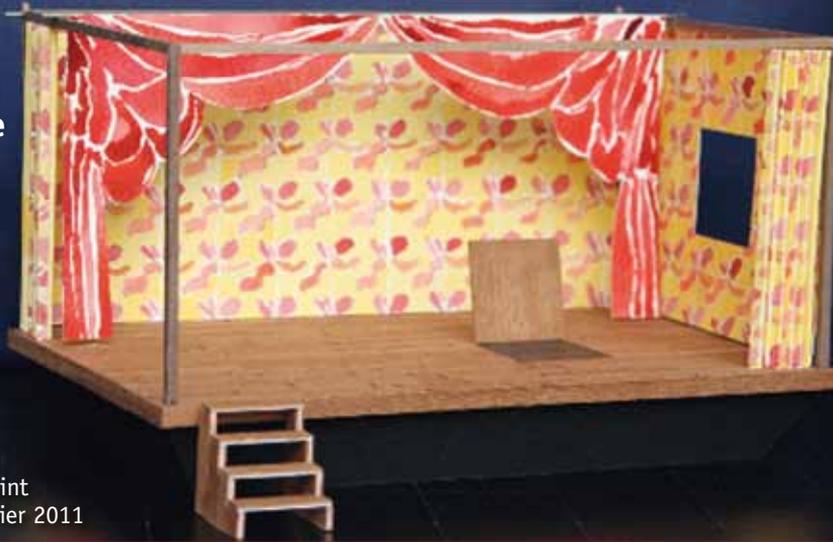


Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec le Théâtre du Rond-Point. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.

Et l'enfant sur le loup

Texte de
Pierre Notte
Mise en scène de
Patrice Kerbrat



Au Théâtre du Rond-Point
du 6 janvier au 13 février 2011

Édito

« *Leben ohne Liebe kannst du nicht* »
Marlène Dietrich¹

« Pierre Notte, un théâtre de l'absurde, des tragédies individuelles et de la comédie humaine, de la vie elle-même... »² Auteur de la pièce mise en scène par Patrice Kerbrat, Pierre Notte nous introduit dans l'univers sombre d'un foyer où, derrière une porte, on entend la respiration d'un nourrisson, né du viol incestueux d'un père sur sa propre fille. Une mère complice se laisse aller n'ayant pas la force de « voir » la violence qui l'entoure. Elle-même sera incestueuse puisqu'elle finira, sans le savoir, par s'abandonner dans les bras de son petit-fils. L'horreur et la souillure de cette maison seraient insoutenables si un « méchant loup » ne venait nous apprendre à regarder cette scène dont la violence poussée au paroxysme se meut en spectacle de cirque. *Lupus in fabula*, Pierre Notte nous convie avec sa pièce à la découverte de notre propre agressivité, de ces fantasmes que la psychanalyse nous dit être au fond de nos désirs et que les contes, comme l'art, nous aident à déjouer.

Sur la scène on ne verra pas de victimes, ni de purs innocents ni de purs coupables. Il n'y aura ni vengeance ni pardon, juste des êtres qui comme des taupes cherchent à ne pas voir ou à dissimuler ce qu'ils voient et ce qu'ils savent d'eux-mêmes. Seul le loup sera capable de voir et de faire voir au spectateur qui sont, au juste, ces « monstres ». C'est lui qui raconte avec des paroles humaines ce « fait divers » qui a donné naissance à notre théâtre occidental. Mais à la place du noble roi de Thèbes ou de la reine fille de Minos, ici l'on ne verra que des monstres ordinaires, enfermés dans leur HLM avant de devenir artistes de cirque. C'est là, sous les feux de la rampe, que leur vérité pourra être dévoilée grâce à ce regard extérieur que représente le loup.

Ouvrage de référence : Pierre Notte, *Et l'enfant sur le loup*, L'avant-scène théâtre, 2009.

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

Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Représenter des monstres.
Pour en rire ? [page 2]

Lupus in fabula ou comment
raconter l'inceste [page 4]

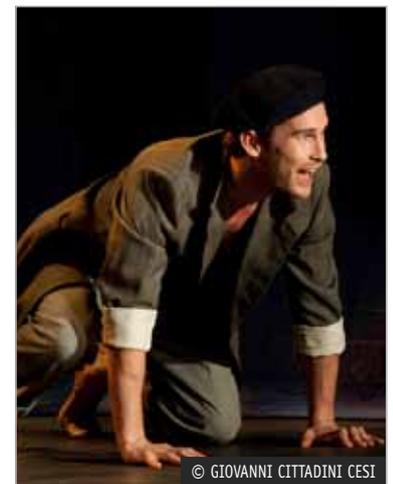
La monstruosité. L'homme un
loup pour l'homme ? [page 5]

Après la représentation :
pistes de travail

Habiller le théâtre [page 8]

Voir et entendre [page 11]

Rebonds et résonances [page 14]



© GIOVANNI CITTADINI CESI



© GIOVANNI CITTADINI CESI

Annexes [page 16]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit!

| n°115 | novembre 2010 |

Avant de commencer le travail d'analyse et de compréhension du texte théâtral, il convient de solliciter une discussion en classe laissant les élèves s'exprimer au sujet de leurs réactions émotionnelles et rationnelles, face au viol incestueux. Se souviennent-ils de faits divers impliquant l'inceste? Qu'est-ce qui les trouble le plus dans ce crime? Quelle image se font-ils de ceux qui s'en rendent coupables et de ceux ou celles qui en sont victimes?

REPRÉSENTER DES MONSTRES. POUR EN RIRE?

→ Inviter les élèves à lire le résumé de présentation de la pièce contenu dans la brochure du Théâtre du Rond-Point (cf. annexe 4). Leur demander d'identifier les lieux du drame et l'action principale. Ensuite leur proposer d'évincer du texte les caractéristiques des personnages: La Mère, Le Père, Le Loup, L'Enfant et La Fille, «personnage absent» comme l'indique Pierre Notte dans l'édition imprimée de sa pièce.

même est le symbole. Dès lors, il pointe l'injustice de cette métaphore dégradante pour son espèce – l'homme est un loup pour l'homme – qui depuis Plaute (la *Comédie des ânes*) à Hobbes (*De cive*) assimile la capacité de violence des hommes à celle qu'on attribue aux loups. Il n'en est rien. Les loups ne sont pas aussi sauvages entre eux, comme en témoigne ce loup qui prend la parole pour nous faire voir la monstruosité des hommes et pour nous montrer à travers son regard la cinglante farce de la comédie humaine.

L'enjeu principal de la pièce consiste précisément dans cette double perspective que la scène organisée par le Loup narrateur rend possible. Le spectateur sera en effet constamment confronté à l'horreur suscitée par la représentation du coupable de l'inceste et de sa complice, la Mère. Mais il sera exposé aussi à l'ironie grinçante avec laquelle le sort des protagonistes est peint sur la scène.

→ Diviser la classe en groupes de couples d'élèves. Demander aux couples d'élèves de s'entraîner à la lecture après avoir choisi, sur la base de leur propre interprétation du dialogue, l'une des consignes suivantes.

On demandera au premier groupe de s'entraîner à la mise en voix de l'extrait du dialogue entre la Mère et le Père, qui ouvre la pièce (p. 13-16). Au deuxième groupe sera attribué l'extrait du dialogue entre les protagonistes qui conclut la pièce (p. 63-67).

- Lecture du texte à voix basse, comme si les personnages étaient sur écoute et cherchaient à dissimuler leurs propos.
- Lecture du texte en attribuant des rythmes d'élocution très différents aux deux personnages (par exemple: rythme très rapide au Père et très lent à la Mère ou vice-versa)
- Lecture du texte à voix haute, comme si les protagonistes cherchaient à se parler au milieu d'une foule bruyante.

Après avoir confronté les diverses lectures en classe, on pourra proposer une discussion entre



Notes de la page 1

1. « Vivre sans amour, tu ne le peux pas ». Pour entendre cette chanson dont le refrain est cité dans le texte voir <http://www.youtube.com/watch?v=06IGc8qcQdw>.

2. Julien Cendres, « Préface », dans *Et l'enfant sur le loup* suivi de *Se mordre*, Paris, L'avant-scène théâtre, collection des quatre-vents, 2009, p. 7.

Tragédie du viol, de l'inceste et de la séquestration de mineur mais aussi de l'abandon du fils dans une forêt de la part de la jeune mère, la pièce semblerait être une sorte de galerie des horreurs dont les êtres humains sont capables en bouleversant l'ordre naturel de leur première communauté: la famille. Aux yeux du loup qui les regarde et nous raconte leur histoire, les protagonistes dépassent de loin la férocité des animaux sauvages dont lui-

les élèves qui pourront justifier le style de jeu choisi dans leur mise en voix. Quels couples ont-ils proposé la lecture la plus pertinente et pourquoi ?

→ Dans une discussion collective, résumer les caractéristiques des personnages et leurs actions.

Résumer ces informations dans un tableau en respectant la distinction entre le premier dialogue et le dernier. Comment les personnages ont-ils évolué ? Quels sont les éléments contenus dans le premier dialogue qui annoncent ce que les deux monstres vont devenir ? Comment peut-on décrire la relation entre les deux personnages ? S'aiment-ils ? Y a-t-il de la violence entre eux ?

Le Père et la Mère, « corps comme confondus à leurs sièges », apparaissent dans une relation de séduction bien ambiguë. Le Père cherche à transformer la Mère, objet de désir, avec le rouge à lèvres et le bleu pour les paupières. Jeu de séduction, la séance de maquillage prend une toute autre signification dès que l'on commence à entendre les bruits derrière la porte où est enfermée la Fille avec son bébé. Ces inquiétantes allusions à ce qui se passe dans un espace proche et exclu de la vision du spectateur (le « hors scène ») modifient progressivement le sens de la situation. Toujours raté, le maquillage de la Mère ressemble de plus en plus à un masque de cirque ou encore à un masque mortuaire. La Mère semble en être bien consciente : « C'est comme cela que tu m'aimes – quand je ressemble le mieux à ce que je suis – une morte ». Morte, sans âme, ni yeux pour voir et pendre conscience du viol contre sa propre fille, la Mère est un corps-objet, comme la chaise qui la soutient. Le Père, fébrile dans son élocution comme dans son activité toujours à recommencer, brûle d'un désir incestueux qu'il cache derrière le maquillage mal réussi du visage de sa femme. Bêtes de cirque, monstres à montrer, le Père et la Mère se retrouvent à la fin dans un cirque, l'un dans le rôle de cracheur de feu ou « Phénix Man » alors que l'autre devient une voyante.

→ Dans une discussion en classe inviter les élèves à réfléchir sur la signification symbolique des rôles des deux protagonistes dans le final.

