

Victor ou les enfants au pouvoir

création

de Roger Vitrac

mise en scène Christian Schiaretti

du 7 au 30 mars 2019



Dossier pédagogique

Activités pédagogiques conçues
par Christophe Mollier-Sabet
et Isabelle Truc-Mien



Victor ou les enfants au pouvoir de Roger Vitrac occupe une place singulière dans le parcours de Christian Schiaretti au TNP. Fraîchement nommé au TNP, il intervient comme formateur à l'ENSATT et, dès son deuxième chantier, en 2004, il travaille, avec les acteur.trices de l'école, sur des textes de Vitrac, notamment *Les Mystères de l'amour* et *Victor*. Le spectacle s'intitule *L'Épaule indifférente et la bouche malade*. David Mambouch, alors étudiant, y jouait le rôle de Victor. Quinze ans plus tard, au moment où il s'apprête à quitter le TNP, Christian Schiaretti a souhaité revenir à Vitrac et a demandé à David Mambouch de reprendre le rôle.

Victor ou les enfants au pouvoir occupe également une place singulière dans l'enseignement de la littérature et dans les pratiques artistiques à l'école. À la fois méconnue des programmes et de l'institution scolaire (elle est, par exemple, invisible dans les manuels), cette pièce est une œuvre culte pour beaucoup d'enseignants, marquée par sa force comique et destructrice ainsi que par sa capacité à ouvrir la scène française sur le rêve, l'inconscient et la poésie. Avec cette histoire d'un repas d'anniversaire qui tourne mal, comme si, pour ses neuf ans, Victor avait remplacé les bougies de son gâteau d'anniversaire par des bâtons de dynamite, il y a moyen de faire faire à nos élèves l'expérience d'un théâtre surréaliste et jubilatoire.

Pour que cette expérience fonctionne, nous vous proposons une série de questionnements et d'activités pour préparer votre venue au TNP ou pour nourrir votre réflexion en classe après le spectacle. Le premier de ces questionnements, intitulé « Un Gros Coco de dada », portera sur les liens compliqués que les mouvements dada et surréalistes ont entretenu avec le théâtre en essayant de mettre en place une petite fabrique de théâtre dadaïste. Le second chapitre, « Faire crier le public », questionne la dimension scandaleuse du spectacle et propose des activités pour revenir sur cette expérience d'un théâtre cruel et dérangeant que certains de nos élèves auront pu faire à l'occasion de cette pièce. La troisième entrée permettra une approche du travail scénographique de Fany Gamet: « Du Monde clos de l'appartement bourgeois à l'espace infini du rêve ». La quatrième partie devrait permettre aux élèves de mesurer « L'entreprise de démolition » qu'est l'œuvre de Vitrac. Enfin, la cinquième permettra aux élèves de réfléchir au sens de « La Transposition » dans les années 1990 proposée par Christian Schiaretti.

I – Un gros coco de dada

Pour comprendre Vitrac, il faut garder à l'esprit le fait qu'il est une émanation du dadaïsme. Sans ce mouvement, il serait resté le poète symboliste qu'il était à ses débuts. C'est au contact de la verve dada, de son attitude iconoclaste, qu'il s'est orienté vers un théâtre nouveau, rompant avec la tradition et répandant l'incendie dans les salles de théâtre.

Henri Béhar⁽¹⁾

Vitrac et le surréalisme : le malentendu

Victor ou les enfants au pouvoir passe pour le chef d'œuvre du théâtre surréaliste, la seule pièce de ce mouvement encore jouée, éditée et étudiée. Vitrac l'écrit en 1927, trois ans après la publication par Breton du *Manifeste du surréalisme*, où Vitrac apparaît, à la dernière place que lui confère l'ordre alphabétique, dans la liste de ceux qui « ont fait acte de SURREALISME ABSOLU »⁽²⁾. Il a rejoint le mouvement au moment où les manifestations de Tzara à Paris (qui ont lieu pour l'essentiel en 1920) connaissent un déclin et où Breton transforme en surréalisme le dadaïsme de Tzara⁽³⁾. Vitrac ne figure même pas comme dadaïste sur le site de la très documentée Digital Dada Library, les archives internationales Dada de l'Université d'Iowa⁽⁴⁾.

Chronologiquement, Vitrac est donc pleinement surréaliste; littérairement, il semble être resté dadaïste. Georges Ribemont Dessaignes, dadaïste absolu, résume parfaitement la différence de l'un à l'autre: « Détruire un monde pour en mettre un autre à sa place, où plus rien n'existe, tel était en somme le mot d'ordre de Dada. André Breton sous-entendait: "Où rien n'existe sauf...". La suite dévoile que le Surréalisme était à ses yeux une terre promise, le Surréalisme étant l'objet du "sauf" et une manière d'assurer le règne de l'esprit absolu »⁽⁵⁾. Là où Dada veut un monde où rien n'existe, les Surréalistes veulent un monde où rien n'existe sauf: l'amour fou, la poésie, le hasard objectif, la révolution... Très vite, les relations avec Breton seront houleuses: mis à l'index en 1925, Vitrac sera définitivement exclu en 1929 pour s'être abstenu d'adhésion politique au communisme révolutionnaire et pour sa tiédeur, plus ou moins avouée, sur le plan social; suivant ainsi Artaud, avec qui il avait fondé le Théâtre Alfred Jarry

