse est en revanche toujours citée, même lorsqu'elle dialogue avec Spiderman (V). Même si le héros américain parle avec des répliques tirées du film de Sam Raimi (2002), Clarisse ne « devient » pas Mary Jane Watson pour autant, elle reste spectatrice de la fiction. On pourrait émettre l'hypothèse que Spiderman est une création de son imagination, un fantasme dans sa réalité de jeune femme célibataire. Le personnage de Res/Persona apparaît en tête de la séquence VII. C'est une référence intertextuelle au premier spectacle de Ronan Chéneau et David Bobee que Clarisse Texier a joué cinq ans plus tôt. Il s'agit donc d'une sorte de regard rétrospectif sur sa vie d'il y a cinq ans et sur ce qui a changé à présent : ses priorités ne sont plus les mêmes. Ce lien entre les deux pièces permet de construire la trajectoire du personnage de Clarisse/Res/Persona.

→ **Certaines prises de parole sont « flottantes ». Relever les discours qui ne sont pas clairement attribués. Quels problèmes cela pose-t-il pour le lecteur ? pour la représentation ?**

Scène IX (p. 30), on note en didascalie : « *Tous ici (Yohann, Claire, Éric, Nicolas, Séverine, Clarisse, Alexandre) prennent la parole librement* ».

Suivent treize prises de paroles précédées de « X » pour désigner l'un ou l'autre des énonciateurs. Est-ce que cela veut dire que les propos sont interchangeables ? Comment cela se passe-t-il dans la représentation ?

Scène XIII (p. 46) : « *un e-mail comme ça, qui*

*viendrait de nulle part* »

On remarque par ailleurs que la graphie est différente : qui est l'énonciateur ? (le contenu ne fait référence à rien de connu pour le lecteur et introduit de nombreux personnages dont il ne sera jamais question ailleurs). Il semble presque que ce texte ait atterri là comme par erreur. Au niveau de la mise en scène, il faudrait se demander comment le traduire scéniquement (en voix off, ou projeté dans la scénographie, ...).

Scène XIV (p. 50) : « *Une femme ou un homme (Yohann?)* ».

La didascalie ici hésite, elle propose un acteur (Yohann est slameur et le texte qui suit semble inviter à une diction rapide) mais indique que le texte pourrait également être pris en charge par une actrice.

Scène XXV APARTE (IV) (p. 83) : « *Quelqu'un(e)* »

Le discours qui suit, un monologue, pourrait être dit par chacun des personnages. On pourrait également envisager un chœur pour faire circuler cette parole de malaise qui prend, par l'anonymat de son énonciateur, une dimension collective :

*« Je voudrais faire reculer les murs  
faire reculer ces murs, pour y voir clair je voudrais  
faire reculer ces murs  
me sauver me sauver m'empêcher empêcher...  
me sauver...  
[...] »*

Ces trois exemples sont des indications sur une démarche d'écriture qui semble offrir une circulation assez libre de la parole, où l'auteur « invite » l'acteur à dire un texte sans lui en assigner la nécessité pour la construction du « personnage ». Cette liberté peut également donner cours à des changements d'interlocuteurs selon les représentations. Enfin, ces passages peuvent également être interprétés comme des « décrochements », des ajouts qui concourent au principe revendiqué d'une « écriture fragmentée ».

→ **Quels personnages de la distribution ne prennent pas (ou quasiment pas) la parole dans le texte ? Pourquoi à votre avis ?**

Yohann a deux séquences avérées : VII et XVII (en slam). Alexandre<sup>6</sup> n'en a qu'une (XXIV). Quant à Claire, elle ne semble pas prendre la parole, du moins n'a-t-elle pas de réplique explicitement attribuée.

En lisant la distribution, il apparaît que Claire



© SOPHIE COLLEU - Cannibales

(6) Alexandre s'appelle Alex dans la distribution.

et Alexandre sont des circassiens, autrement dit leur présence scénique se fait sur le mode de l'exécution de numéros acrobatiques: corde, mât chinois, jonglage. Le texte édité ne rend pas compte d'actions scéniques que les élèves découvriront lors de la représentation.

Apparemment, seul Nicolas a le double statut de personnage (Spiderman) et de circassien.

→ **Demander aux élèves quel lien peut unir ces deux activités, compte tenu du personnage choisi : peut-on imaginer ce que Nicolas va faire pour incarner son personnage ?**

### La structure et l'écriture de la pièce

→ **S'interroger sur le découpage de la pièce. Distribuer le tableau ci-dessous<sup>7</sup> pour recueillir les remarques des élèves : s'agit-il d'une structure classique ?**

I	<i>Un grand salon, les acteurs sont tous là, ne bougent pas... Clarisse se lève, prend un micro à l'avant-scène.</i>
II	
III	INTIMITE
IV	
V	SPIDERMAN <i>Comme cela est dit au début, nous sommes dans un salon à plusieurs dimensions et toutes les apparitions sont possibles. Là, nous pourrions nous trouver dans le salon de Clarisse par exemple, où entrerait soudain Spiderman... [...]</i>
VI	<i>Flash-back. Le couple, après immolation...</i>
VII	RES/PERSONA (CINQ ANS APRÈS)
VIII	L'ADOLESCENT, PREMIÈRE APPARITION
IX	<i>Tous ici (Clarisse, Lui, Elle, Nicolas, Claire, Yohann, Alexandre) prennent la parole librement.</i>
X	
XI	SPIDERMAN (DEUXIÈME ENTRÉE)
XII	<i>Clarisse déclaration à Spiderman.</i>
XIII	<i>Un e-mail comme ça, qui viendrait de nulle part.</i>
XIV	<i>Une femme ou un homme (Yohann?)</i>
XV	
XVI	LUI ET ELLE, LEUR BIO, PREMIÈRE PARTIE
XVII	APARTE (I)
XVIII	APARTE (II)
XIX	APARTE (III)
XX	APARTE (IV)
XXI	LUI ET ELLE, LEUR BIO, DEUXIÈME PARTIE
XXII	APARTE (I)
XXIII	APARTE (II)
XXIV	APARTE (III)
XXV	APARTE (IV)
XXVI	APARTE (V)
XXVII	LUI ET ELLE, LEUR BIO, TROISIÈME PARTIE
XXVIII	
XXIX	

(7) Nous avons relevé des titres - lorsqu'il y en a, et indiqué les didascalies initiales lorsqu'elles sont présentes.