Si le feu est une métaphore du désir sexuel ainsi que de la purification et de l'expiation, quelle signification symbolique peut-on donner au rôle du Père devenu « Phénix Man » ? En devenant voyante du cirque, la Mère devient-elle consciente et capable d'assumer le crime dont elle est complice ?

→ Diviser la classe en deux groupes de couples et proposer un exercice de mise en espace du premier dialogue en attribuant aux filles le rôle du père et aux garçons le rôle de la mère.

→ Inviter les élèves à jouer la scène de manière à produire des effets comiques qui seront accentués naturellement par l'inversion des rôles masculins et féminins.

À quels moments apparaît la dimension tragique de la pièce ? Y a-t-il des répliques qui ne peuvent pas être dites sans introduire cette dimension ? Dans le dernier dialogue, l'ironie atteint son paroxysme. Cet échange se produit après un deuxième inceste provoqué par l'Enfant, le fils du Père, qui trompe cruellement la Mère, en la séduisant sans lui dire son identité. En faisant l'amour avec celle qui est sa grand-mère, l'Enfant réussira à l'empoisonner en provoquant la progressive disparition de sa peau. Il fera subir le même sort au Père en lui offrant un costume cousu avec la peau de sa propre mère (la Fille, dont le Père a abusé). Lui aussi sera condamné à perdre progressivement sa peau.

→ Demander aux élèves une courte recherche documentaire sur la notion de peau.

On peut leur proposer de lire l'article correspondant dans le *Dictionnaire du corps*, sous la direction de Michela Marzano, Paris, PUF, 2007. Que signifie « perdre sa peau » ? Si la peau est cette surface qui nous rend reconnaissables aux autres, si elle est l'équivalent « physique » de notre identité individuelle par laquelle nous nous présentons aux autres pour les connaître, quelle signification peut-on donner à ce final de la pièce ? Les protagonistes peuvent-ils se rencontrer véritablement et finalement s'aimer au moment où ils n'ont plus cette surface qui nous donne accès à l'autre ? La perte de la peau est-elle uniquement un châtement final ?

→ Inviter les élèves, divisés en petits groupes de quatre ou cinq, à proposer une mise en voix de la dernière scène quand les deux « monstres » désormais écorchés vifs, se confondent en un « tas vert ».

Inviter les élèves à dire le texte en faisant ressortir la dimension tragi-comique de la situation décrite. On peut leur suggérer de dire le texte presque en pleurant ou en exprimant par des onomatopées les douleurs physiques provoquées par la transformation des protagonistes. Solliciter les élèves à élaborer en groupe les modalités d'usage de la voix qui leur semblent les plus pertinentes en fonction de leur interprétation du sens de la scène. Ensuite comparer les diverses propositions des groupes. Quelle est la version la plus convaincante ?



LUPUS IN FABULA OU COMMENT RACONTER L'INCESTE

Occupés dans leurs affaires sordides, les deux monstres apparaissent sur la scène comme des figures tragi-comiques. La Mère se laisse entraîner passivement dans les activités scéniques que le Père lui impose. Ce dernier semble vouloir dissimuler son crime en s'attachant de manière obsessionnelle à des petites tâches comme le maquillage de sa femme ou la surveillance de sa fille cachée derrière la porte.

→ **Après avoir lu en classe le court extrait du texte (depuis la réplique du Père « Sors de là » – p. 18 jusqu'à la réplique de la Mère « Tu en auras une sourde d'un côté et une aveugle de l'autre » – p. 20), demander aux élèves de relever les caractéristiques du langage des deux personnages.**

Quelle fonction peut-on attribuer à l'usage de la répétition qui caractérise les répliques du Père ? Quels effets de sens l'absence de la ponctuation produit-elle ? En ressent-on le manque quand on lit le texte ? Est-elle indispensable pour définir le sens du texte ? (Pour un approfondissement sur le style de l'écriture théâtrale de Pierre Notte cf. l'interview en annexe 1).

L'entrée en scène du Loup comporte une modification profonde de l'image des deux monstres et de la dynamique générale de l'action scénique. Dans le texte, la particularité du rôle du Loup est signalée par l'usage des parenthèses qui indiquent sa prise de parole en dehors de l'action. En effet, la plupart du temps, le Loup ne participe pas à l'action scénique. Par ses réflexions à haute voix, il fournit au spectateur les éléments pour contextualiser les actions des protagonistes.

→ **Proposer aux élèves la lecture de la courte réplique du Loup (p. 35-36) qui achève la première partie de la pièce.**

Le Loup s'adresse directement au public pour raconter les événements qui ne seront pas montrés sur la scène, à savoir la fuite de la Fille avec le bébé et la première rencontre du Loup et de l'Enfant.

→ **Diviser la classe en deux groupes. Demander au premier groupe de choisir un/une élève que les membres du groupe vont guider dans la préparation d'une mise en espace du discours du Loup. Proposer au deuxième groupe de choisir un couple d'élèves qui va jouer la dernière partie du dialogue qui relate la rencontre du Loup et de l'Enfant. Une fois que les deux groupes**

auront terminé leur préparation, faire jouer devant la classe les deux versions du monologue du Loup.

Quelles différences remarque-t-on entre la version racontée par le Loup et la version « jouée » de son monologue ? Les élèves spectateurs ont-ils l'impression d'occuper la même place face à la représentation des deux versions ? Se sentent-ils plus directement interpellés quand c'est le Loup qui raconte ?

Dans son récit, le Loup avoue son implication dans les affaires louches du couple des parents, laissant ainsi surgir un instant l'image du « méchant loup » des contes. Cependant, le Loup demeure une figure positive non seulement en fonction des caractéristiques « humaines » qui sont attribuées au personnage mais aussi en relation à la fonction dramaturgique qui lui est assignée. En prenant la parole et en s'adressant directement au public, le Loup oblige le spectateur à sortir de la fiction de la scène, de cette « maison des horreurs » que lui-même a fréquenté. Le récit du Loup met à distance la fiction et permet ainsi au public de la regarder de manière « objective » et de revenir sur les émotions – c'est-à-dire sur les peurs – qu'elle a suscitée.

→ **Diviser la classe en trois groupes. Un premier groupe se limitera à lire et à assister aux représentations des passages indiqués qui seront joués par les deux autres groupes. Inviter le deuxième groupe à proposer une mise en espace du discours du Loup qu'ils viennent d'analyser (p. 35-36). Le troisième groupe (constitué de couples d'acteurs et actrices) lira et présentera une mise en espace de la rencontre entre le Loup et l'Enfant (p. 37-40).**

→ **Demander ensuite au groupe des spectateurs d'abord de comparer les deux représentations du Loup.**

Quelles différentes images du Loup sont représentées dans les deux scènes ? Passe-t-il du statut de méchant loup à celui de victime ? Le personnage de l'Enfant apparaît-il sous une lumière différente dans la deuxième scène par rapport à la première ? Comment le devenir Loup de l'Enfant a-t-il été représenté par les élèves ? Pourquoi l'Enfant agresse-t-il le Loup ?

La scène où l'Enfant saute sur le Loup se déroule dans la forêt, lieu symbolique de la suspension de la loi humaine et espace d'élection des forces de la nature.

→ Inviter les élèves à dessiner un croquis du décor de scène en excluant toute représentation réaliste. Quels lieux peuvent représenter aujourd'hui le contenu symbolique de la forêt?

Avec une seule petite exception (l'aveu du Loup concernant sa collaboration commerciale avec les parents) dans la première partie, le Loup se maintient à distance de la violence qui s'exprime sur la scène et dont il raconte l'origine se tenant en marge des événements du plateau. Le temps du récit, signalé par l'usage des parenthèses, c'est le temps de la mise à distance permettant l'observation et la compréhension. «Le temps du loup» représente au contraire le moment du passage à l'acte et de l'expression de l'agressivité. Dans cette partie, les deux personnages sont pris dans l'action violente en même temps qu'ils demeurent toujours capables de raconter, de «voir» et donc d'être conscients du sens de leurs actions. Dans l'écriture, cette double capacité d'être acteur et observateur de sa propre agressivité est signalée par les parenthèses utilisées aussi bien dans les répliques du Loup que dans celles de l'Enfant.

→ Dans le cadre d'une discussion collective, inviter les élèves à considérer l'importance de cette scène où aucun personnage ne peut être réduit de manière univoque au rôle de la victime ou du bourreau.

L'agressivité fait partie aussi bien de l'un que de l'autre, de même que la possibilité d'y renoncer à travers sa mise en représentation dans le récit ou dans la fiction.

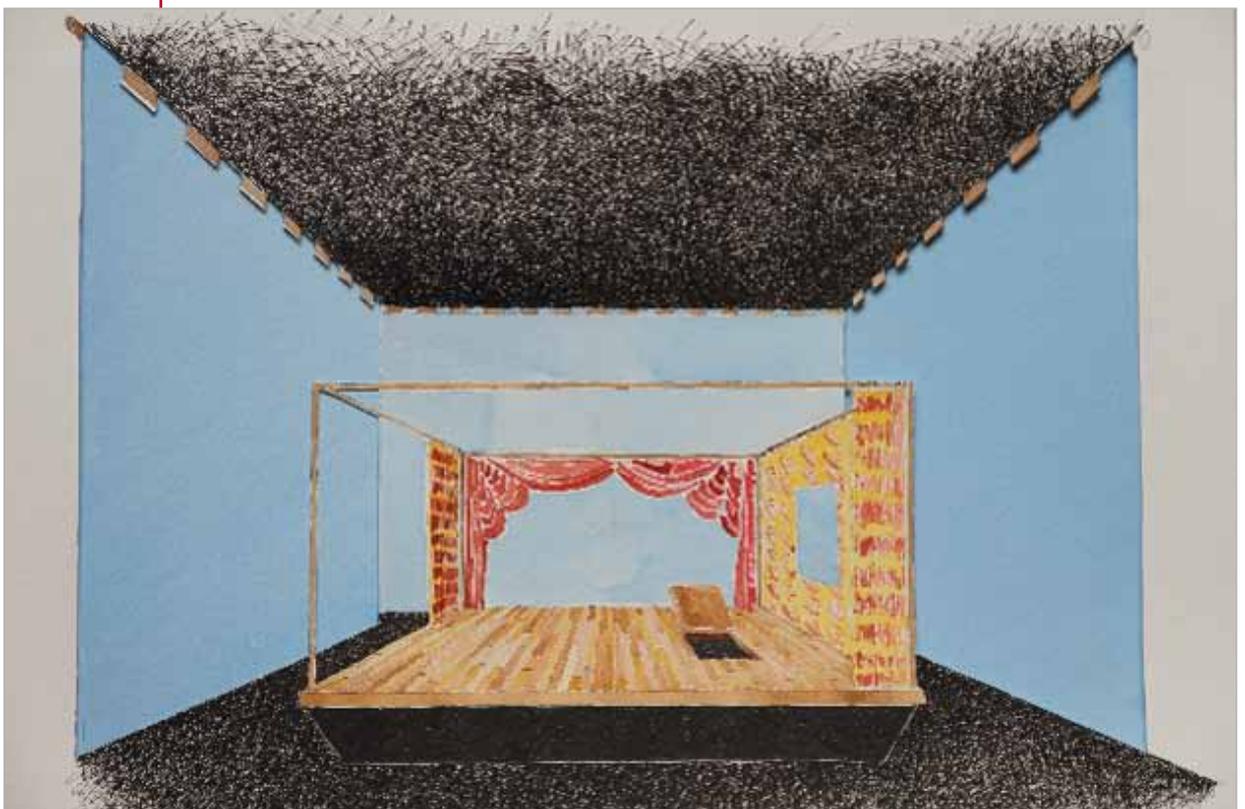
Pour un approfondissement sur la construction du personnage du Loup, on peut suggérer aux élèves la vision de la vidéo de la chanson «A wolf at the door» de Radiohead, dont s'est inspiré Pierre Notte pour la création de la pièce, <http://www.youtube.com/watch?v=dvBPCm25z4I>.