(1924–1928) et qui avait signé la mise en scène de *Victor*, pour ce même théâtre, en 1928, exclu trois ans plus tôt pour des raisons similaires. Derrière le désaccord politique, il semble que l'activité théâtrale elle-même soit contre-révolutionnaire pour les surréalistes. Breton, prisonnier d'une représentation figée du théâtre de son époque qui fait la place belle aux boulevardiers, condamne le théâtre pour des raisons qui ne sont pas loin de celles qu'invoquait Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert*⁽⁶⁾: le théâtre suppose une dissociation de la personnalité chez le dramaturge comme chez l'acteur qui l'interprète (là où le surréalisme recherche une unité fondamentale de toutes les composantes de l'individu – "l'unique" réclamé en vain par Victor avant de mourir); il suppose une double énonciation qui s'adresse à la fois au public et au personnage; il est le lieu même de la fiction (là où le surréalisme recherche la vie); enfin il fait l'objet d'une activité commerciale destinée au divertissement de la bourgeoisie (dans le *Second Manifeste*, Breton reproche explicitement à Vitrac et Artaud d'avoir monté *Le Songe*, « une pièce du vague Strindberg » simplement parce

⁽¹⁾ Henri Béhar, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, "Les Essais", 1967, p. 245.

⁽²⁾ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard "Idées", 1966, p. 38.

⁽³⁾ Pour plus d'informations sur cette période où le dadaïsme de Tzara se désagrège et où Breton reprend les rênes du mouvement, en fondant le surréalisme, on se reportera aux *Entretiens* d'André Breton avec André Parinaud publiés par Gallimard dans la collection "Idées" en 1969 (pp. 67-77). On y lira le point de vue surréaliste. On lira le point de vue dadaïste dans les mémoires de Georges Ribemont-Dessaignes intitulées *Déjà Jadis*, publiées chez Julliard en 1959 et reprises chez Bourgois "10/18" en 1973 (pp. 83-159).

⁽⁴⁾ <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dadaists/index.html>

⁽⁵⁾ Georges Ribemont-Dessaignes, *Déjà Jadis*, Bourgois, "10/18", pp. 116-117.

⁽⁶⁾ L'article d'Henri Béhar, "La Question du théâtre surréaliste, ou le théâtre en question", paru dans le numéro 475-476 d'*Europe* de novembre-décembre 1968, fait une excellente analyse de ce conflit.

qu'il avait «oui-dire que l'ambassade de Suède paierait»⁽⁷⁾. Il existe pourtant une dramaturgie surréaliste à côté de laquelle Breton est passé: dans les spectacles-provocation de Tzara, dans les sketches de Soupault et d'Aragon, procédant de l'écriture automatique, dans l'expérimentation du projet artistique du Théâtre Alfred Jarry, dans la façon dont les pièces de Vitrac ouvrent sur le rêve et l'inconscient, dans le théâtre de la cruauté d'Artaud... Au fond, le malentendu est double: les surréalistes n'ont pas vu ce champ idéal qui s'offrait à l'expression de leur pensée et à leur conception de la vraie vie mais le théâtre n'a pas su, non plus, intégrer des expériences qu'il jugeait scandaleuses et d'avant-garde alors qu'elles étaient les prémisses d'une refondation vitale.

Rien de surprenant donc à ce que le travail dramaturgique sur Victor, conduit par Christian Schiaretti et son conseiller littéraire Guillaume Carron, se soit fondé sur une lecture dadaïste de la pièce. De multiples allusions au mouvement dada sont présentes dans le texte de Vitrac. Dada, le gros vase de Sèvres que Victor brise au début de la pièce, désigné par l'expression «gros coco de dada»⁽⁸⁾ dans une parodie du discours de son père tentant d'expliquer la reproduction et empêché d'être clair par les tabous sur la sexualité. Dada, le général à quatre pattes, sur lequel monte Victor en criant «Hue! hue!».

Dada, le personnage d'Ida la pétomane dont les épanchements gazeux irrépressibles et le prénom renvoient clairement à la disparition de Tzara⁽⁹⁾: «Ida Mortemart, croupissant comme la mer Morte. Ah! les bulles... et ça crève! Ida, dada. Ida, dada, Morte? Mortemart? j'en ai marre, marre, marre, marre...»⁽¹⁰⁾. Malgré le veto surréaliste, la volonté de Vitrac, au sein du Théâtre Alfred Jarry, est bien de contribuer à la ruine du théâtre existant par des moyens spécifiquement théâtraux; tout comme les peintres dadaïstes, tout en élaborant des tableaux, tendaient à détruire la notion d'art. Il s'agit, dans les deux cas, de provoquer l'émotion profonde du spectateur, dénaturée par plusieurs siècles de traditions hypocrites. Vitrac et Artaud veulent s'adresser à l'existence du spectateur, le secouer, le jeter dans le doute.

⁽⁷⁾ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard "Idées", 1966, p. 84-85.

⁽⁸⁾ *Victor ou les enfants au pouvoir*, Gallimard, 2000, "Folio théâtre", Acte I, scène 1, p. 38 et p. 42.

⁽⁹⁾ L'ultime manifestation dadaïste à Paris a été, le 6 juillet 1923, la représentation de la pièce de Tzara, *Le Coeur à gaz*, dans le cadre de La Soirée du Coeur à barbe, au Théâtre Michel.

⁽¹⁰⁾ *Victor ou les enfants au pouvoir*, op. cit., Acte III, scène 1, p. 125.

Petite fabrique de théâtre DADA

Avant le spectacle

Un gros coco de Dada, c'est...