Pas d'acte dans cette pièce qui semble se décliner en «séquences» plutôt qu'en scènes visant à construire une progression dramatique. On peut néanmoins distinguer des ensembles de séquences pouvant se regrouper :

- celles qui s'enchaînent dans la construction «biographique» de ELLE et LUI (XVI, XXI et XXVII), auxquelles on peut rattacher la séquence V (Flash-back. Le couple, après immolation...);
- celles qui ont pour thématique Spiderman et sa relation avec Clarisse (V, XI et XII);
- celles qui n'ont pas d'indication (ni titre ni didascalies préliminaires);
- les deux ensembles de séquences nommées «APARTE» suivies d'un numéro.

On se heurte très vite à l'impossibilité de dégager une progression dramatique visible; cette construction participe à l'esthétique d'une écriture fragmentée, qui semble procéder par ajouts ou accumulation.

→ **Demander alors aux élèves de repérer dans l'entretien avec le metteur en scène ce qui concerne la composition des textes dans la pièce (voir l'annexe 4).**

L'impression d'aléatoire induite par le procédé d'écriture est confirmée par les propos de David Bobee. Le texte n'est donc pas l'armature du spectacle et le mode de composition explique l'impression d'hétérogénéité et d'absence de progression dramatique.

### La théâtralité de l'écriture (étude d'une séquence)

→ **Lire l'extrait placé en annexe 6 et demander aux élèves ce qu'ils remarquent en observant la typographie.**

L'organisation de ce monologue sur la page fait penser à un poème du fait de ses retours à la ligne avant même la fin de la phrase. La ponctuation n'est pas marquée, les phrases sont courtes, mis à part la longue phrase centrale «*On ne trouve plus du tout ça intéressant de vivre pauvre avec de grandes idées...*»

Il est à noter que cette phrase porte le sens de cette séquence et que le terme clé se trouve rejeté à la ligne, ce qui crée un effet de suspens sur le mot «vivre», terme qui est la problématique de la pièce (comment vivre dans notre société?).

→ **Comment cette réplique est-elle articulée?**

Tout se joue sur l'opposition avant/maintenant annoncée dès le titre qui fait référence au premier spectacle de la trilogie.

Deux termes marquent le changement d'époque: le romantisme de *la Bohème* a cédé la place au monde du travail et à *la Précarité* qui le hante. L'auteur, en leur octroyant une majuscule, leur donne une individualité alors qu'il choisit le pronom indéfini «on» pour désigner les êtres humains, victimes précisément de cet état de fait.

→ **Quel est le constat social opéré par Clarisse?**

Le monde a changé. La précarité s'est étendue mais sans l'idéalisation qui accompagnait la pauvreté autrefois. L'inquiétude va de pair avec le matérialisme («tout le monde veut bosser» pour asseoir son confort matériel).

→ **Amener les élèves à s'interroger sur l'interprétation que la comédienne peut en faire. À qui s'adresse Clarisse à la fin? Son interlocuteur est-il présent sur scène?**

Visiblement Clarisse est seule, elle s'adresse donc à un employeur imaginaire, peut-être prépare-t-elle ce qu'elle va lui dire, mais il se peut que ce monologue soit aussi une forme d'exutoire à une angoisse existentielle propre à cette «étape» de la vie: on a terminé ses études, mais on ne se sent pas encore «inséré» dans la société.

Le rythme est dicté par la typographie et invite à une diction rapide, saccadée, peut-être suffoquée par ce qu'elle dénonce...

Ce fragment de la pièce est représentatif du thème général du spectacle: trouver une façon «poétique» de dire son mal-être dans notre société. Cette séquence est un exemple parmi d'autres possibles qui illustrent l'idée que le langage le plus quotidien devient dans cette écriture une matière poétique.



## CANNIBALES, UNE HISTOIRE À CONSTRUIRE... COMME UN PUZZLE

L'originalité de la pièce tient donc tout à la fois à son écriture poétique du quotidien et à sa forme diffractée. Si le tableau des séquences permet de faire émerger plusieurs fils dramatiques parallèles, le thème central est néanmoins celui du couple ELLE et LUI, habitant l'appartement; son histoire se construit par touches, sans progression logique si ce n'est, posé dès le départ, le principe du flash-back. C'est donc au lecteur/spectateur qu'il revient de reconstruire sa trajectoire jusqu'à ce qu'on pourrait appeler dans notre société « un fait divers », à savoir l'immolation, qui, rappelons-le, ouvre la pièce.

### La trajectoire d'un couple ordinaire

→ Proposer aux élèves de repérer le déroulement de l'histoire du couple dans la pièce.

Cette trajectoire se construit sur quatre niveaux de discours.

- L'acte d'immolation lui-même a une présence « encadrante »: dès la première séquence, Clarisse annonce l'immolation du couple et le flash-back, tandis que la dernière (XXIX) explique l'acte.