→ Proposer de commenter le dessin animé réalisé par Gastón Viñas.

Disponible sur <http://www.gastonviñas.com.ar/loups01.htm>. Comment le lien entre le Loup et les autres personnages qui comparaisent dans les images est-il représenté?

Si le temps le permet, suggérer aux élèves une courte recherche documentaire sur la représentation du loup dans les contes, en utilisant le dossier bibliographique CRDP sur l'évolution de l'image du loup dans la littérature pour la jeunesse – http://crdp.ac-paris.fr/IMG/pdf/2007-09_Bibliographie_Loup.pdf. L'enseignant pourra attirer l'attention des élèves sur l'évolution du personnage du loup dont la représentation foncièrement négative s'est de plus en plus estompée au cours des siècles.

Pour un approfondissement sur la fonction du conte dans la construction de notre imaginaire, en plus de l'éducation des enfants, on peut conseiller la lecture de l'introduction à *Psychanalyse des contes des fées*, de Bruno Bettelheim (Paris, Pocket, 1976, p. 13-36).



LA MONSTRUOSITÉ. L'HOMME UN LOUP POUR L'HOMME ?

En révoquant l'image d'un enfant, purement innocent ainsi que celle du loup incarnation du mal, Pierre Notte élabore un véritable « conte » moderne où le loup parle, caractéristique par laquelle il est associé, dans les fictions, à la sphère humaine. Mais, à la différence des contes classiques, le loup n'est pas acteur de la violence mais il est l'observateur externe de cette monstrueuse communauté de la scène.

→ **Proposer aux élèves une réflexion sur le sens de la maxime « l'homme est un loup pour l'homme ».**

Elle traduit une conception de la nature humaine caractérisée par une agressivité innée qui, en absence de limitations externes, ferait dégénérer toute communauté en une guerre de tous contre tous. Thomas Hobbes se sert de cette maxime pour illustrer l'état de nature, une fiction théorique qui lui permet de légitimer la constitution d'un État fort, l'État-Léviathan, auquel les individus devraient aliéner définitivement et irréversiblement leur capacité de violence en acceptant d'être assujettis de manière absolue à l'État. Sigmund Freud propose une autre interprétation de cette même maxime.

→ **Diviser la classe en petits groupes de trois ou quatre élèves. Les inviter à lire le court passage du *Malaise dans la civilisation* de Sigmund Freud (cf. annexe 2).**

Comment l'expression *homo homini lupus* est-elle interprétée par Freud ? L'agressivité est-elle

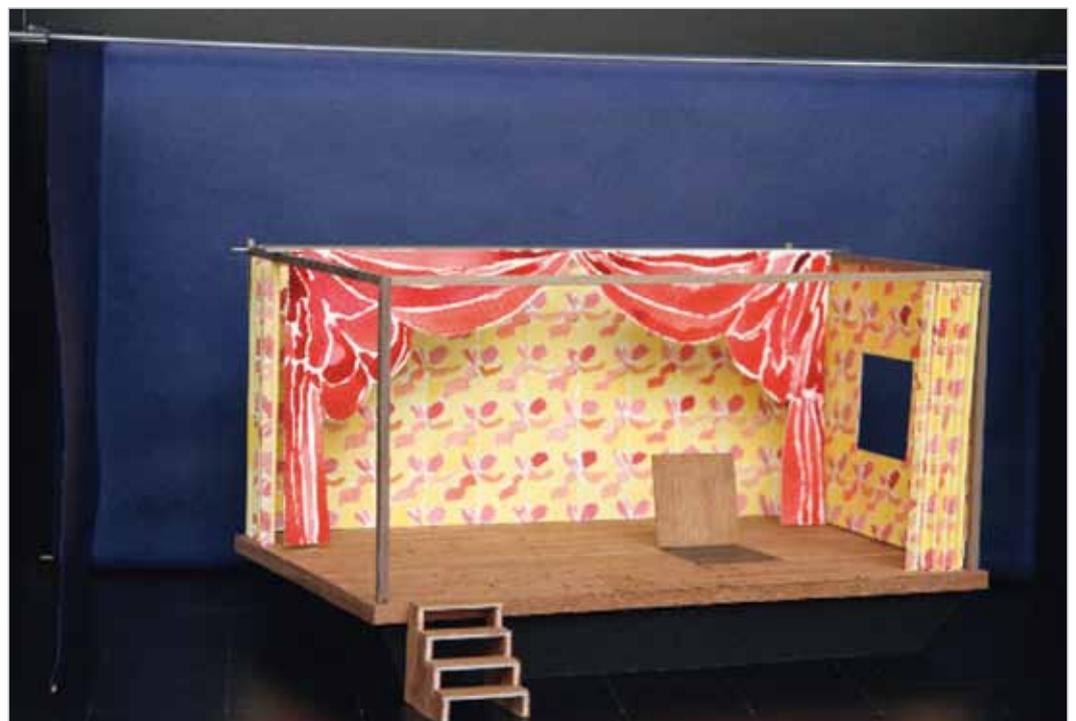
considérée comme une caractéristique innée de l'homme et de la femme ? Comment la « culture » peut-elle pallier les effets de la violence ? Représente-t-elle un remède « définitif », à l'instar de l'État selon Hobbes ?

Selon Freud, la culture ne peut en effet que se borner à définir des limites aux pulsions d'agression des hommes par la mise en œuvre de méthodes qui puissent les aider « à des identifications et à des relations d'amour inhibées quant au but ». Parmi ces méthodes, les arts jouent un rôle clé permettant aux individus de se confronter avec leurs propres passions et d'en désamorcer la violence en trouvant une satisfaction virtuelle dans la fiction. D'où le plaisir de voir des « monstres » sur la scène, pour en être terrifiés ou pour en rire, dans une fiction qui apaise autant qu'elle nous instruit sur notre propre aptitude à la violence et à « devenir monstre ».

Les monstres sont à l'honneur au Théâtre du Rond-Point qui coproduit le spectacle de Pierre Notte.

→ **Proposer aux élèves de lire la note de présentation de la saison de Jean-Michel Ribes (cf. annexe 3). Attirer l'attention des élèves sur les phrases soulignées.**

Pour un approfondissement concernant la notion de « monstre » on peut proposer la lecture de l'article relative au mot « monstre » sur le site du CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/monstre>.



→ Proposer aux élèves divisés en petits groupes de concevoir et réaliser une « bande annonce » vivante de la saison (de la durée d'une minute environ) en utilisant une phrase ou une expression du texte de Jean-Michel Ribes.

Afin de garder une trace de ce travail, on peut proposer à un élève de filmer avec un téléphone portable les diverses propositions élaborées.

Pierre Notte nous fait voir des monstres qui deviennent progressivement des personnages de cirque et qui, comme on pourra le constater lors de la représentation du spectacle,

vont susciter le rire du spectateur. En guise d'introduction à cette dimension de la pièce, on peut proposer aux élèves de commenter le dessin de l'humoriste algérien Dilem en relation au cas de l'Autrichien Joseph Fritzl qui avait défrayé la chronique en 2003 (cf. annexe 5). Il avait séquestré pendant vingt-ans dans sa maison familiale, sa propre fille qu'il avait violée et de laquelle il avait eu plusieurs enfants. Quelles réactions suscite l'image de Dilem? Éclaire-t-elle des aspects sérieux du statut de la victime ou du contexte socio-politique du crime?



Après la représentation

Pistes de travail

| n°115 | novembre 2010 |

HABILLER LE THÉÂTRE

Les costumes

→ Dans un moment de remémoration collective, demander aux élèves de se souvenir des costumes du Loup (avant la rencontre avec l'enfant, et après avoir été dévoré). Faire de même avec le costume de l'enfant.

→ Comment le relais opéré entre le Loup et l'Enfant est-il symbolisé à travers les costumes ?

Dans le premier temps de la pièce, le Loup revêt un manteau de fourrure. Une fois que l'Enfant l'a dévoré, il porte le manteau retourné.

→ Que peut-on y voir comme symbole ?

Il s'agit bien de prendre possession des signes distinctifs du Loup et avec eux du rôle assigné au Loup : « L'homme est un loup pour l'homme », qui étendu ici à sa dimension symbolique se traduit par le cannibalisme de l'Enfant. L'Enfant porte la fourrure retournée. Les raisons peuvent être multiples : pour dissimuler sa vraie nature,

pour rendre compte de l'apparence civilisée de l'homme qui travaille la matière pour la transformer ... C'est une apparence qui ne cache ici qu'une barbarie plus violente encore : il transformera également la peau de sa mère !

→ Qu'évoquent les coutures du manteau ? À partir de ce que nous en dit Patrice Kerbrat (cf. annexe 8, question 7), engager avec les élèves une réflexion sur l'aspect « cicatriciel » du manteau.

À la fin du second tableau, on assiste à la réunion des personnages du Loup et de l'Enfant. L'Enfant est sur les épaules du Loup.

→ Demander aux élèves de commenter le jeu de scène qui est alors à l'œuvre.

Deux personnages en un, corps et buste, leurs gestuelles s'accordent pour créer une nouvelle entité, née des deux.



© GIOVANNI CITTADINI CESI



© GIOVANNI CITTADINI CESI

→ Rappeler le costume du Père et celui de l'Enfant dans le premier tableau. Quels points communs peut-on relever? Quelles différences?