Pour introduire la séance, écrire au tableau l'expression de Victor, dans l'acte I de la pièce *Victor ou les enfants au pouvoir*: « Un gros coco de dada »⁽¹¹⁾. Demander à un.e élève volontaire de se lever, de venir au tableau et, dans une parodie de discours universitaire et scientifique d'expliquer à la classe, en une minute environ, ce qu'est « un coco de dada ». Son intervention doit commencer par « Un coco de Dada c'est... ». Toute théâtralisation du discours (gestuelle, accent, schéma...) est la bienvenue. À la fin de l'exposé, un.e élève dans la classe intervient de sa place pour critiquer ce propos et dénoncer l'incompétence de ce pseudo-professeur. Il prend alors sa place et commence sa propre théorie, qui doit forcément être différente de la précédente: « Un gros coco de dada, ce n'est pas ça. Un gros coco de dada, c'est... ». La ronde se poursuit jusqu'à épuisement des idées (puisque chaque discours doit être neuf) et des bonnes volontés... On peut aussi décider que chacun doit passer (si le groupe n'est pas trop nombreux). Pour apporter ensuite les explications nécessaires sur le mouvement Dada, on pourra:

◇ Visionner le très bon documentaire de 52 minutes sur l'histoire du mouvement Dada, réalisé en 2015 par Régine Abadia, et diffusé sur ARTE à l'occasion du centenaire du mouvement Dada. Il n'est apparemment plus disponible en replay ou en VOD mais le DVD est édité par Bonne Pioche Production et disponible à la vente.

◇ France TV a consacré un épisode du magazine "Entrée libre" au mouvement Dada, qui apporte en cinq minutes les informations nécessaires. La vidéo est consultable sur Youtube (www.youtube.com/watch?v=TzaxlGAZsFs).

◇ Demander aux élèves d'effectuer une recherche sur ce mouvement qui permette d'en comprendre le nom, l'historique et les objectifs. Les résultats de ces recherches seront mis en commun et débattus

dans une discussion collective. Plusieurs sites sont très riches:

→ Dadart (www.dadart.com/dadaisme/dada/020-dada-mouvement.html)

→ Dadaïsme.com (www.le-dadaisme.com)

→ Zones Subversives (www.zones-subversives.com/article-l-explosion-dada-91049047.html)

→ Index Grafik (<http://indexgrafik.fr/dada-archives-du-xxeme-siecle/>)

→ N3krozoft (www.n3krozoft.com/_xxbcf67373.TMP/doc/tzara.html)

Proclamation collective du dégoût dadaïste

Tzara a écrit sept manifestes dada⁽¹²⁾ qui, le plus souvent, ont été proclamés en public à l'occasion de lecture au Cabaret Voltaire de Zurich ou à Paris à partir de 1920: il peuvent donc très bien servir de support à des exercices théâtraux qui permettront aux élèves de mieux comprendre l'état d'esprit Dada et de mieux accueillir la pièce de Vitrac.

"Le Manifeste de 1918" se termine sur un texte intitulé *Dégoût dadaïste*⁽¹³⁾ qui se présente comme une liste de notions et de comportements, annoncés comme des thèmes, que Tzara identifie comme Dada. Le mot Dada est répété comme le prédicat unique de tous ces thèmes à la fin de phrases elliptiques où les deux points remplacent le verbe être. Chaque phrase propose une typographie différente pour le mot DADA, toujours en majuscules (sauf le premier). Ce texte est reproduit, avec sa typographie d'origine, dans le cahier du TNP n°19 consacré à *Victor ou les enfants au pouvoir*, que l'on peut se procurer au théâtre, télécharger sur le site du TNP (www.tnp-villeurbanne.com/cms/wp-content/uploads/2019/02/18-19-tnp_cahier_19_victor_web_a-telecharger.pdf) pp. 24-25 ou simplement consulter (<https://fr.calameo.com/read/000956174da0cbda09063>).

⁽¹¹⁾ *Victor ou les enfants au pouvoir*, op. cit., Acte I, scène 1, p. 38 et p. 42.

⁽¹²⁾ T. Tzara "Sept Manifestes Dada" dans *Œuvres Complètes*, Tome 1 (1912-1924), Flammarion, 1975.

⁽¹³⁾ *ibid*, p. 367.

Diviser la classe en groupe d'une douzaine de personnes. Chaque groupe prépare une lecture qui rende compte du sens et de la typographie du texte. On veillera à ce que la distinction thème/prédicat soit bien audible ainsi que les [:]. La prise en charge collective des DADA en majuscules, en opposition avec une lecture individuelle des thèmes peut être une solution intéressante.

La dramaturgie du miroir

Si Dada est incohérent, idiot, incompréhensible, scatologique, violent..., c'est qu'il est le reflet de la société. La dramaturgie dada, au cours des manifestations publiques est celle du miroir: il n'y a entre la scène et la salle que la distance d'un objet à son image. Tzara s'efforce de ressembler à son public, de lui renvoyer sa propre image pour mieux la démolir. L'un des "Sept Manifestes" s'intitule *Tristan Tzara*. Il a été lu par Tzara lui-même à l'Université populaire du Faubourg saint-Antoine, à Paris, devant un public d'ouvriers et militants socialistes, en février 1920 avant d'être publié en mai de la même année, dans la revue de Breton *Littérature*.

TRISTAN TZARA

Regardez-moi bien!

Je suis idiot, je suis un farceur, je suis un fumiste.

Regardez-moi bien!

Je suis laid, mon visage n'a pas d'expression, je suis petit.

Je suis comme vous tous!

Mais demandez-vous, avant de me regarder, si l'iris par lequel vous envoyez des flèches de sentiment liquide, n'est pas caca de mouche, si les yeux de votre ventre ne sont des sections de tumeurs dont les regards sortiront une fois par une partie quelconque de votre corps, sous forme d'écoulement blennorrhagique.