- Le déroulement de la vie ordinaire dans l'appartement sous la forme d'un dialogue entre ELLE et LUI (séquences II, III, IV, VI, X).

- Le récit chronologique des faits marquants de leur biographie sous la forme de dialogues entre ELLE et LUI jusqu'à l'instant T de l'acte lui-même (séquences XVI, [leur bio, 1<sup>re</sup> partie], XXI [leur bio, 2<sup>e</sup> partie] et XXVII [leur bio, 3<sup>e</sup> partie]).

- Deux monologues qui finalement se répendent: séquences XIX (Aparté III) et XX (Aparté IV).

### Le titre de la pièce

→ Proposer le même travail de recherches en groupes autour de l'explication du titre de la pièce: relever les occurrences du champ lexical de « se manger » (manger l'autre/soi-même/l'un l'autre) dans la pièce et les classer selon les différents sens.

Amour fusionnel: Manger l'autre par « amour »	Société de consommation: avaler les produits « formatés »	Se manger soi-même: comme métaphore de notre propre destruction?	Se manger comme expression du malaise de notre vie devenue insupportable
« Je lirais sur ton visage mes propres désirs... Et inversement... Je t'absorberais complètement » (Clarisse, déclaration à Spiderman, V, p. 24)	« [...] en bouffer du bonheur en rose, et des Ken et des Ken et des Barbie » (le slam de Yohann, XVII)	« Mais je me demande quand même si, d'une certaine façon... nous ne sommes pas condamnés à nous bouffer nous-mêmes ou à nourrir sans le savoir celui ou celle qui tôt ou tard finira par nous bouffer... Ce qui revient au même » (Alexandre, XXIV, p. 82)	« Alors... Tout le monde va se bouffer, au final, ça sera très bien, ça sera mieux... Je te boufferai, je te boufferai parce que je te veux, alors je te boufferai au final, ce sera très bien, on fera comme on veut, alors je te boufferai. Je te boufferai. Je te boufferai tout ira mieux... » (XXVIII, p. 92)

Cette image du cannibalisme ou de l'auto-cannibalisme est filée tout au long du texte, mais son sens se dissout dans l'énergie du discours. Il s'agit davantage d'une menace diffuse, secrétée par notre mode de vie, notre société de consommation, précisément. S'il porte le sens de la destruction, on peut hésiter entre la destruction par amour ou par haine. On pourra compléter les propositions des élèves par ce que dit le metteur en scène dans l'entretien (annexe 4).

## Une pièce dont le sens ne peut se résoudre que dans la représentation ?

### → Demander aux élèves de lister les difficultés rencontrées à la lecture de cette pièce.

Les amener à reformuler au fond ce qui vient d'être étudié :

- difficultés pour attribuer certaines répliques à un personnage précis ;
- hétérogénéité des discours ;
- absence de liaison entre les séquences ;
- difficulté à situer les personnages secondaires, etc.

Aborder la notion de « texte lacunaire », en attente de sa prise en charge scénique. Ce qui est d'autant plus vrai ici que le texte est dès l'abord conçu comme matériau de la représentation.

### → Demander aux élèves de dresser un panorama des difficultés de cette génération mise en scène par Ronan Chéneau et David Bobee. En quoi la forme théâtrale semble-t-elle être en adéquation avec son contenu ?

Il s'agit de la génération des trentenaires qui souffre de la société que leurs parents leur

ont laissée en héritage. Ces parents qui ont fait 68, qui ont rêvé d'une société libérée de tous les interdits, leur laissent une société de consommation où tous les discours se valent, le politique comme le publicitaire, où tout doit être policé.

Un exemple parmi d'autres :

« Tout ce confort, et ces objets, ces compromis toujours, toute cette facilité. Ce moindre mal, ce moins que moins. Toute cette merde au jour le jour, cette nécessité, qui me fait acheter, acquérir, habiter, meubler, embellir. Ce naturel. Me dire qu'on y vient tous, que c'est un cap, qu'il fait bon vivre des fois, ça fait du bien des fois, rentrer chez soi quand tout est propre pratique et rangé, et esthétique de surcroît. L'idéal perdu, l'humanité perdue. Bradée pour cette connerie, pour tout ce toc, ces faux-semblants, ce faut luxe. » (XXVIII, p. 93)

La forme théâtrale, disparate, rend compte d'une culture samplée, fragmentaire, totalement imbibée de références télévisuelles, où l'idéal est remplacé par une pulsion de consommation. Cette forme qui met tout sur le même plan et crée des indécisions en est le parfait reflet.



## Après avoir vu le spectacle

### Pistes de travail

- Confronter les différents axes d'étude lors du travail préparatoire à la représentation.
- Éclairer les difficultés évoquées dans la première partie par la découverte de l'espace scénique et par la circulation des différents personnages.
- Comprendre en quoi le texte scénique diffère du texte publié.

### REMÉMORATION DU SPECTACLE

- Demander aux élèves de se remémorer le spectacle et d'énumérer les principaux arts convoqués dans la mise en scène (vidéo, cirque, ...). Les interroger sur les interactions entre ces différentes composantes qui, combinées, rapprochent la pièce de la performance.

### ÉTUDE DE LA SCÉNOGRAPHIE

Il s'agit ici d'inscrire l'esthétique visuelle de *Cannibales* dans la trilogie.

Dans une collaboration étroite avec le créateur lumières, Stéphane Babi Aubert, une recherche est engagée autour de l'image, la couleur et l'espace.

Après *Res/Persona* et son salon bleu, *Fées* et sa salle de bains verte, *Cannibales* plonge le spectateur dans la chambre de ce couple, intérieur d'un appartement design et impersonnel, encadré de murs vidéos et de lumières, froid, blanc, translucide, un appartement témoin type Ikéa ou Habitat.