Le père est vêtu d'un marcel, d'un pantalon sombre taille haute, sanglé par une ceinture large. L'enfant est torse nu, pantalon sombre taille haute, tenu par une ceinture. Cependant, le pantalon de l'enfant est trop large ; de toute évidence, il n'est pas à sa taille.

→ Ceci a-t-il suscité des questions ou des réflexions au moment de la représentation? Qu'est-ce que les élèves peuvent en dire rétrospectivement?

On peut supposer que le pantalon n'appartienne pas à l'Enfant: s'agit-il d'un pantalon volé? celui de quelqu'un qu'il aurait dévoré? Dans cet élément de costume, la filiation entre le père et le fils est visible (ils sont habillés de façon quasi identique), de même que la dangerosité de l'enfant prodigue (voleur et assassin).

Les décors

→ Faire un tour de table avec les élèves afin de recueillir leurs souvenirs concernant les différents éléments de décor de la pièce. Que dire de la délimitation de l'espace?

Tableau 1: la maison délabrée.

Tableau 2: la forêt.

Tableau 3: la foire.

L'espace de l'action et du dialogue est en hauteur, celui de la narration autour (lieu du Loup et de l'Enfant).

Tableaux 1 et 3: les deux espaces sont présents sur scène.

→ À partir des indications données par Patrice Kerbrat en annexe 8 (questions 3 et 4), diviser les élèves en groupes de quatre ou cinq et leur demander de faire une autre proposition scénographique que celle d'Edouard Laug, le décorateur.

→ Mener une réflexion avec les élèves sur la valeur de la parole en fonction de l'endroit où elle est prononcée. Comment le metteur en scène a-t-il rendu sensible l'hétérogénéité des discours?

L'action sur le plateau est en hauteur. On remarquera que celui-ci reprend la configuration la plus commune aux plateaux de théâtre: rectangulaire, en parquet, encadré de rideaux qui évoquent les pendrillons¹. Cette mise en abyme (demander aux élèves de faire une recherche sur le procédé de mise en abyme au théâtre) met en évidence l'espace scénique, le spectateur est rappelé à sa condition. De la même façon, le personnage du loup est spectateur de la « scène » du premier tableau. La scénographie reprend ici un procédé présent dans l'écriture. Dans le texte, ce sont les interventions des narrateurs (le Loup, puis l'Enfant) qui rappellent sans cesse que l'on assiste à un spectacle, une création artistique.



1. Rideaux de fond de scène au théâtre.

→ **Commenter les différentes actions du Loup.**

Il évolue comme un personnage satellite qui n'appartient pas, dans le premier tableau, à l'histoire. Il est spectateur comme nous de ce qu'il y a sur scène, mais lui sont accordées des libertés dont nous sommes privés (marcher, faire du bruit –avec l'eau, ou son sifflet–commenter l'action à voix haute). L'effet de théâtralité est d'autant plus marqué que le spectateur représenté sur scène est un animal et non un homme.

→ **Que dire de la représentation de la chambre de la Fille? Est-elle comme les élèves l'avaient imaginée? Commenter l'image de la trappe.**

La trappe peut évoquer au moins deux images, aucunement liées à celle d'une chambre.

- La cave
- La trappe du souffleur au théâtre.

La cave rappelle le fait divers et l'horreur de ce qui est raconté ici. La trappe du souffleur appartient au réseau d'éléments évoquant le « théâtre dans le théâtre ». Cette citation est un élément supplémentaire pour affirmer la théâtralité. Qu'il s'agisse de la cave ou de la trappe, les deux images renvoient à ce qui est caché, dissimulé, enterré.

Attirer l'attention des élèves sur la composition artistique de la scénographie (couleurs, matières, lumières, sons). Le jeu de lumière à l'ouverture de la trappe illumine la scène : ce n'est pas le lieu sombre auquel on pourrait s'attendre. Cette vision s'oppose avec l'obscurité symbolique du viol. L'intensité de la lumière fait également vivre le hors-scène et donne l'impression d'un espace existant sous le plancher, espace imaginaire et symbolique.



© GIOVANNI CITTADINI CESI



© GIOVANNI CITTADINI CESI

Les accessoires

Le décor fait appel à l'imaginaire, comme nous avons pu le voir ; c'est également le cas des accessoires. La représentation est de fait nécessairement métonymique (le tout pour la partie) ou symbolique (une chose pour une notion).

→ Demander aux élèves de relever tous les accessoires présents sur scène dont ils se souviennent. À quelles images chaque accessoire peut-il renvoyer ? Faire travailler les élèves sur leur aspect symbolique ou métonymique. Leur demander de réaliser un tableau à partir de ce relevé et des réflexions qu'il suscite.

Accessoire	Valeur métonymique	Valeur symbolique
Landau		Enfance/innocence (sacrifiées dans la pièce) Étrangeté (entre les mains du loup)
Chien-marionnette	Chien	Enfance Étrangeté
Cadre	Miroir	L'homme et la femme sont le reflet l'un de l'autre, les deux parts d'un même monstre

VOIR ET ENTENDRE

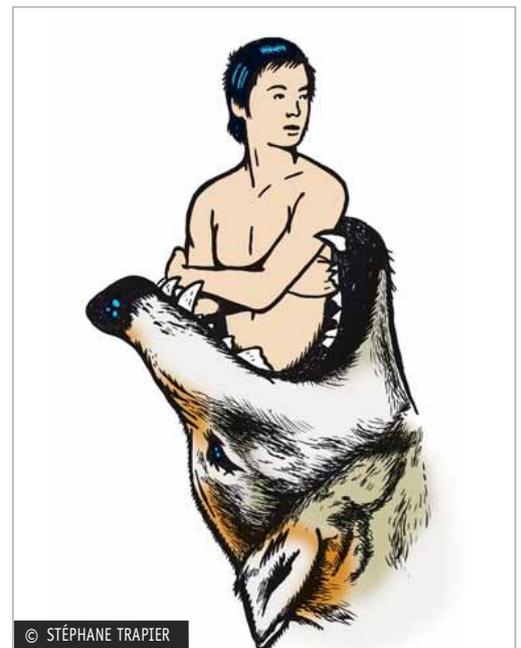
L'affiche

→ Reprendre avec les élèves l'affiche du spectacle et recueillir leurs commentaires. À quoi cette iconographie fait-elle écho ?

Les contes pour enfant : *Petit chaperon rouge*, *Pierre et le loup*... L'enfant dévoré par le loup : l'image est violente pourtant ; quel premier paradoxe peut-on relever ? L'enfant n'a pas l'air d'avoir peur, son expression évoque davantage l'ennui ou l'indifférence. L'affiche met en image deux principaux éléments de la pièce : violence et innocence. Second paradoxe : dans la pièce, c'est l'Enfant qui dévore le Loup, et non l'inverse.

→ Engager alors une réflexion avec les élèves : l'affiche nous ment-elle ?

Penser aux différentes représentations de l'innocence dans la pièce : la Fille abusée par le Père avec la complicité de la Mère ; l'Enfant abandonné par la Mère ; le Loup dévoré par l'Enfant. Reprendre pour cela la réflexion élaborée dans la partie « AVANT » (cf. page 5) sur l'ambiguïté de la



© STÉPHANE TRAPIER

distribution des rôles de bourreau et de victime, flagrante dans le dénouement.

Le Loup présenté ici n'est alors peut-être pas celui qu'on croit, mais la représentation d'une forme de sauvagerie autre que celle du plus craint des canidés. Si l'on reprend la dimension symbolique des images, l'affiche ne ment pas, il s'agit bien de l'innocence dévorée par la sauvagerie.

La fille absente

→ Solliciter les souvenirs de lecture et le travail effectué dans la partie « AVANT » pour interroger les élèves sur la représentation de l'absence physique de la Fille. A-t-elle semblé plus sensible dans la représentation ou bien au contraire plus fluide ?

Musique et musicalité

→ En reprenant les éléments de la réflexion menée dans la partie «AVANT» sur la musicalité du texte, revenir sur la représentation. Quels souvenirs les élèves ont-ils de la représentation de ce point de vue? Les répétitions ont-elles été plus sensibles pour eux sur scène ou à la lecture? Lister les éléments musicaux du spectacle. Comment participent-ils à l'action?

La musique interne à la pièce: le sifflet du Loup ou le chant de la femme.

Le Loup utilise son sifflet lorsque les parents parlent de la Fille et que l'on comprend tout d'abord qu'elle est séquestrée, puis violée, enfin, que son enfant a été conçu avec son père incestueux.

Pendant l'acte sexuel du Père et de la Fille, la Mère chante pour couvrir les grognements de son mari. Elle chantera à nouveau lors du coït avec son petit-fils.

→ Quels effets cela produit-il sur le spectateur? Sont-ils du même ordre selon les cas?

Effet de distance dans le premier cas: le loup porte un regard critique, cynique, ironique qui illustre son propos (l'homme est bien plus cruel que le loup).

Lors du premier acte sexuel le chant de la Mère renforce la cruauté de la scène et met en avant le déni de la femme (qui s'est déjà manifesté à travers la cécité et dans ses propos «il n'a pas de père cet enfant».)

Dans le dernier cas, le chant renforce l'horreur de la scène (inceste) et le pathétique (l'empoisonnement). De plus, cela fait écho au premier chant: la femme réagit de la même façon que pendant l'inceste commis par son mari sans savoir qu'elle est à son tour en train d'en commettre/subir un (ironie tragique).

Interroger l'interprétation

→ Demander aux élèves de caractériser physiquement les comédiens. En quoi cela sert-il la pièce?

Sur le choix de la distribution, voir également l'entretien avec Patrice Kerbrat en annexe 8, question 5.

Judith Magre	Frêle, menue Très maquillée	Fragilité/vulnérabilité Masque/dissimulation
Jean-Jacques Moreau	Charpenté	Solide, Ogre... ...aussi bien que le père bonhomme
Pierre Notte	Mince	Loup efflanqué des contes et des fables Vulnérable ou dangereux
Julien Allugette	Beau Sportif	Opposition entre son physique et la monstruosité (celle qui lui a donné naissance, comme celle qu'il cache)

Le comique

→ Comparé aux différentes mises en voix effectuées dans la partie «AVANT», les élèves ont-ils été surpris par ce qu'ils ont vu sur scène? Reprendre la réflexion engagée sur le comique dans la partie «AVANT» du dossier. Comment est-il rendu dans la direction d'acteur?

L'ironie, le sarcasme, la nonchalance sont portés par le Loup à la fois par ses remarques et par ses actions qui dans la première partie contrastent fortement avec la scène de séquestration et d'inceste. La nonchalance revêt une certaine forme d'insolence: siffler, jouer à la marionnette, se laver les pieds. Cette purification peut également être rapprochée du geste symbolique

de se laver les mains signifiant le désintéressement par rapport à ce qui se joue sur scène et dont il est le témoin.