Vous voyez par votre nombril – pourquoi lui cachez-vous le spectacle ridicule que nous lui offrons? Et plus bas, des sexes de femmes à dents, qui avalent tout – la poésie de l'éternité, l'amour, l'amour pur, naturellement – les beafteck saignants et la peinture à l'huile. (...) DADA propose deux solutions:

PLUS DE REGARDS!

PLUS DE PAROLES!

Ne regardez plus!

Ne parlez plus!

Car moi, caméléon changement infiltration aux attitudes commodes – opinions multicolores pour toute occasion, dimension et prix – je fais le contraire de ce que je propose aux autres.⁽¹⁴⁾

Demander aux élèves d'inventer un rapport acteur/public qui puisse faire fonctionner cet effet de miroir. On veillera à essayer une proxémie variée: adresse très proche/plus lointain et projetée; disposition frontale/déplacement dans le public, longueur des temps de silence... On pourra également essayer, si on en a la possibilité technique, que l'élève disant le texte se filme et filme le public avec son téléphone, pour regarder ensuite le résultat.

On a également souvent cité le texte-recette "Pour faire un poème Dada", extrait de "Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer"⁽¹⁵⁾, pour dénoncer la fumisterie dadaïste, sans prendre garde à la formule finale: « Le poème vous ressemblera ». Par cette phrase, Tzara souligne le parallélisme entre la notion de choix (des mots) et celle de hasard dans l'activité poétique. Là encore, l'œuvre née du hasard, par tirage au sort, se veut l'égal du travail du poète qui choisit ses mots dans un poème traditionnel. Offerte en miroir de son modèle, elle en dénonce la réalité conventionnelle, comme les *ready-made* de Duchamp. Il est à noter que Tzara n'a écrit aucun poème en utilisant cette méthode qui vaut comme œuvre plutôt que comme procédure. Ce texte est reproduit dans le cahier du TNP n° 19 consacré à *Victor ou les enfants au pouvoir*, que l'on peut se procurer au théâtre, télécharger sur le site du TNP (www.tnp-villeurbanne.com/cms/wp-content/uploads/2019/02/18-19-tnp-cahier_19-victor-web_a-telecharger.pdf) p. 23 ou simplement consulter (<https://fr.calameo.com/read/000956174da0cbda09063>).

Apporter aux élèves des journaux récupérés au CDI et leur proposer d'appliquer cette recette.

⁽¹⁴⁾ *ibid*, p. 373-374.

⁽¹⁵⁾ *ibid*, p. 382.

Après le spectacle

Papillons dada

En 1920, apparaît à Paris l'un des modes d'expression les plus originaux du mouvement Dada. Il s'agit de petites cartes multicolores, du format de cartes de visites ou de carte postales, qui avaient pour but de définir en quelques mots et de faire connaître le mouvement DADA dans une démarche publicitaire et poétique. Tzara et ses compagnons les dénommèrent: papillons. Il étaient affichés dans l'espace public ou distribués (comme des prospectus) lors des manifestations dadaïstes. Une rapide recherche sur le net permettra d'en montrer plusieurs aux élèves.



Papillons DADA, photo Augustin Indexgrafik

Pour la création de *Victor ou les enfants au pouvoir*, dans la mise en scène d'Artaud, en 1928, l'équipe du Théâtre Alfred-Jarry avait distribués de tels papillons pour annoncer le spectacle, « imprimés sur papiers de diverses couleurs (vert, jaune, bleu, rose, orangé). Le dessin de Gaston-Louis Roux les décorait. On pouvait y lire en haut: J'AI LA BERLUE! et dans le bas, en les retournant: TU SERAS SOLDAT CHER PETIT. »⁽¹⁶⁾

On proposera aux élèves de ressusciter cette pratique dadaïste pour faire la promotion du spectacle qu'ils auront vu en remplaçant DADA par VICTOR. Pour que la dimension parodique soit sensible: on leur demandera d'imiter format, couleur, typographie... Libre à eux d'apporter définitions, citations, souvenir, jugements sur le spectacle... Pour aller au bout de la démarche on leur demandera d'organiser également la diffusion de ces papillons.



Gaston-Louis Roux, Affiche pour *Victor ou les Enfants au pouvoir*, de Roger Vitrac, 1928, BNF, Arts du spectacle, AFF-3803

L'art a besoin d'une opération⁽¹⁷⁾

Lors du centenaire du mouvement dada, l'exposition au Centre Pompidou a réservé la part belle aux photomontages et aux collages. Découper, décomposer, recomposer, détourner sont des actes essentiellement dada. On montrera aux élèves les œuvres de Raoul Hausmann, d'Hannah Höch ou de Max Ernst, visibles sur le site du musée (<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-dada/ENS-dada.htm>).

Demander aux élèves de concevoir et réaliser un collage ou un photomontage Dada qui rende compte de la mise en scène de *Victor* par Christian Schiavetti. Il leur reviendra de choisir et d'apporter les images dans lesquelles ils découperont (magazines, journaux catalogues, textes...).

⁽¹⁶⁾ Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Tome II, Gallimard, 1980, p. 274.

⁽¹⁷⁾ « Proclamation sans prétention » in *Sept Manifestes Dada*, in op. cit. p. 368. Le terme est utilisé d'abord ici avec son sens médical: ouvrir et couper.