- Demander aux élèves d'énumérer les éléments du décor.

Rappel: lit blanc, canapé blanc, lampe blanche, étagères remplies de bouteilles bleues et vertes comme des rappels des couleurs des deux précédents spectacles (clins d'œil intertextuels et en même temps références métonymiques).

- Faire remarquer que le lit est l'espace du couple, mais qu'à cour, le canapé est l'espace de Clarisse et de Spiderman (là aussi, c'est un rappel du salon).

Un élément très important qui rend l'espace mouvant est le travail de vidéo sur les parois murales:

- intimité du couple (jeux sous la couette);
- gros plans, comme autant de procédés cinématographiques;
- fenêtres sur l'extérieur avec les effets lumineux des phares de voitures: on pense tout à la fois à des œuvres modernes, type installations, mais aussi à une société asphyxiée par la pollution.

La scénographie enfin organise les différents espaces de jeu et permet une circulation entre les différents univers – l'intimité du couple, l'espace de Clarisse, les agrès des circassiens – en même temps qu'il offre un espace commun: ce que sera le lit lors de la scène de karaoké sur la chanson d'Herman Düne: *non on top*.



## GESTUELLE DANSÉE ET CIRCASSIENNE

Un travail très poussé sur la dimension corporelle est à l'œuvre dans ce spectacle : les résidences de recherches nécessaires à la création se sont déroulées au Centre Régional des Arts du cirque de Cherbourg et plusieurs interprètes sont des danseurs et des circassiens. Comment se fait le mélange entre comédiens, danseurs et circassiens sur le plateau ? Leurs prises de parole sont moins nombreuses (comme cela a déjà été remarqué précédemment) mais ils introduisent une dimension de rêve (Spiderman n'est peut-être que l'incarnation du fantasme de Clarisse) ou de poésie, en déréalisant un quotidien trop cadré (exemple : le funambule qui traverse l'appartement, ou le numéro de corde au-dessus du lit).

### RETOUR SUR LE TITRE

→ Demander aux élèves de reprendre les hypothèses qu'ils avaient formulées a priori sur le titre, à la lecture du texte, et de les confronter à leur expérience de spectateur. Comment le cannibalisme est-il donné à voir ?

### POURQUOI L'IMMOLATION ? QUEL SENS DONNER À CE GESTE ?

*L'enseignant abordera cette question avec toutes les précautions nécessaires pour permettre la bonne mise à distance du propos par les élèves.*

→ Demander aux élèves de se mettre par groupes pour proposer une explication de ce geste à partir du texte et de ce qu'ils ont vu. Donner une interprétation, voire plusieurs. Proposer un débat en classe entière : à quelle image de notre société la mise en scène du suicide renvoie-t-elle ? S'agit-il de créer un nouveau mythe contemporain (Roméo et Juliette modernes) ? S'agit-il d'un théâtre désespéré pour une génération perdue ? Est-ce que l'auteur est clair quant à l'explication et l'interprétation à donner à cet acte ? Pourquoi à votre avis ? L'écriture du spectacle permet-elle au spectateur de trouver la bonne distance entre réalité et fiction ?

→ Demander aux élèves de relever ce qui semble être une contradiction dans les propos de LUI . Comment justifie-t-il cet acte ? Est-ce un acte désespéré ? Quelles sont leurs réactions devant cet énoncé ?

La contradiction surprenante se situe entre l'idée d'avoir « réussi [sa] vie » et l'acte de se suicider. Cet acte semble être un acte d'affirmation de la liberté de l'individu et de l'amour du couple. C'est également une façon de s'inscrire poétiquement dans l'existence... (voir l'entretien avec le metteur en scène, annexe 4).

Si la pièce tourne autour du couple comme noyau central, la multiplicité des séquences montre que la construction n'est pas linéaire mais procède par diffraction. Il convient de s'interroger sur le rôle des quatre autres personnages, moins présents dans le texte, mais quasiment toujours sur scène.

### DISTINGUER LE TEXTE « JOUÉ » DU TEXTE PUBLIÉ

→ Solliciter la mémoire des élèves concernant le texte proprement dit : ont-ils eu l'impression que le texte publié et le texte joué se superposent absolument ?

Plusieurs textes édités ne sont pas joués (*Intimité* ou *Un e-mail comme ça...*, par exemple), d'autres sont retravaillés et donc différents de ceux qui se trouvent dans le livre, l'ordre lui-même n'est pas semblable. Autrement dit, il convient d'attirer l'attention des élèves sur ces deux réalités distinctes que sont les partitions textuelles et la pièce publiée (voir l'annexe 4).



## REBONDS ET RÉSONANCES

• La pièce est traversée de multiples références à une culture télévisuelle partagée par la génération des personnages (*Club Dorothee*, etc.), mais dans la scène XVIII APARTE III, (p.66-67), Clarisse fait référence à un film culte pour la génération de ses parents: *La Maman et la Putain* de Jean Eustache (1972). Le scénario est publié aux éditions de l'Étoile dans la collection «Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma» (2005). Cet effet d'intertextualité montre l'ambivalence que la génération des trentenaires entretient avec celle de ses parents: non pas le rejet mais la nostalgie «d'avant» le cannibalisme.

• La trilogie *Res/Persona*, *Fées* et *Cannibales* est publiée aux éditions Les Solitaires Intempestifs.