→ Relever comment l'indifférence monstrueuse des parents dans le premier tableau crée une forme d'humour noir. Proposer une définition de l'humour noir ou inviter les élèves à faire une recherche. Est-il le seul élément constitutif de l'atmosphère de la pièce?

Pour réponse, on peut s'appuyer sur les commentaires de Patrice Kerbrat (cf. annexe 8, questions 1 et 3).

Montrer l'in-montrable

→ Faire un échange avec les élèves sur ce qui est in-montrable au théâtre. Lister les solutions visuelles qui ont été proposées par la mise en scène.

- Ce qui est horrible (moral).
 - Ce qui est impossible (technique).
- Le théâtre utilise des artifices.

Moral

Les actes de viol et d'inceste.

Technique

La dévoration du Loup.

Le sang qui coule à flots.

L'homme en feu.

Tissu fabriqué à partir de la peau de la Fille.

La peau qui s'en va.

| n°115 | novembre 2010 |



© GIOVANNI CITTADINI CESI



© GIOVANNI CITTADINI CESI

Élément du texte	Représentation scénique
Viols, inceste	Corps caché dans la trappe ou par le tissu apporté par l'Enfant (penser aux ombres chinoises et à la robe de mariée)
Dévoration du Loup	Danse macabre entre l'Enfant et le Loup
Le sang s'échappant de l'oreille du Père	Ruban rouge
L'homme en feu	Costume doré
Tissu fabriqué avec la peau	Tissu couleur chair
La peau qui s'en va	Bandelettes

→ **Quelle dimension ces artifices apportent-ils à cette pièce ?**

Interroger les élèves sur leurs impressions concernant la poésie dans la représentation.

REBONDS ET RÉSONANCES

→ **Mettre à la disposition des élèves les documents suivants. Quelles représentations du loup révèlent-ils ?**

- Ovide, « Romulus et Rémus et le Lupercal » dans *Fastes V*, [traduction d'Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet], 2004 (cf. annexe 9).
- Jean de la Fontaine, « Le Loup et l'Agneau », dans *Les Fables*, Livre 1, 1668 (cf. annexe 9).

La figure du loup est ambiguë, tantôt protectrice, tantôt cruelle, elle cristallise des projections contradictoires. Le loup est toutefois plus souvent considéré comme dangereux, croyance sans doute héritée des attaques de loups au sein des troupeaux dans les campagnes. Il n'est donc pas étonnant que Pierre Notte utilise ce symbole dans sa dimension

paradoxe et dans une tentative de réhabilitation du loup (les cas de loup dévorant des hommes ne sont pas avérés).

Expressions de la langue française :

Crier au loup.

Être jeté aux loups.

Avoir une faim de loup.

Se jeter dans la gueule du loup.

Marcher à pas de loup.

La faim fait sortir le loup du bois.

Les loups ne se mangent pas entre eux.

Nourris un louveteau, il te dévorera.

Qui se fait brebis, le loup le mange...



L'enfant sauvage

François Truffaut, *L'enfant sauvage*, 1970

Film français réalisé par François Truffaut en 1970, d'après *Mémoires et rapport sur Victor de l'Aveyron* de Jean Itard. Victor est un enfant sauvage né au XVIII^e siècle dans le Tarn et qui grandit dans les bois. Lorsque l'enfant est retrouvé en 1800, il ne parle pas et est incapable de toute sociabilité. Le docteur Jean Itard fait travailler l'enfant pendant plusieurs années afin de l'éduquer. Il racontera cette expérience dans le roman qui inspira François Truffaut.

→ Relever la différence de traitement de l'enfant sauvage entre un extrait du film de François Truffaut et la pièce de Pierre Notte.

On pourra par exemple montrer l'extrait suivant: <http://www.youtube.com/watch?v=OrISHOBXnPM&feature=related>, consulté en novembre 2010.

L'absence totale de réalisme permet un traitement complètement différent. Dans la pièce de

Pierre Notte, l'Enfant parle comme un adulte dès les scènes du bois, alors qu'il n'est pas encore en âge de parler. Puis, il continue de s'exprimer parfaitement tout au long de la pièce.

→ Que pouvez-vous en déduire sur les buts des deux auteurs ?

François Truffaut explore, à travers ce travail anthropologique sur l'inné et l'acquis de Jean Itard, la relation humaine qui s'instaure entre Victor et ses deux protecteurs (M. Itard et Mme Guérin). L'homme qui grandit hors de toute civilisation ressemble à un animal, puisqu'il n'a pu développer ses capacités de paroles ni de raisonnements par manque de stimulation extérieure.

Le regard que porte Pierre Notte est bien plus pessimiste. Les parents sont dépourvus de moralité, de compassion ou d'empathie, tout autant que l'enfant sauvage. Leur cruauté est égale.

La robe de Médée

→ Demander aux élèves d'effectuer une recherche sur la robe de Médée.

L'empoisonnement, un dénouement tragique: en écho, on pourra faire lire aux élèves les extraits de *Médée* de Corneille et de *Médée* d'Anouilh (cf. annexe 10).

Nos chaleureux remerciements à Pierre Notte, Patrice Kerbrat ainsi qu'à Joëlle Watteau du Théâtre du Rond-Point et au quotidien algérien LIBERTÉ qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

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 : communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

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

Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre

Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER,

Chargée de mission lettres, CNDP

Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR Lettres-Théâtre

Auteurs de ce dossier

Alice BOUCHETARD, Docteur en Lettres, université de la Sorbonne

Anna MIRABELLA, Maître de conférence en italien, université de Nantes

Responsable de la collection

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

Directeur de la publication

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

Responsabilité éditoriale

Lise BUKIET, CRDP de l'académie de Paris

Maquette et mise en pages

Éric GUERRIER

Création Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556 ISBN : 978-2-86631-175-9

© CRDP de l'académie de Paris, 2010

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

Annexes

ANNEXE 1 - EXTRAIT DE L'INTERVIEW DE PIERRE NOTTE

| n°115 | novembre 2010 |

Votre pièce a été créée dans le cadre des rencontres «Hérisson 2008» organisés par Anne-Laure Liégeois à Montluçon. Plusieurs auteurs avaient été réunis pour écrire un texte théâtral de trente minutes avec un nombre de personnages donnés, trois, sur le thème du fait divers. Dans quelle mesure le fait divers peut-il être une source pour la création dramaturgique ?

Pierre Notte – Le fait divers est véritablement un enjeu dramatique formidable. Si l'on considère que le théâtre n'a de sens que s'il raconte la capacité de l'être humain à devenir un monstre, à comprendre comment et pourquoi on peut le devenir, à se renseigner sur l'horreur mais aussi à s'en éloigner et s'en distraire, le fait divers est alors un espace formidable. Il l'est tout d'abord car le fait divers est précisément le lieu du dérapage de l'être humain vers le crime, vers le meurtre, vers ce qui est incompréhensible, irrecevable. Chaque auteur qui était en résidence a choisi un fait divers assez précis qui l'interpellaient très intimement. Un auteur a choisi par exemple l'histoire d'un nouveau-né qui avait servi de ballon de foot à des jeunes d'une cité (il s'agit de Jean Christophe Cavallin *Baby foot*, ndr). Quant à moi, j'ai choisi un fait divers où il était question de séquestration. C'est une problématique qui m'intéresse, qui me trouble et m'effraie puisque, en effet, c'est quelque chose dont paradoxalement je pourrais me sentir capable (rire de l'auteur). Ce qui me terrifie c'est le désir d'être séquestré et de séquestrer, c'est-à-dire d'avilir l'autre au point de pouvoir s'en servir comme d'un animal domestique.

Dans votre pièce, il est question d'un couple dont le mari viole sa propre fille, sous les yeux d'une mère incapable d'admettre le crime de son homme. Sur scène on ne verra que ce couple et l'enfant né de l'inceste du père. Pourquoi le personnage de la fille est-il absent ?

P.N. – L'absence de la Fille permet tout d'abord que la lumière se fasse sur les monstres, le couple de parents qui la séquestre. Puis, en effet, je fais disparaître la Fille car elle ne peut pas répondre directement à ce qu'on lui a fait subir. C'est plutôt son enfant qui va répondre de l'outrage qui lui a été infligé. La Fille immé-

diatement ne peut que tout laisser tomber, tout abandonner – y compris son enfant – pour essayer d'être au monde comme elle peut, et d'ailleurs elle échoue. Je ne vois pas ce qu'elle pourrait faire d'autre...

Qui est le Loup dans votre pièce ?

P.N. – Dans la pièce, le Loup raconte la pièce. Il est en fait le monsieur Loyal du cirque, celui qui attire toute l'attention du public sur les numéros qu'il va annoncer. Ici, le numéro principal est la performance des deux « monstres ». Le spectateur se trouve ainsi face à une performance de l'horreur dont il peut en explorer les limites. En la transposant dans un conte dit par un loup, cette horreur dont les hommes sont capables devient le mal « ordinaire » qu'on peut faire à l'autre en l'avilissant de la manière la plus extrême. Certes, comme on le dit, le loup est la figure du mal absolu puisqu'on dit *homo homini lupus*. Cependant, le loup de la pièce, et encore plus celui de la mise en scène de Patrice Kerbrat, est une figure légère, une figure ordinaire qui vient dédouaner son espèce de la mauvaise réputation dont elle est victime. Les loups ne sont pas capables de la violence dont les hommes peuvent se rendre coupables. Le loup est un agneau face aux hommes et même face à l'enfant de la pièce qui, sortant de la forêt, naît à la monstruosité !

Lorsque l'Enfant prend la parole, c'est selon les mêmes modalités que le Loup. Dans le texte écrit, les mots de l'Enfant sont mis entre parenthèse de même que ceux du loup tout au long de la pièce. Cela donne une dimension particulière et assez ambiguë à la relation qui s'instaure entre les deux personnages.

P.N. – L'Enfant mange le Loup, endosse la peau du Loup, devient le Loup et parle comme le Loup. Mais ce n'est pas si simple. L'Enfant et le Loup sont les seuls à avoir une parole écrite entre parenthèses. C'est une chose que Minyana m'a apprise: l'usage de la parenthèse, lui s'en sert quand il cite un auteur par exemple. Minyana et Renaude sont toujours dans une volonté personnelle et passionnante d'interroger la forme même de l'écriture typographique au théâtre pour trouver d'autres modalités et d'autres langues. J'ai beaucoup de mal à lire et encore plus à écrire du théâtre avec de la ponctuation, parce qu'elle

indique un rythme, des intentions, des intonations aux acteurs, ce qui me pose véritablement un problème. Donc j'ai souhaité éviter à tout prix les virgules, les points, les points d'exclamation et d'interrogation n'en parlons pas! À moins qu'ils ne s'imposent absolument. Dans ce contexte, la parenthèse permet simplement de signifier que l'on passe d'une parole d'action à une parole de narration. C'est un usage purement technique, pour que le lecteur ne soit pas perdu, sans pour autant noter en didascalie «ton narrateur». Dans d'autres pièces, j'ai utilisé des parenthèses à d'autres fins. Ici l'Enfant devient narrateur. À la lecture, on le voit immédiatement grâce aux parenthèses et sur scène cela permet un jeu très intéressant dans les différentes prises de parole des deux personnages, entre ces moments de jeu et ceux de narration.