Écriture automatique

L'écriture automatique est une des pratiques les plus répandues du surréalisme. André Breton la définit ainsi dès le *Manifeste* de 1924: il s'agit d'obtenir «un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée.»⁽¹⁸⁾. Il s'agit d'un lâcher prise de la raison et du jugement pour aller chercher le flux plus ou moins conscient de la pensée. Quelques pages plus loin, Breton propose une mise en situation qui pourra avoir valeur de consigne pour un exercice proposé aux élèves, à condition que la concentration initiale de l'esprit, requise par Breton, se fasse sur la mise en scène de Victor par Christian Schiaretti:

Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase, étrangère à notre pensée consciente, qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer, d'ailleurs; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste. Toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des nœuds sur une corde vibrante. Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure. Si le silence menace de s'établir pour peu que vous ayez commis une faute: une faute, peut-on dire, d'inattention, rompez sans

hésiter avec une ligne trop claire. À la suite du mot dont l'origine vous semble suspecte, posez une lettre quelconque, la lettre l par exemple, toujours la lettre l, et ramenez l'arbitraire en imposant cette lettre pour initiale au mot qui suivra.⁽¹⁹⁾

⁽¹⁸⁾ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard « Idées », 1966, p. 34.

⁽¹⁹⁾ *ibid*, pp. 42-43.

II – Faire crier le public⁽¹⁾

Christian Schiaretti monte *Victor* au plus près de Vitrac et d'Artaud dans leur volonté de se servir du théâtre pour proposer au spectateur, grâce au rire, une expérience grave qui va venir remettre en cause les habitudes et les schémas de son fonctionnement social et qui va profondément le déranger. Comme la pièce y invite, le spectacle du TNP convoque donc – sans jamais leur donner une quelconque légitimité – un grand nombre de transgressions, offertes en miroir au public: maltraitance, pédophilie, suicide, inceste, sacrilège, scatologie, racisme... Même si, avec la pudeur qu'on lui connaît, Christian Schiaretti refuse l'exhibition complaisante de l'obscénité et se contente de faire exister ces transgressions sous forme de signes scéniques ou même de citations (les gifles sont manifestement des gifles de théâtre que les comédiens ne cherchent pas à déguiser en coups réalistes), cette multiplication de situations scandaleuses peut choquer. Le plus choquant dans le spectacle n'est pas l'acte transgressif en lui-même mais l'attitude du groupe qui, souvent, ne réagit pas. Quand le général (Philippe Dussigne) s'enferme dans la petite tente d'Indien de la chambre de Victor avec Esther (Corinne Martin), rien n'est montré des actes pédophiles qu'il peut y accomplir. Il en sort en sous-vêtements, sans aucune gêne, ses chaussures à la main, son pantalon bien plié sur le bras, sans qu'aucun des adultes présents ne s'inquiète ni n'intervienne pour lui demander des comptes. Le choc vient davantage de cette absence de réaction que de la représentation de l'acte transgressif, souvent désamorcé par le rire. Il convient donc de permettre aux élèves de verbaliser ce malaise en interrogeant à la fois le «jaune» de leur rire et les moyens mis en œuvre par le metteur en scène pour faire exister ces interdits dans la représentation théâtrale. Mais la pièce de Vitrac et sa mise en scène par Christian Schiaretti ne s'en tiennent pas à la remise en cause des cadres de la société. C'est du scandale encore plus profond de la mort qu'il est question dans *Victor ou les enfants au pouvoir*.

Cartographier la transgression.

Choisir une activité de carte mentale⁽²⁾ va permettre de:

- ◇ faire travailler la mémoire du spectacle avec la recherche exhaustive de toutes les transgressions
- ◇ mettre à distance les émotions en se limitant au constat et à la liste
- ◇ réfléchir, dans l'organisation cartographique, aux différentes significations et aux différents niveaux de gravité de chacune de ces transgressions.