• *De Godot à Zucco*, Anthologie des auteurs dramatiques de 1950 à 2000, vol. 2: Récits de vie: le moi et l'intime, Michel Azama, Éditions Théâtrales/CNDP, 2004

• Le travail de David Bobee et Ronan Chéneau est l'occasion d'explorer les notions de «création collective» et d'«écriture sur le plateau», de fragmentation et de destruction narrative. En reprenant les annexes 1 et 2, on proposera des rapprochements avec certains courants de l'écriture filmique, le Fringe écossais, les théâtres berlinois de contestation, ... qui signent une forme de mondialisation de l'expérience artistique et son inscription dans une contre-culture anti-consummation.

Site Internet de la Compagnie de David Bobee:  
[www.rictus-davidBobee.net](http://www.rictus-davidBobee.net)

Nos chaleureux remerciements à David Bobee, Ronan Chéneau et Corinne Radice de la Compagnie Rictus, à toute l'équipe de la Maison de la Culture d'Amiens, à toute l'équipe du Théâtre de la Cité Internationale et à Marie-France Carron en particulier.

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

**Comité de pilotage et de validation**

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

**Auteurs de ce dossier**

Rafaëlle PIGNON, professeur de lettres

**Directeur de la publication**

Bernard GARCIA, Directeur du CRDP

**Responsabilité éditoriale**

Marie FARDEAU, CRDP de l'académie de Paris

**Responsable de collection**

Jean-Claude LALLIAS, Marie FARDEAU

**Maquette et mise en pages**

Éric GUERRIER

Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

Pour entrer dans l'univers  
de la création théâtrale

## L'ÉLÈVE &amp; « ONZE DÉBARDEURS »

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



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

► En vente  
Prix 29 €  
Réf. 750MLT06  
À la librairie  
ou par correspondance  
37 rue Jacob – Paris 6<sup>e</sup>  
T 01 44 55 62 34/36  
F 01 44 55 62 89  
Dans les librairies  
des CRDP et CDDP  
à la librairie de l'éducation  
sur la cyberbibliothèque :  
[www.sceren.fr](http://www.sceren.fr)

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

## Annexes

### ANNEXE 1

#### BIOGRAPHIE DE DAVID BOBEE, METTEUR EN SCÈNE

Né en 1978, David Bobee étudie le cinéma puis les arts du spectacle à l'Université de Caen. Il y crée en 1999 sa première mise en scène, *Je t'a(b)îme*. Il composera par la suite diverses performances et installations plastiques, notamment dans le cadre de festivals techno et électro, avant de créer en 2001 *Stabat mater* et l'installation *En tête*.

Il intègre par la suite le Théâtre-école du CDN de Normandie et travaille auprès d'Éric Lacascade comme assistant metteur en scène sur sa trilogie Tchekhov (*La Mouette*, *Les Trois Sœurs* et *Ivanov*) puis sur *Les Sonnets*, *Platonov* et plus récemment sur *Hedda Gabler* présenté en 2005 à l'Odéon. Il est son collaborateur artistique, notamment sur *Les Barbares*, créé dans la Cour d'honneur du Palais des Papes au Festival d'Avignon.

Il co-dirige en 2003 et 2004 les sessions du *Laboratoire d'imaginaire social*<sup>8</sup> du CDN de Normandie pour lequel il met en place spectacles, installations et concerts.

Il crée en 2003-2004 deux mises en scène, *Fées* et *Res/Persona* de Ronan Chéneau, avant de partager la mise en scène du projet collectif pour *Penthésilée* avec Arnaud Churin, Héra Fattoumi, Éric Lacascade et Loïc Touzé. Après *Cannibales* en 2007, il prépare trois formes courtes, spectacles performances : *Dedans*, *Dehors*, *David*, *Petit Frère* et *Warm*. Il prépare sa prochaine création (*Nos enfants nous font peur quand on les croise dans la rue*) prévue au CDN de Gennevilliers.

Parallèlement à ses projets personnels, David Bobee travaille en tant que comédien danseur performeur avec Pascal Rambert. Il participe au spectacle *Paradis* créé au théâtre de la Colline, et à *After Before* créé au Festival d'Avignon en 2005, avant de participer à l'*Opéra Pan* créé à l'Opéra National de Strasbourg en octobre 2005. Il joue dans *Toute la ville* de Pascal Rambert au CDN de Gennevilliers.

Il est désormais artiste associé à la Scène Nationale de Douai/L'Hippodrome.

#### BIOGRAPHIE DE RONAN CHÉNEAU, AUTEUR

«Je suis né sous la pluie, à Brest, en 74, et puis j'ai obtenu un DEA de philosophie et après quelques boulots pas toujours reluisants, j'ai choisi le théâtre, non comme on choisit un genre parmi d'autres, mais parce ce qu'il s'y joue selon moi une étape décisive pour la littérature : par une liberté aujourd'hui revendiquée au-delà de tous les autres genres, par son indépendance vis-à-vis des formes, de l'écrit et du livre, par sa proximité toujours avec la parole, le présent, le virtuel et le vivant.

Depuis 2001 je collabore étroitement avec le metteur en scène David Bobee. Deux spectacles ont vu le jour au CDN de Normandie : *Res/Persona* et *Fées*. Au même CDN, j'ai écrit pendant deux ans pour le *Laboratoire d'imaginaire social*. J'ai bénéficié en 2006 d'une résidence à la Chartreuse de Villeneuve afin d'écrire *Cannibales*.

J'aime que le texte soit un élément parmi d'autres de la machine théâtrale, comme le son et la lumière. Je n'hésite pas à utiliser un matériau langagier brut, à puiser aussi bien dans la publicité, le journalisme grand public, la grande littérature et la vulgate politico-économique. Je travaille souvent sur commande, toujours proche de l'acteur, jamais a priori, mais toujours pour du vivant, du présent.