Après la scène où l'Enfant dévore le Loup, l'image du couple incestueux se modifie. Progressivement, face à la méchanceté de l'Enfant, les deux parents/grands-parents apparaissent sous une lumière plus «positive». Le final macabre et ironique où leurs corps fusionnent dans un «tas vert», jette une autre lumière sur le couple et semble indiquer qu'ils ont trouvé une manière de vivre leur amour.

P.N. – Oui en effet. À la fin de la pièce, le Père et la Mère ressemblent à ces couples qui se déchirent mais qui sont incapables de se quitter. En écrivant la pièce mon problème principal a été de trouver la résolution finale. Je voulais faire en sorte que l'Enfant ne soit ni dans la punition, ni dans la vengeance ni dans le pardon. À quoi bon apprendre à vivre pour être dans la vengeance? Et comment cet enfant pourrait-il «pardoner» à ceux qui lui ont fait du tort? Ainsi, tout d'abord, j'ai voulu que l'Enfant apparaisse comme celui qui témoigne au monde de la monstruosité dont la nature humaine est capable. Cet enfant qui tue sa mère, couche avec la grand-mère pour l'empoisonner, etc., expose au monde l'horreur absolue, celle de ses géniteurs comme la sienne. Sur le plateau, il y a tout d'abord l'exposition de l'horreur absolue pour la comprendre. Ensuite pour la déjouer (mettre hors jeu) j'ai voulu montrer que le Père et la Mère se retrouvent sans oripeaux dans cette mousse verte qui va les unir, les réchauffer. Soudain, il y a de l'amour et du désir qui vont les protéger. Ce couple de parents est bien monstrueux mais quand ils se retrouvent, dans le final, privés de tout – puisque l'Enfant les dépossède même de leur peau – quelque chose «d'humain» renaît. C'est naïf peut-être mais c'est un conte!

Dans la pièce, il n'y a donc ni vengeance ni pardon. Y-a-t-il des victimes?

P.N. – Non, il n'y en a pas. La Fille aurait pu être montrée comme une victime. Cependant, elle abandonne son enfant sur le bord de la forêt et elle semble dire: «J'ai beaucoup d'autres choses à faire, voir le monde par exemple!». L'enfant abandonné, obligé de grandir seul dans la forêt, pourrait aussi passer pour une victime. Cependant, il finit par manger sa mère. Chaque personnage a sa part d'ombre et est responsable de sa part de monstre.

Vous avez écrit votre pièce dans le cadre d'un atelier et vous l'avez aussi mise en scène avec des élèves de terminale. Maintenant vous allez jouer le rôle du Loup dans la création de Patrice Kerbrat. Comment voyez-vous les choix de mise en scène de ce dernier par rapport à votre travail d'auteur et de metteur en scène?

P.N. – Le choix de Patrice Kerbrat s'est fait par fidélité, par amitié et par loyauté pour lui qui avait déjà monté *Deux petites dames vers le Nord*. De plus, j'ai écrit la pièce aussi pour Judith Magre qui avait déjà travaillé à ses débuts avec Patrice Kerbrat. Quant aux choix de mise en scène, Patrice fait le contraire de ce que j'ai fait avec mes élèves et de ce que je pourrais envisager maintenant. Dans ma dernière mise en scène – *Pour l'amour de Gérard Philipe* – je travaille beaucoup sur la danse, le rythme et sur la langue. Dans *Et l'enfant sur le loup*, chaque personnage a son propre rythme. Le Père par exemple parle de manière compulsive et rapide. Son rythme est celui des mots «ouvre, ouvre, ouvre» qu'il répète nerveusement devant la porte fermée de la chambre de sa fille. La Mère a par contre un rythme lent, flegmatique à la fois dans la voix et dans les mouvements du corps. Je travaille tout autrement; Patrice est plutôt dans une lecture d'ordre psychologique et narratif. Il raconte très simplement, dans le respect du texte. Patrice fait une proposition de lecture bien étrangère à celle que j'aurais pu proposer et c'est pour cela que j'aime travailler avec lui. Patrice s'empare en effet d'un texte lyrique et onirique qu'on ne peut pas monter de manière réaliste et en même temps, lui, il a une approche réaliste de la parole. Avec mon texte, il fait autre chose que ce que j'aurais imaginé. Il amène sur le plateau son univers à lui qui s'incarne sur la scène à travers mon texte et le travail des comédiens. On assiste ainsi à la rencontre entre des univers différents qui communiquent et cohabitent dans le même espace sans se nuire.

La violence est un thème très présent dans votre œuvre.

P.N. – En effet. Cependant je ne cherche pas à traiter de la violence en elle-même. Je veux porter sur le plateau une représentation du monde où il est question de violence infligée à l'autre ou à soi-même. Ensuite ce qui m'intéresse c'est d'organiser sur le plateau des situations de conflit, de confrontation, d'agitation et de remise en cause de l'autre. De ces situations et confrontations naît la vie et c'est cela que j'ai envie de montrer au théâtre et qui me donne envie d'écrire.

Cela dit, si la question de la violence est au cœur de mon écriture, je veux aussi montrer la nécessité de se défaire de cette violence par l'humour. Je voudrais que le spectateur soit aussi joyeusement soulagé par des appels d'airs, des moments de récréation qui le délivrent de l'effroi de la violence. Au fond, dans ma pièce, rien ne peut être pris au sérieux. C'est un conte, c'est écrit pour rire ! Tout ce que je raconte est tellement à vif que s'il n'y avait pas d'humour on ne pourrait plus respirer. Il faut de l'humour tout le temps, il faut prendre de la distance avec les situations violentes. Que l'on songe à

la scène finale où la Mère, empoisonnée par son petit-fils, voit son corps se défaire et partir en lambeau. C'est horrible et en même temps très comique ! Judith Magre joue d'ailleurs cette scène de manière très savoureuse.

Qu'est ce pour vous l'écriture théâtrale ?

P.N. – Écrire c'est une manière d'être en retrait du monde, de revenir sur soi narcissiquement pour se comprendre soi-même mais aussi pour comprendre le monde. L'écriture théâtrale a une particularité : elle est faite pour être partagée à un moment donné avec les autres, les techniciens du plateau, le metteur en scène et les comédiens. Ainsi, l'écriture théâtrale arrive sur la scène et contribue à construire un monde, une « famille » qu'on se construit et qui fait exister la parole du texte pour l'offrir au public. Construite dans l'isolement, la parole théâtrale se partage et se « réécrit » même, sur la scène. Et c'est cela qui me motive à écrire, cette possibilité de la parole théâtrale de fonder des relations de partage, tangibles et charnelles.

Entretien réalisé en septembre 2010
par Alice Bouchetard et Anna Mirabella

ANNEXE 2 = EXTRAIT DE *MALAISE DANS LA CIVILISATION*, SIGMUND FREUD

| n°115 | novembre 2010 |

L'homme n'est pas un être doux, en besoin d'amour, qui serait tout au plus en mesure de se défendre quand il est attaqué, mais qu'au contraire il compte aussi à juste titre parmi ses aptitudes pulsionnelles une très forte part de penchant à l'agression.³ En conséquence de quoi le prochain n'est pas seulement pour lui une aide et un objet sexuel possible, mais aussi une tentation, celle de satisfaire sur lui son agression, d'exploiter sans dédommagements sa force de travail, de l'utiliser sexuellement sans son consentement, de s'approprier ce qu'il possède, de l'humilier, de lui infliger des souffrances, de le martyriser et de le tuer. *Homo homini lupus*: qui donc, d'après toutes les expériences de la vie et de l'histoire, a le courage de contester cette maxime? Cette agressivité cruelle attend en règle générale une provocation ou bien se met au service d'une autre visée dont le but pourrait être atteint aussi par des moyens plus doux. Dans des circonstances qui lui sont favorables, lorsque sont absentes les contre-forces morales qui d'ordinaire l'inhibent, elle se manifeste d'ailleurs spontanément, dévoilant dans l'homme la bête sauvage à qui est étrangère l'idée de ménager sa propre espèce. Quiconque se remémore les atrocités de la migration des peuples, des invasions des Huns, de ceux qu'on appelait Mongols sous Gengis Khan et Tamerlan, de la conquête de Jérusalem par les pieux croisés, et même encore les horreurs de la dernière Guerre Mondiale, ne pourra que s'incliner humblement devant la confirmation de cette conception par les faits.

L'existence de ce penchant à l'agression, que nous pouvons ressentir en nous-mêmes, et présumons à bon droit chez l'autre, est le facteur qui perturbe notre rapport au prochain et oblige la culture à la dépense qui est la sienne. Par suite de cette hostilité primaire des hommes les uns envers les autres, la société de la culture est constamment menacée de désagrégation. L'intérêt de la communauté de travail n'assurerait pas sa cohésion, les passions pulsionnelles sont plus fortes que les intérêts rationnels. Il faut que la culture mette tout en œuvre pour assigner des limites aux pulsions d'agression des hommes pour tenir en soumission leurs manifestations par des formations réactionnelles psychiques. De là donc la mise en œuvre de méthodes qui doivent inciter les hommes à des identifications et à des relations d'amour inhibées quant au but, de là la restriction de la vie sexuelle et de là aussi ce commandement de l'idéal: aimer le prochain comme soi-même, qui se justifie effectivement par le fait que rien d'autre ne va autant à contre-courant de la nature humaine originelle. En dépit de tous ses efforts, cette tendance de la culture n'a pas atteint grand chose jusqu'ici.

Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* (1930), Paris, PUF, 2000, p. 53-54

3. Dans ce texte *Aggression*, au double sens du terme allemand: agression et agressivité, est toujours traduit par « agression ».

ANNEXE 3 : LES MONSTRES

| n°115 | novembre 2010 |

Origine. La nôtre.