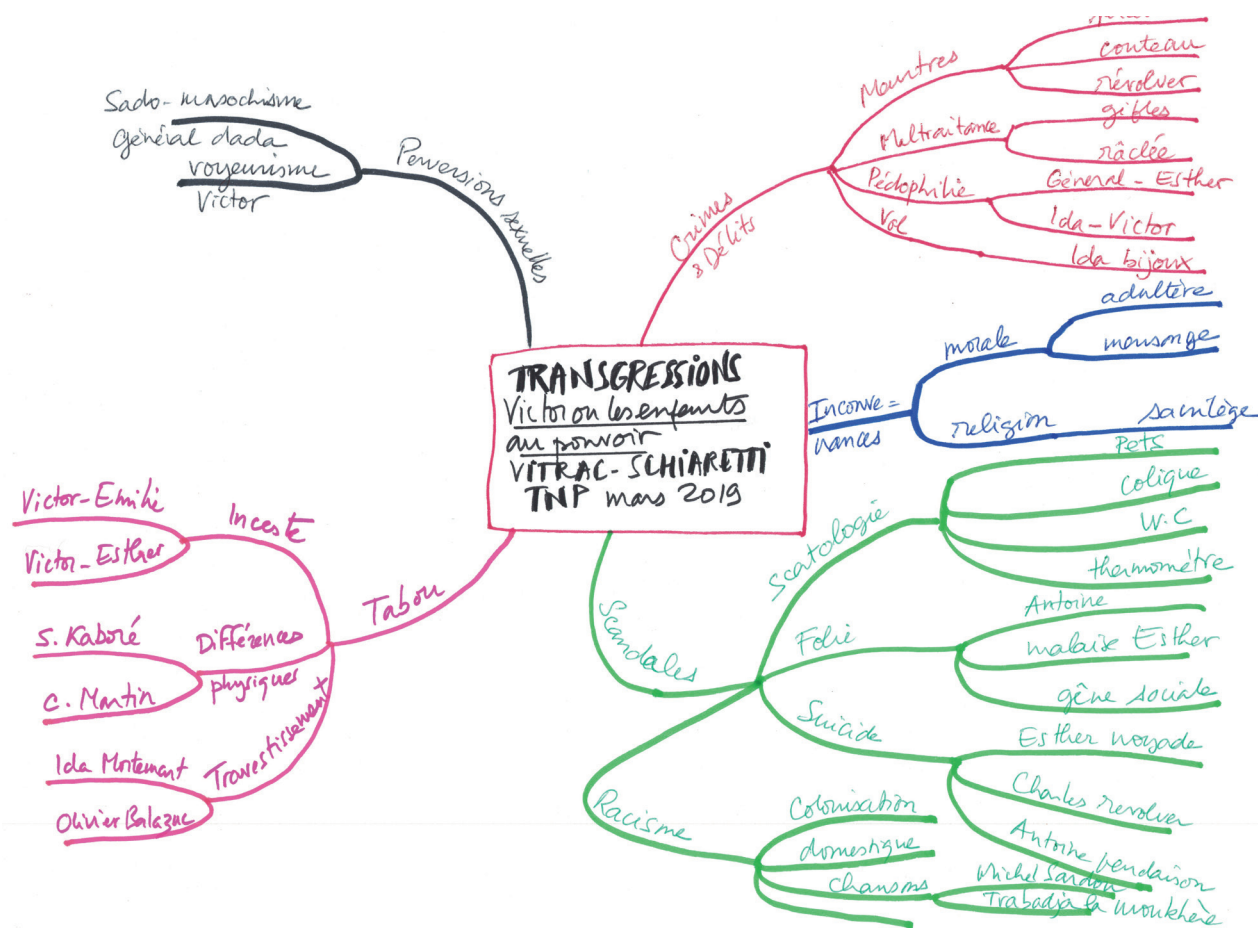
Élaborer collectivement la carte mentale de la transgression dans le spectacle.

On peut procéder de façon centrifuge, en posant au centre de la carte la notion de transgression pour inviter les élèves à la creuser, à chercher différents niveaux de transgression: un crime n'est pas une

inconvenance, un tabou (au sens psychanalytique) n'est pas une perversion... La notion de scandale est également intéressante par l'affadissement de son sens: au sens propre et étymologique, le scandale, du latin ecclésiastique *scandalum* «ce sur quoi on trébuche» désigne ce qui paraît incompréhensible et qui, par conséquent, pose problème à la conscience, déroute la raison ou trouble la foi. On pourra faire partir les premières grosses branches de la carte que l'on prolongera avec les élèves: quels sont les crimes présents dans le spectacle: les tentatives de meurtre, la

⁽¹⁾ Antonin Artaud, *Le théâtre Alfred Jarry*, *La Nouvelle Revue Française* n° 158, 1^{er} novembre 1926.

⁽²⁾ La carte mentale (ou heuristique), *mind map* en anglais, a été théorisée par Tony Buzan, un psychologue américain des années 1970. L'académie de Nice propose un topo assez bien fait (www.ac-nice.fr/stmg/index.php?option=com_content&view=article&id=3D42&Itemid=3D14) et on peut trouver de nombreux tutoriels sur le net.



pédophilie, la maltraitance. Antoine menace le groupe avec un couteau, Émilie essaie (ou rêve d'essayer) de tuer Charles avec une perceuse, Thérèse revient armée pour chercher Esther. À l'extrémité de chaque branche, on trouve donc des références précises au spectacle (des personnages, des acteurs.trices, des gestes, des accessoires, des musiques, des mots...).

On peut également procéder de façon centripète en commençant par une liste précise de tous les éléments choquants ou transgressifs du spectacle dont les élèves se souviennent et proposer ensuite de les classer dans des ensembles cohérents, puis de classer ces ensembles en ensembles plus grands, et ainsi de suite, dans une structure d'emboîtement qui permettra d'arriver à un centre englobant l'ensemble.

De la transgression à la destruction.

« Les spectateurs, non plus moralement séparés des acteurs par la rampe, devront ressentir directement l'angoisse métaphysique que tendront à provoquer les pièces jouées. »⁽³⁾

Demander aux élèves de relever tout ce qui a trait à la mort dans le spectacle qu'ils ont vu. On peut classer l'évocation de la mort en trois catégories :

◇ **La mort présente dans la fable :** mort par suicide d'Antoine, « le maboul », qui a lieu hors scène et est annoncée de manière grotesque dans la lettre apportée par Maria, la bonne des Magneau et lue par Charles⁽⁴⁾; mort de Charles et d'Émilie Paumelle qui apparaissent à la toute fin de la pièce inertes à l'avant-scène, le revolver de ce qu'on peut interpréter comme un suicide commun au sol entre eux. Avec la mort de trois des quatre personnages adultes de la pièce, on est bien loin de la légèreté du vaudeville suggérée par le cadre initial de la pièce !