J'assure par ailleurs la lecture de mes textes lors de festivals et de concerts.»

Bourses d'écriture du Ministère de la Culture (2003, 2005)

Bourse du Centre National du Livre (2005).

Dernières créations : *Borderland*, mis en scène par Médéric Legros, créé au CDN de Normandie en 2005, *Colère!* mis en scène par Solange Oswald, avec des textes d'Éric Arlix et Jean-Paul Quéinnec, créé au Théâtre National de Toulouse en 2006, *Petit Frère*, mis en scène par David Bobee, aux Subsistances de Lyon en 2007.

(8) Le *Laboratoire d'imaginaire social* a été créé au CDN de Normandie à l'initiative d'Angéline Berforini et de trois jeunes metteurs en scène, David Bobee, Antonin Ménard et Médéric Legros.

Ronan Chéneau a signé la plupart des textes rassemblés aujourd'hui en deux recueils, présentés comme de véritables «réservoirs» de matière textuelle :

*Textes jetés* et *N13*.

Pendant deux saisons (2003-2004) une trentaine d'artistes, comédiens, techniciens, créateurs son, vidéo et lumière ont travaillé dans ces laboratoires à immerger le spectateur dans la «fabrique» du théâtre, à créer, proposer des formes dans l'urgence, souvent en réaction directe à l'actualité politique, culturelle et sociale.

## ANNEXE 2

### L'ACTE D'ÉCRIRE SELON RONAN CHÉNEAU

«J'écris le plus souvent sur commande et notamment depuis cinq ans avec le metteur en scène David Bobee et le Groupe Rictus. Cette collaboration me tient à l'écoute des exigences du plateau, loin de toute vision centrale et sacralisante du texte (textes jetés). J'aime que le texte soit un élément parmi d'autres de la machine théâtrale, comme le son et la lumière. Je revendique plutôt une démarche plasticienne, par le relevé, l'inventaire de choses et d'idées, de lieux communs parfois (souvent même), grâce aussi au prélèvement (sampling) des réflexions, gestes, tics, idées reçues, pensées en cours, informations qui composent notre quotidien (politique) au même titre qu'une bouteille de ... shampoing? Loin de vouloir servir telles ou telles thèses politiques ou esthétiques, j'entends montrer comment elles s'énoncent. Je mets un point d'honneur à traiter des problèmes contemporains, pourvu qu'ils brûlent. Je ne pense ni pour ni contre les formes d'écriture habituelles au théâtre, je pense sans. Je n'hésite donc pas à utiliser un matériau langagier brut, à puiser aussi bien dans la publicité, le journalisme grand public, la grande littérature et la vulgate politico-économique.»

### MANIFESTE POUR LE THÉÂTRE SELON DAVID BOBEE

«J'aime au sein de Rictus<sup>9</sup> bousculer la notion de genre, croiser, mélanger les disciplines artistiques, allier les pratiques, créer des hybrides, fragmenter, rassembler, confronter, ainsi produire du sens, de l'émotion, du rythme, de la violence, de la sensualité.

Mon théâtre est d'engagement physique et politique. Fond et forme ont ici même valeur, naissent d'un même mouvement: je veux questionner tout ce qui participe à la construction de soi, à l'identité de l'individu contemporain, son intimité, son être social. Ce qui m'intéresse c'est désunir. Briser l'unitaire, montrer la pluralité, la richesse des personnes, de la pensée, des événements. Chercher une nouvelle lecture du monde. Un regard transversal. Mon théâtre est très visuel et se nourrit des arts plastiques. Depuis plusieurs années, avec les personnes qui m'entourent nous cherchons chacun dans notre discipline à offrir un univers visuel aussi exigeant qu'accessible. Chaque fois nous inventons une nouvelle façon de travailler ensemble. Loin du despotisme de la mise en scène, et du collectivisme absurde, nous affirmons un théâtre pluridisciplinaire où la lumière devient dramaturgique, où le texte est au cœur du plateau sans en être le centre, où la mise en scène participe au spectacle sans l'accaparer. Nous refusons la narration, l'illusion, le mensonge du théâtre et de ses personnages en y opposant la fragmentation des textes, la poésie des images, la prise de parole et la sincérité des personnes.»

(9) Compagnie théâtrale créée par David Bobee en 1999.

## ANNEXE 3 = GÉNÉRIQUES DE LA TRILOGIE

### ***Res/Persona – Fées – Cannibales***

Scénographie et mise en scène: David Bobee

Texte: Ronan Chéneau

#### ***Res/Persona***

Lumière: Stéphane Babi Aubert

Son: Yannick Guillemette

Projection photos: Jérôme Ricolleau

Jeu: Clarisse Texier

Régie lumière: Stéphane Babi Aubert

Régie son: Yohann Allex

Régie générale plateau: Thomas Turpin et/ou Melchior Delaunay

Production: Groupe Rictus

#### ***Fées***

Lumière: Stéphane Babi Aubert

Son: Frédéric Deslias

Vidéo: José Gherrak

Jeu: Fanny Catel-Chanet, Abigaïl Green, James Joint

Régie lumière: Stéphane Babi Aubert

Régie son: Jean-Noël François

Régie vidéo: José Gherrak

Régie générale plateau: Thomas Turpin et/ou Melchior Delaunay

Construction décor: Les Ateliers CDN de Normandie

Production: Groupe Rictus

Coproduction: CDN de Normandie

#### ***Cannibales***

Lumière: Stéphane Babi Aubert

Son: Jean-Noël François, Frédéric Deslias

Vidéo: José Gherrak

Comédiens/danseurs/acrobates: Yohann Allex, Claire Cordelette-Lourdelle, Éric Fouchet, Alexandre Leclerc, Nicolas Lourdelle, Séverine Ragaigne, Clarisse Texier