Irruption. Ainsi naissons-nous. Sans norme ni contour. Lave mêlée, viande rouge, gènes en fusion, cheveux frisés, sexe divin, cœur au galop et pensées sans fin. Nous jaillissons refusant d'embrée ce monde où la parole ne peut dire l'immensité de nos désirs, la fureur de nos rêves et notre douleur d'exister. Nous crions, rage et panique, dès l'apparition de nous-mêmes enfermés dans une peau d'humain. Le combat pour la liberté va durer quelques mois puis, sous les coups répétés de la civilisation raisonnante, notre génie considérable va se réduire en morale tiède et bon goût parfumé avec, comme seule autorisation de sortie, diverses églises où notre âme se cabossera sur des dogmes. Ainsi le bébé géant que nous sommes, l'enfant-dieu, le monstre lumineux pénètre penaud dans la cage du réel, rapetisse soudain et devient homme. Apparaît alors le secrétaire de mairie, le nouveau philosophe, le gastro-entérologue et le *tennisman*.

Chez certains pourtant la braise des origines ne s'est pas éteinte, elle continue de raviver le souvenir de ce jardin perdu où dans une joie complice l'enfer et le paradis nous faisaient enjamber tous les horizons par-delà le bien et le mal. Ceux-là artistes ils sont. Et leurs chefs-d'œuvre témoignent des êtres fantasques et démesurés que nous aurions dû être.

De Polyphème le cyclope d'Homère au Minotaure de Dante, du Dracula de Bram Stoker au Quasimodo de Victor Hugo, des ogres de Grimm au Docteur Jekyll de Stevenson, de Phèdre dont Racine nous rappelle en un alexandrin qu'elle est la fille de Minos et de Pasiphaé, mi-femme mi-déesse, sans oublier *Les Songes de la raison* de Goya, *Le Jardin des délices* de Jérôme Bosch ou *Les Monstres sacrés* de Cocteau.

Il en est d'autres chez qui, torturés par la norme et la loi des hommes, la braise originelle s'enflamme soudain vengeresse jusqu'à leur brûler la tête. Alors surgit de leur cervelle en cendre le seul monstre noir contenu jusque-là dans nos cauchemars et qui, le temps d'un génocide ou d'un meurtre dans une ruelle, ravage une humanité qui les étouffe.

Ainsi en est-il des monstres, c'est-à-dire de nous-mêmes. Il n'y aurait pas de théâtre sans eux. En voici donc certains cette saison sur la scène du Rond-Point. Ils vous rappelleront peut-être quelque chose.

Extrait de Jean-Michel Ribes, *Les monstres. Origine. La nôtre*, disponible sur http://www.theatredurondpoint.fr/saison/temps_fort.cfm?id=5719.

Bibliographie

Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes des fées*, Paris, Pocket, 1976, p. 13-36.

Dictionnaire du corps, sous la direction de Michela Marzano, Paris, PUF, 2007.

Pierre Notte, *Et l'enfant sur le loup* suivi de *Se mordre*, Paris, édition L'Avant-scène théâtre, 2009.

Danièle Sallenave, *Viol*, Paris, Gallimard, 2003.

Film

Ingmar Bergman, *L'heure du loup*, (1967).

ANNEXE 4 : PRÉSENTATION DE LA PIÈCE

Derrière la porte verrouillée, des cris. À peine sortie de l'enfance, une gamine nue, enfermée, allaite son même. Le père du même? Probablement le père de la fille. La mère ferme les yeux, se fait maquiller. Aveugle en tout, elle enrage. Un loup vient raconter l'histoire, et l'horreur domestique laisse place au conte cruel et fantastique. La gamine mord le père à l'oreille et emporte l'enfant. Dans la forêt profonde, l'enfant grandit, se nourrit en dévorant sa mère et rencontre le loup. L'enfant connaît la faim et le froid, mais ni la peur ni l'effroi. Il bouffe le loup, endosse sa peau et rejoint la ville pour y régler leurs comptes à ses semblables humains qui ont fait de lui un monstre.

Vingt ans plus tard, quand le jeune homme débarque, l'homme et la femme, ses grands-parents, traînent un minable cirque; numéros de cracheur de feu et de cartomancienne. L'enfant les retrouve, s'occupe de leur sort, sans s'inscrire pourtant ni dans la vengeance ni dans le pardon. Et le loup souligne: «L'homme, un loup pour l'homme? Ce propos désormais, je le tiens pour dégradant.»

Disponible sur http://www.theatredurondpoint.fr/saison/fiche_spectacle.cfm/90533-et-l-enfant-sur-le-loup.html

MAISON DE L'HORREUR
LA POLICE AUTRICHIENNE ENQUÊTE SUR D'AUTRES CAS



ANNEXE 6: BIOGRAPHIE DE PIERRE NOTTE

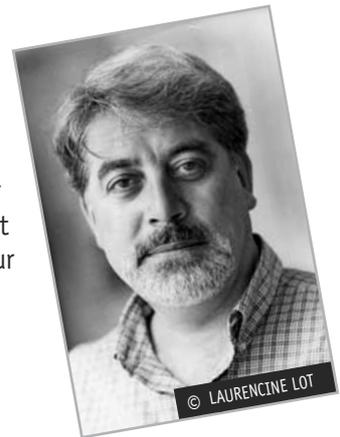
Pierre Notte est né le 21 septembre 1969 à Amiens. Son engagement artistique recouvre de multiples facettes: auteur dramatique, romancier, poète, journaliste, auteur de chansons, également photographe. Il est conseiller théâtral, ainsi qu'intervenant de l'option théâtre dans un lycée. (Les élèves peuvent consulter l'interview où Pierre Notte raconte son parcours sur le site <http://www.optiontheatreslc.fr/pierrenotte.php>, ainsi que les courts extraits de l'interview où Pierre Notte raconte son rapport à l'écriture théâtrale - <http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Pierre-Notte/videos/>). Sa pièce la plus connue est *Moi aussi je suis Catherine Deneuve*, créé en 2005 au théâtre de la Pépinière-Opéra dans une mise en scène de Jean-Claude Cotillard. Nommé trois fois pour les Molières en 2006, il reçoit le Molière du Théâtre Privé, le prix de la fondation Diane et Lucien Barrière, ainsi que le Prix SACD du nouveau talent pour le théâtre.



© BRIGITTE ENGUÉRAND

ANNEXE 7: BIOGRAPHIE DE PATRICE KERBRAT

Metteur en scène et acteur français. Après des études au Conservatoire National d'Art Dramatique de Bordeaux, il entre à l'Ecole Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, et devient sociétaire de la Comédie Française de 1973 à 1983. Comme metteur en scène, il travaille pour la télévision entre autres avec Stellio Lorenzi, Stéphane Bertin et Claude Vital. En 1990, il reçoit le Molière du spectacle en région pour *La traversée de l'hiver* de Yasmina Reza.



© LAURENCINE LOT

ANNEXE 8: ENTRETIEN AVEC PATRICE KERBRAT

| n°115 | novembre 2010 |

Qu'est-ce qui vous a donné envie de mettre en scène *Et l'enfant sur le loup*? Vous aviez mis en scène *Deux Petites Dames vers le Nord* du même auteur en 2008. Comment qualifieriez-vous ces deux pièces? Sont-ce les mêmes éléments qui vous ont attirés?

Patrice Kerbrat – J'aime la fidélité et je la pratique. L'expérience des *Deux petites dames vers le Nord* m'a confirmé que j'avais des affinités avec la poésie de Pierre Notte. Il m'a proposé de mettre en scène *Et l'enfant sur le loup*. La tâche était insurmontable, c'est pourquoi je l'ai acceptée.

Les deux textes sont extrêmement différents, voire opposés, mais on y trouve la même qualité littéraire, un souci de la langue, la même cruauté, le même type d'humour noir. Et le même rapport à l'enfance.

Avez-vous vu la mise en scène que Pierre Notte a réalisé avec ses élèves? Selon lui, votre travail est très différent de ce qu'il avait imaginé en écrivant et en travaillant la pièce. Quelles ont été vos sources d'inspiration pour la mise en scène (images, atmosphères, musique...)?

P.K. – Non, quelques photos qui ne disaient rien sur la mise en scène.

Pour ce qui me concerne, j'ai été frappé par la structure de la pièce: (alternance de scènes jouées et de récit) et par son inspiration fantastique et fantastique. Ce sont des éléments que l'on retrouve dans le répertoire du Kabuki japonais, qui est une forme théâtrale que j'aime infiniment et que j'admire. Mon souci a été de n'y faire que discrètement allusion et de dépouiller mon travail de tout orientalisme.

Il s'agit d'une pièce sombre, cruelle et violente. Comment avez-vous voulu aborder cet aspect sur scène?

P.K. – L'aspect «sombre, cruel et violent» de la pièce me paraît relever plus de l'univers des contes et comptines enfantines que de celui, désespéré, de l'œuvre de Beckett (par exemple). L'humour, la poésie de l'absurde, le non-sens à la Lewis Carroll, m'ont servi de guide. Ce qui explique le côté «bricolage à deux sous» du spectacle – par ailleurs très rigoureux.

Le décor. Deux espaces scéniques figurent les différents niveaux de discours (narration/action)? Le salon, de même que la caravane, est représenté par une mise en abyme du plateau de théâtre. La trappe du souffleur devient l'accès à la chambre des horreurs, source de lumière

intense tout autant que cache des appétits obscurs du père. Pourriez-vous commenter ces choix scénographiques riches d'un point de vue dramaturgique et symbolique?

P.K. – Votre analyse du décor est la mienne. Je ne saurais mieux dire que vous. J'ai aussi pensé à des «cabanes» que les enfants se fabriquent avec des draps, des couvertures, des chaises, des tables pour s'inventer des histoires. D'où la présence obsédante du textile dans la scénographie.

La tension entre humour et cruauté est constante, comment le travail de mise en scène et de direction d'acteur a-t-il été organisé pour en rendre compte?

P.K. – J'ai fait la seule chose que je sache vraiment faire: j'ai tenté d'explorer les situations, de les théâtraliser, d'organiser constamment la tension entre une cruauté dont les personnages ont rarement conscience et l'humour. Une sorte de dialectique, de dialogue constant entre ces deux éléments irréconciliables.

Comment s'est fait le choix de la distribution? L'auteur de la pièce est également l'un des comédiens de votre distribution. Cela engage-t-il un travail différent dans la direction d'acteur?

P.K. – Le nom de Judith Magre s'est tout de suite imposé. C'est une amie que j'aime et admire depuis de longues années. Sa beauté et son jeu baroque et élégant raconte à lui seul mon rêve de cette pièce. J'avais depuis longtemps envie de travailler avec Jean-Jacques Moreau, et l'occasion m'a paru idéale. C'est un merveilleux acteur et un compagnon de travail magnifique.

Pierre Notte s'est proposé de jouer le Loup. J'ai accepté tout de suite aux conditions que l'auteur disparaisse derrière l'acteur à naître. Pierre est déjà un homme de spectacle, un chanteur, restait à accompagner la naissance de l'acteur. C'est d'ailleurs Pierre qui m'a présenté Julien Allugette. Après une courte scène de travail, j'ai su que personne mieux que lui ne pouvait interpréter le rôle de l'Enfant.