◇ **La mort de Victor,** le personnage principal de la pièce. Les élèves se demanderont sans doute de quoi meurt Victor. Dès le début de l'acte III, lorsque Victor vient trouver ses parents en train de se disputer dans leur chambre, il se plaint d'avoir mal au ventre. Mais si le docteur appelé par Charles Paumelle lui trouve une forte fièvre, c'est Victor qui annonce : « Je meurs de la Mort. C'est le dernier ressort de l'Uniquat. »⁽⁵⁾ Cette mort est d'ailleurs annoncée par Victor lorsqu'il se retrouve seul avec sa mère à la scène 18 et où il parle de lui en se nommant « le fils de Charles et d'Émilie Paumelle, lequel doit mourir à neuf ans très précis. »⁽⁶⁾

◇ **L'allégorie de la mort : Ida Mortemart.** La mort de Victor s'éclaire si l'on analyse le personnage d'Ida Mortemart, dont l'arrivée à l'acte II perturbe tout le monde et accélère la destruction de la famille qui se concrétise à travers la dislocation du sol de l'appartement, analysée plus haut. L'arrivée spectaculaire d'Ida Mortemart est soulignée par son apparence : vêtue d'une robe longue en lamé argenté et chaussée de chaussures à talons hauts,

chevelure blonde ondulée et lèvres rouge vif, le trouble qu'elle jette est accru par l'interrogation du spectateur sur son genre : femme ? Homme travesti ? La distribution nous apprend que c'est Olivier Balazuc qui interprète Ida. Ce choix de Christian Schiaretto fait d'Ida Mortemart une femme qui dépasse l'état de femme : la femme absolue, qui transcende la féminité jusqu'à devenir la personnification de la mort. La fascination est renforcée par le choix d'Olivier Balazuc de ne pas travestir sa voix pour la féminiser, mais de parler avec une grande douceur qui maintient l'ambiguïté. Une divinité attirante et terrifiante à la fois dont l'apparition presque magique se clôt par un mystérieux départ-glisement dans le lit d'enfant de la chambre 1. Victor a l'intuition de cette identité d'Ida lorsqu'il dit à sa mère « Maman, tu es enceinte d'un enfant mort »⁽⁷⁾, phrase incomprise des autres.

Éros et Thanatos

Allégorie de la mort, Ida est aussi celle qui initie Victor aux mystères de l'amour. Elle est l'incarnation du dualisme d'Éros et Thanatos : Éros, la pulsion de vie, le désir, opposé à la pulsion de mort, Thanatos⁽⁸⁾. Éros est présent dès l'arrivée très séduisante d'Ida, mais plus encore lorsque celle-ci reste seule avec Victor pendant que tous les autres sont sortis derrière Esther enfuie dans le jardin, terrorisée par Ida. La position lascive dans laquelle est allongée Ida (Olivier Ballazuc) au centre de la scène, et l'invitation qui est faite à Victor de s'asseoir sur ses genoux, érotise le moment où Victor lui confie qu'il est amoureux, d'autant plus que Victor (David Mambouch) répond à son invitation de s'asseoir « plus haut » : il s'allonge sur le corps d'Ida et pose sa main sur

⁽³⁾ Robert Aron, cofondateur du Théâtre Alfred-Jarry avec Roger Vitrac et Antonin Artaud, conférence du 25 novembre 1926.

⁽⁴⁾ *Victor ou les enfants au pouvoir*, Gallimard, 2000, "Folio théâtre", Acte II, scène 15, p. 159.

⁽⁵⁾ *Victor ou les enfants au pouvoir*, op.cit., Acte III, scène 20, p. 170.

⁽⁶⁾ *Victor ou les enfants au pouvoir*, op.cit., Acte II, scène 18, p. 164.

⁽⁷⁾ *Victor ou les enfants au pouvoir*, op.cit., Acte II, scène 5, p. 107.

⁽⁸⁾ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, 1920.

son sein droit comme s'il s'y accrochait. Après avoir parlé à l'oreille de Victor pour répondre à sa demande de connaissance sur l'amour, Ida, tel l'ange de la mort, se tient debout au-dessus de Victor encore allongé, avec un bref mouvement de hanche suggérant de manière très stylisée un acte sexuel. Auparavant, pendant qu'elle parlait à l'oreille de Victor, le couloir où tous les deux se trouvaient s'est encore écarté des autres pièces de l'appartement et on entend en sourdine la musique de la chanson « Sur le pont du nord » qui reviendra à la fin juste après de la mort de Victor. Ainsi Vitrac, comme Georges Bataille, associe l'érotisme à la mort.

Le jour de ses neuf ans, Victor fait le parcours complet de la vie à la mort en passant par la connaissance du mystère de l'amour. Lucide et impitoyable, il se fait le destructeur de la famille et de la société, jusqu'à la mort et à sa propre mort: c'est le *destrudo* de la psychanalyse, ou pulsion de mort⁽⁹⁾.

Et le spectateur ?

Le texte suivant d'Antonin Artaud qui présente le projet du théâtre Alfred-Jarry, dans le cadre duquel *Victor ou les enfants au pouvoir* a été créé le 24 décembre 1928 (mettre en scène la mort d'un enfant le soir de Noël est évidemment une provocation volontaire de Vitrac et d'Artaud!), peut aussi être un support de réflexion sur l'effet que la pièce a produit sur les élèves: ont-ils été marqués par le spectacle au point évoqué par Artaud? Et dans ce cas, qu'est-ce qui a produit un tel effet chez eux?