Régie générale plateau: Thomas Turpin et/ou Melchior Delaunay

Construction décor: Tramber Regard (Ateliers Akelnom)

Production: Groupe Rictus

Coproduction: Scène Nationale de Petit Quevilly / Mont Saint Aignan (76), L'Hippodrome-Scène Nationale de Douai (59), Centre Régional des Arts du Cirque de Normandie, La Brèche (50)

Avec le soutien du Conseil régional de Basse-Normandie, du Conseil général du Calvados

(ODACC), de la ville de Caen, de l'ODIA et de l'ONDA

Avec l'aide nationale à la création du Centre national du Théâtre



## ANNEXE 4 = ENTRETIEN AVEC DAVID BOBEE (1/2)

**Comment le travail autour du projet *Cannibales* s'est-il inscrit comme le troisième volet de la trilogie ?**

Dès le départ, je savais que je travaillais au troisième volet, il était clair qu'il fallait faire le portrait d'un couple après le diptyque que formaient *Fées* et *Res/Persona*. Après le salon bleu de la jeune femme et la salle de bains verte du jeune homme, je voulais un espace intime, une chambre blanche pour le couple. Mais chaque spectacle s'ouvre sur une dimension nouvelle de recherches à explorer. Une ouverture sur les arts plastiques dans *Res/Persona*, et sur la vidéo dans *Fées*. Pour *Cannibales*, j'ajoute une nouvelle corde à mon arc avec une ouverture sur le cirque. Je dois cette nouvelle dimension à l'intuition de Jean Vinet qui dirige le Centre Régional des Arts du Cirque à Cherbourg qui m'a proposé une résidence chez lui pour essayer de travailler avec des artistes de cirque.

**De spectacle en spectacle, on semble assister à une évolution vers un théâtre-performance, où d'autres formes d'expression prennent le pas sur le théâtre proprement dit...**

Cela tient évidemment à ma formation initiale, qui n'est pas théâtrale, mais tournée vers le cinéma et les arts plastiques. Du coup, le théâtre a été une chose introduite dans ma pratique, «en plus». Du cinéma, j'ai tiré une certaine façon de penser le travail de plateau. Mes plateaux sont en effet très souvent cadrés, avec des cadres à l'intérieur des cadres, mes montages sont des montages de cinéma avec des effets très identifiables, tels que des montages enchaînés, des montages *cut*, des fondus au noir, je pratique scéniquement des effets empruntés au cinéma comme le flash-back, par exemple. Mon rapport à l'image est premier. Je garde ce besoin de me déplacer dans des disciplines autres, et notamment, je m'en rends compte avec ce spectacle, à aller vers le corps. J'aime la précision et ce qu'il y a d'extrêmement concret chez les acrobates de cirque. M'appuyer sur d'autres disciplines m'aide dans cette quête, fondamentale pour moi, d'un langage scénique.

**Comment se fait l'agencement entre le texte et le travail de plateau ?**

Il y a plusieurs étapes dans le travail avec Ronan. On commence à discuter du projet bien en amont du spectacle. Il écrit à partir de ces discussions un certain nombre de textes, sans liens dramaturgiques; ce sont des matériaux qu'il me livre sous la forme d'un recueil de

feuilles sans ordre, une matière de jeu... Mais c'est au moment des répétitions que commence véritablement le travail: c'est sur le plateau même que se créent mes spectacles. L'idée scénographique est d'ailleurs première. J'organise l'espace comme un grand terrain de jeu, à l'intérieur duquel sont réunis tous les éléments: lumière, vidéo, son, agrès, ... Je mets des artistes à l'intérieur, chacun dans sa discipline -auteur, éclairagiste, acteurs, acrobates- et chacun travaille et propose... Mon travail est alors d'écouter et de savoir relier les propositions les unes avec les autres, de les mettre en résonance, et de faire un montage. Sur le plateau, Ronan écrit et réécrit en permanence, le texte intervient comme une matière malléable qui s'adapte au fil des improvisations. L'important est d'expérimenter, sans avoir peur de «jeter». Le texte est un élément dramaturgique parmi d'autres, je ne mets surtout pas de hiérarchie entre les différentes disciplines: je travaille la lumière comme élément dramaturgique au même titre que la vidéo, le texte ou le jeu. Je pars aussi toujours des personnes avec qui je travaille, les personnages viennent après. Yohann, par exemple, s'occupait du son au début. Il était toujours là, sur le plateau, comme un petit clown noir perturbateur. Finalement, je l'ai intégré comme personnage! J'aime cette façon organique de faire les choses, être sensible au jeu constant d'interaction entre le travail du plateau et l'élaboration du spectacle.

**Se dégager de l'autorité du texte, n'est-ce pas une façon de ne pas enfermer l'action dans un sens balisé ?**

Il y a toujours une opposition dialectique dans mes spectacles qui tourne autour de la place de l'individu vécue comme trop étriquée: il s'agit pour moi de redéployer l'individu, de lui donner une place de vie dans un réel trop carré, trop écrit, trop hygiénique. L'autorité du texte, c'est sûr fait partie de ce cadre. Du coup, je prends bien garde à toujours casser le code que je mets en place. Que rien ne puisse être perçu comme certain. Le travail esthétique et dynamique consiste alors à attaquer le cadre. Il y a bien une fiction en pointillés qui se dégage, l'histoire du couple, mais tous les personnages qui circulent autour apportent une dimension collective qui dynamite la linéarité de la trajectoire de Elle et Lui. Les figures acrobatiques, ou la dimension musicale et visuelle apportent une forme de résistance au réel, fondamentale pour moi, c'est là que réside la poésie, la beauté

## ANNEXE 4 = ENTRETIEN AVEC DAVID BOBEE (2/2)

dans notre monde.