Votre mise en scène met en valeur l'ambiguïté présente dans l'écriture autour de l'Enfant et du Loup, entre identité et dissemblance. Elle est perceptible dans le texte à travers les modalités de prise de parole (la narration); mais également à travers le renversement des rôles symboliques des personnages (c'est l'Enfant qui dévore le Loup). De même sur scène, l'Enfant et le Loup, après la dévoration, ne font plus qu'un et le corps du Loup devient

celui de l'Enfant dont la tête dirige les actes. Il revêt le manteau du Loup mais le porte retourné. Qu'avez-vous voulu symboliser ici ?

P. K. – Il me semble que l'idée vient directement d'une didascalie de l'auteur. Or, il se trouve que j'ai toujours été fasciné par l'envers des manteaux de fourrure, qui découvre l'assemblage de centaines de morceaux de peau, comme un patchwork, un costume d'Arlequin. Toutes ces coutures sont autant de cicatrices qui peuvent être celles, intimes, de l'Enfant. Ne dit-on pas «couture de cicatrices»? J'ai donc fait enlever la doublure de ce vêtement.

La scène d'accouplement entre l'Enfant et la grand-mère est représentée avec une grande poésie, le tissu de peau est transformé en robe de mariée. La composition du tableau joue alors avec une grande ambiguïté sur la beauté visuelle et l'horreur de l'acte.

P. K. – Tout à fait d'accord.

La fin de la pièce n'est pas représentable sur scène, quelles ont été vos réflexions – et peut-être vos essais – avant d'arrêter votre choix pour rendre compte de ces êtres sans peau ?

P. K. – J'ai toujours veillé à ne jamais montrer directement ce que décrit le récitant, mais à le contredire parfois, à l'accompagner de temps en temps, à le décaler plus ou moins fortement. À chaque moment, j'ai privilégié une solution différente – une des sources d'humour du spectacle.

La fin, comme vous le soulignez, n'est pas représentable sur scène. Je me suis autorisé une brève citation d'un album de Tintin (*Objectif Lune*, je crois), où les Dupond-Dupont passent derrière un appareil de radioscopie et, à leur grande frayeur, révèlent leur squelette. À aucun moment, je n'ai eu la tentation de représenter ce que vivent les personnages. Là, comme toujours, j'ai fait confiance au texte et aux acteurs.

Romulus et Rémus et le Luperca

| n°115 | novembre 2010 |

Peut-être voudrais-tu savoir pourquoi cet endroit s'appelle Luperca¹,
ou bien pour quelle raison ce jour est lié à un tel nom.
La Vestale Silvia² avait mis au monde des rejetons divins,
au temps où son oncle paternel occupait le trône royal.

Celui-ci ordonne d'enlever les petits et de les noyer dans le fleuve.
Que fais-tu? L'un de ces deux enfants deviendra Romulus!
Les serviteurs accomplissent avec réticence ces ordres consternants,
et tout en pleurant, ils emportent pourtant les jumeaux à l'endroit indiqué.
L'Albula³, qui devint le Tibre le jour où Tibérinus se noya dans ses eaux,

était précisément tout gonflé par les eaux hivernales.
En cet endroit où maintenant se trouvent les forums⁴, là où s'étend ta vallée
Grand Cirque⁵, on aurait pu voir des barques errantes.
Une fois là, n'ayant pu s'approcher davantage,
les serviteurs, tour à tour, disent: «Quelle ressemblance!

Mais, comme ils sont beaux tous les deux!
Cependant, des deux, celui-ci a plus de force.
Si la naissance se déduit du visage, si l'apparence n'est pas trompeuse,
je présume qu'un dieu, je ne sais lequel, est en vous.
Pourtant si un dieu était responsable de votre naissance,

il vous porterait secours, en une circonstance si périlleuse;
votre mère sûrement vous aiderait, si elle-même n'était démunie,
elle qui, le même jour, devint mère et fut privée de ses enfants.
Nés ensemble, destinés à mourir ensemble, sombrez ensemble sous les flots!»
Il se tut et écartant les enfants de sa poitrine, il les déposa.

Tous deux vagissent en même temps: on eût dit qu'ils avaient compris.
Les serviteurs rentrent chez eux, les joues humides de larmes.
L'auge creuse contenant les bébés exposés se maintient à la surface de l'onde;
hélas, quelle destinée ce modeste berceau a portée!
Poussée vers un bois épais, l'auge se pose dans la vase

tandis que progressivement le fleuve se retire.
Il y avait un arbre – des vestiges en subsistent –: et le figuier
appelé aujourd'hui Ruminal⁶ était le figuier dit de Romulus.
Miracle! Une louve féconde arriva près des jumeaux abandonnés.
Qui croirait que cette bête sauvage ne malmena point les enfants?

Elle fut loin de leur nuire, et même elle les aida;
des proches avaient entrepris de perdre les nourrissons de la louve.
La bête s'arrête; de la queue elle caresse les tendres nouveau-nés
et effleure de la langue leurs deux petits corps. À l'évidence,
ils étaient nés de Mars: ils n'avaient pas peur. Trouvant les mamelles,

ils se nourrissent d'un lait qui ne leur avait pas été destiné.
La louve donna son nom à cet endroit, qui donna le sien aux Luperques:
la nourricière fut bien récompensée pour avoir donné son lait.

1. Luperca (2, 381-382).

Une grotte située au pied du Palatin, du côté du Tibre, et d'où partait la course des Luperques (Plutarque, Romulus, 21, 5). Selon Ovide (2, 411ss), c'est là que s'élevait le figuier Ruminal près duquel la louve (*lupa* en latin) aurait allaité les deux jumeaux, d'où son nom de Luperca.

2. Vestale Silvia (2, 383).

Rappelons que le roi d'Albe Numitor avait été évincé par son frère Amulius, qui avait fait de sa nièce, Silvia (ou Rhéa Silvia) une vestale, la contraignant ainsi à la virginité. Devenue enceinte des œuvres de Mars, la vestale mit au monde des jumeaux, qu'Amulius, son oncle paternel, chercha à faire noyer dans le Tibre.

3. Le Tibre se serait précédemment appelé Albula (= «aux eaux blanchâtres?»).

Il aurait pris le nom de Tibre, après qu'un roi d'Albe, ancêtre de Numitor, et nommé Tibérinus, s'y fût noyé (cfr par exemple Tite-Live, 1, 3, 8).

4. Forums (2,391).

Le Forum romain, le Forum Boarium (cfr 1, 582), le Forum Holitorium (cfr n. à 2, 56) constituaient, avant l'urbanisation, une zone de marécages.

5. Grand Cirque (2,392).

Il en était de même de la Vallée Murcia, le site futur du Grand Cirque, entre le Palatin et l'Aventin.

6. Ruminal (2,412).

Ce figuier porte le nom de Rumina, déesse de l'allaitement des troupeaux. Il fut mis par la légende en rapport avec l'allaitement des jumeaux par la louve.

Le Loup et l'Agneau - Jean de La Fontaine (1621-1695)

| n°115 | novembre 2010 |

La raison du plus fort est toujours la meilleure :
Nous l'allons montrer tout à l'heure.
Un Agneau se désaltérait
Dans le courant d'une onde pure.
Un Loup survient à jeun qui cherchait aventure,
Et que la faim en ces lieux attirait.
Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage ?
Dit cet animal plein de rage :
Tu seras châtié de ta témérité.
- Sire, répond l'Agneau, que votre Majesté
Ne se mette pas en colère ;
Mais plutôt qu'elle considère
Que je me vas désaltérant
Dans le courant,
Plus de vingt pas au-dessous d'Elle,
Et que par conséquent, en aucune façon,
Je ne puis troubler sa boisson.
- Tu la troubles, reprit cette bête cruelle,
Et je sais que de moi tu médis l'an passé.
- Comment l'aurais-je fait si je n'étais pas né ?
Reprit l'Agneau, je tette encor ma mère.
- Si ce n'est toi, c'est donc ton frère.
- Je n'en ai point. - C'est donc quelqu'un des tiens :
Car vous ne m'épargnez guère,
Vous, vos bergers, et vos chiens.
On me l'a dit : il faut que je me venge.
Là-dessus, au fond des forêts
Le Loup l'emporte, et puis le mange,
Sans autre forme de procès.

Jean de La Fontaine, « Le Loup et l'Agneau », dans *Les Fables*, Livre 1, 1668.

ANNEXE 10 = MÉDÉE

| n°115 | novembre 2010 |

Corneille, *Médée*, 1635

THEUDAS

Apprenez donc l'effet le plus prodigieux
Que jamais la vengeance ait offert à nos yeux
Votre robe a fait peur, et sur Nise éprouvée,
En dépit des soupçons, sans péril s'est trouvée;
Et cette épreuve a su si bien les assurer,
Qu'incontinent Créuse a voulu s'en parer;
Mais cette infortunée à peine l'a vêtue,
Qu'elle sent aussitôt une ardeur qui la tue:
Un feu subtil s'allume, et ses brandons épars
Sur votre don fatal courent de toutes parts;
Et Cléone et le roi s'y jettent pour l'éteindre;
Mais (ô nouveau sujet de pleurer et de plaindre!)
Ce feu saisit le roi; ce prince en un moment
Se trouve enveloppé du même embrasement.

MÉDÉE

Courage! enfin il faut que l'un et l'autre meure.

THEUDAS

La flamme disparoît, mais l'ardeur leur demeure;
Et leurs habits charmés, malgré nos vains efforts,
Sont des brasiers secrets attachés à leurs corps;
Qui veut les dépouiller, lui-même les déchire,
Et ce nouveau secours est un nouveau martyr.

Anouilh, *Médée*, 1946

LE GARÇON

Deux enfants sont venus à l'aube porter un présent à Créuse, un coffre noir qui contenait un voile richement brodé d'or et un diadème précieux. À peine les eut-elle touchés, à peine s'en fut-elle parée, comme une petite fille curieuse devant sa glace, Créuse a changé de couleur, elle est tombée se tordant dans d'horribles souffrances, défigurée par le mal.

MÉDÉE, crie

Laide? Laide comme la mort, n'est-ce pas?

LE GARÇON

Créon est accouru, il a voulu la prendre, arracher le voile et le cercle d'or qui tuaient sa fille, mais à peine les a-t-il touchés, voilà que lui aussi pâlit. Il hésite un instant, l'horreur dans ses yeux, puis s'écroule, hurlant de douleur. Ils sont couchés l'un contre l'autre maintenant, expirant dans les soubresauts et mélangeant leurs membres et personne n'ose approcher d'eux.