**Le titre de la pièce renvoie-t-il à la sauvagerie de notre monde où il faut manger l'autre pour exister ?**

*Cannibales*, c'est un titre un peu étrange, qui pose un mystère... Et le mystère pour moi, c'est déjà se mettre en position d'écoute, d'éveil, de curiosité. Un titre doit servir à ça : se poser une question plutôt qu'apporter une réponse. Cette question effectivement traverse tout le spectacle. De la même façon, la première scène, l'immolation par le feu, colore tout ce qui va suivre. Le spectacle est teinté en sous-couche de cette première scène et du titre. Mon travail consiste précisément à ouvrir la question, à la déployer et surtout à ne pas apporter de réponse. Le propos du spectacle est bien sûr dans la double narration : celle d'un couple qui «se bouffe» dans son quotidien et dans son mode de vie et celle d'une société, d'un monde qui s'«auto-cannibalise». Quelle place a la vie dans une époque, une société de consommation qui met le travail, la productivité au rang de valeur première, un monde lisse où tout doit entrer dans des cases ? *Cannibales* parle de gens qui ont des envies, des convictions et qui finissent par se lover dans des places qui ont déjà été cadrées. La résolution du couple est encore une interrogation.

**Le suicide du couple est-il l'achèvement du processus de «cannibalisme» ou acte de résistance ?**

C'est les deux. Mettre le feu à soi-même, c'est comme mettre le feu au monde. C'est important que l'acte tel qu'il est montré puisse porter le maximum de sens : le suicide peut apparaître comme un refus, un acte de résistance au monde – l'immolation par le feu a une longue histoire comme acte de résistance politique, mais il peut être aussi perçu comme un geste d'amour un peu fou, fusionnel et poétique, ... des Romeo et Juliette contemporains.

Commencer le spectacle par la catastrophe permet le «rembobinage» pour échapper justement à la catastrophe. Le théâtre permet ainsi le processus d'introspection : la représentation devient une réflexion sur sa vie. La réflexion est déjà un début d'action : le couple se relève et

déroule les trente années qui les conduisent à cet acte ; le déroulement permet de voir où cela commence à riper, où sont les compromissions, où sont ses propres contractions, et les échappées possibles par rapport au réel...

Les dernières paroles prononcées dans le spectacle, «Je me suiciderai le jour où j'aurai définitivement réussi ma vie» proposent certes une échappée, présentée par LUI comme une réussite, mais ce n'est guère optimiste !

Sans doute. Cette parole est un écho au premier volet de la trilogie, où *Res/Persona* disait : «Je me révolterai le jour où je saurai que j'ai définitivement raté ma vie». Mais le spectacle se termine sur une scène (sans texte) où les acteurs deviennent des opérateurs et déplacent les éléments de la scénographie comme pour réorganiser l'espace ; c'est pour moi une brèche ouverte vers une proposition de sens : on ne propose pas une destruction du décor, mais sa «réorganisation». Cela change la donne. On ne met pas le feu au décor, on n'y va pas à coups de masse : on change à l'intérieur du monde avec les objets du monde, on le réorganise, pour, qui sait, peut-être le rendre vivable... ? Mais fondamentalement, j'aime que le spectateur soit responsable de sa lecture, acteur au centre de la construction de son histoire. Si je posais des codes un peu trop figés et que je les tenais jusqu'à la fin, les possibilités ne seraient pas aussi riches. D'ailleurs la lecture du spectacle change en fonction des lieux où nous le jouons, de la salle, de la réaction du public : les acteurs sont en quelque sorte en interactivité avec tous ces éléments.

**Enfin, il y a une réelle différence entre le texte publié et le texte de la partition théâtrale, quelle en est la raison ?**

Ronan écrit énormément. En amont, parfois il ressort même des textes anciens pour les expérimenter sur le plateau, pendant le processus de création du spectacle et l'édition du texte marque encore une autre étape pour lui. Je pense que la pièce publiée est un autre objet. Il l'a reconfigurée comme entité autonome. Sans doute garde-t-il les traces du spectacle, mais je pense qu'il «fonctionne» aussi différemment.

## ANNEXE 5= EXTRAIT DE CANNIBALES (P. 28)

### VII RES/PERSONA (CINQ ANS APRÈS)

Clarisse. - Il y a encore cinq ans, j'étais prête à me sacrifier...

Faire le sacrifice de ma vie

Vivre au RMI

Dans une chambre de bonne sans chiottes...

Entrer en résistance

...

Avant, on faisait du romantisme avec ça

Pendant très longtemps on a appelé ça: *la Bohème*

Maintenant, on appelle ça:

*la Précarité*

C'est beaucoup moins drôle...

On ne trouve plus du tout ça intéressant de vivre

pauvre avec de grandes idées...

Aujourd'hui, tout le monde veut bosser...

...

Mais, bon, ça va, on devrait s'en sortir

On a tous fait des études supérieures...

(Silence.)

Est-ce que vous allez me virer ou me garder?

Oui, parce que l'autre jour, vous aviez promis de me garder...

## ANNEXE G= EXTRAIT DE CANNIBALES

« LUI.-  
[...]

Et pourquoi pas, mon amour...  
Faisons un geste, un geste fort  
Un geste fun et sexy, comme la poésie...  
Au moins une fois dans nos vies  
Un geste fort, un geste fou...

...

Je me suiciderai, que le jour où je saurai que j'ai  
Définitivement  
Réussi ma vie... »