Voit-on maintenant à quoi nous voulons en venir? Nous voulons en venir à ceci: qu'à chaque spectacle monté nous jouons une partie grave, que tout l'intérêt de notre effort réside dans ce caractère de gravité. Ce n'est pas à l'esprit ou aux sens des spectateurs que nous nous adressons, mais à toute leur existence. À la leur et à la nôtre. Nous jouons notre vie dans le spectacle qui se déroule sur la scène. Si nous n'avions pas le sentiment très net et très profond qu'une parcelle de notre vie profonde est engagée là-dedans, nous n'estimerions pas nécessaire de pousser plus loin l'expérience. Le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vient s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit mais ses sens et sa chair sont en jeu. Il ira désormais au théâtre comme il va chez le chirurgien ou chez le dentiste. Dans le même état d'esprit, avec la pensée évidemment qu'il n'en mourra pas, mais que c'est grave, et qu'il ne sortira pas de là dedans intact. Si nous n'étions pas persuadés de l'atteindre le plus gravement possible, nous nous estimerions inférieurs à notre tâche la plus absolue. Il doit être bien persuadé que nous sommes capables de le faire crier. ⁽¹⁰⁾

⁽⁹⁾ Terme inventé par Edoardo Weiss (1891-1970), fondateur du mouvement psychanalytique italien.

⁽¹⁰⁾ Antonin Artaud, *Le théâtre Alfred Jarry*, *La Nouvelle Revue Française* n° 158, 1er novembre 1926.

III – Du monde clos de l'appartement bourgeois à l'espace infini du rêve

Imaginer l'espace scénique de la pièce avant la représentation.

Donner aux élèves le relevé succinct des didascalies de la pièce précisant les principaux lieux où se passe l'action, ainsi que le hors scène évoqué dans le texte des personnages qui figure dans l'encadré ci-après.

Acte I. La Salle à manger.

table

grand vase de Sèvres qui se trouve sur une console

Chacun prend place (à table)

dans l'embrasement de la porte.

Acte II. Le Salon

Entre Victor à pas de loup. Il se cache derrière un palmier.

divan

Esther s'enfuit dans le jardin

Elle sort. On l'entend crier dans le jardin

"Cette petite est capable de tomber dans le bassin"

dans l'embrasement de la porte

Acte III. La Chambre à coucher

lit

"Qu'il aille aux cabinets, s'il a mal au ventre."

"Passe à la cuisine, bois un verre d'eau

Victor, derrière la porte.

Bruits de coups, cris et exclamations du père à chaque coup: C'est Victor... C'est Victor...

la fenêtre

porte vitrée du fond qui donne sur le jardin

par la droite dans la chambre de Victor

On entend du bruit aux étages

les fenêtres qui se referment

"Tu pouvais aller au vatière. En voilà des idées d'aller faire dans le jardin."

La porte de droite s'ouvre

"Je l'ai trouvé évanoui dans le couloir"

Lire avec eux ces données et en faire une brève analyse dramaturgique qui permettra de poser les questions que la proposition scénographique devra résoudre:

◇ On trouve, de façon assez réaliste (et conforme à la scénographie du théâtre de boulevard), les trois pièces principales d'un appartement (avec une progression vers l'intime: on passe des chaises, au divan, puis au lit). Comment imaginer les changements d'espace et l'arrivée du mobilier (table, divan, lit)?

◇ Importance des entrées et sorties de ces pièces: faut-il une porte? des portes?

◇ Importance du hors-scène: plusieurs espaces contigus à ces pièces jouent un rôle important: le jardin, la cuisine la chambre de Victor, les étages, les WC. Comment les signifier scéniquement?

◇ Importance des cachettes (palmier, derrière la porte) liées aux secrets révélés au cours de la pièce. Mais le spectateur, lui, doit voir le personnage caché en train d'épier les autres. Quelles solutions trouver?

Les répartir par petits groupes (3 ou 5) et leur demander de rédiger, comme un scénographe pourrait le faire, une note d'intention pour décrire l'espace scénique qu'ils imaginent. On peut également demander un croquis de scénographie. Chaque groupe passe ensuite au tableau pour expliciter sa proposition et répondre aux questions des autres.

Analyser la scénographie après la représentation.

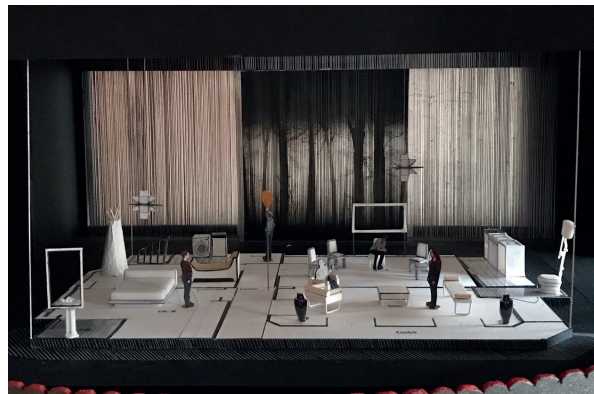
Procéder, après le spectacle, à l'analyse chorale de la scénographie avec les élèves.

Plan

Commencer par faire redessiner le plan de l'appartement des Paumelle tel qu'on le voit au plateau, au début de la pièce. Fanny Gamet propose une scénographie qui matérialise sur un plateau noir le plan de coupe horizontal, à l'échelle 1, de l'appartement des Paumelle, tel qu'un architecte aurait pu le dessiner sur une énorme feuille de papier blanc: dénominations des pièces, cloisons hachurées, axes d'ouverture des portes, indication des parties carrelées... Mais il ne s'agit pas seulement d'un plan en deux dimensions dessiné sur le plateau: cet appartement est en volume puisqu'il s'agit d'une sorte d'estrade construite en bois, de 30 centimètre de haut. De plus, des éléments de mobilier réels (ou réalistes) sont présents dans chaque pièce dessinée sur le plan. Deux niveaux de réalité différents coexistent ainsi sur la scène. Inviter les élèves à faire la liste du mobilier:

- ◇ lit d'enfant et tente d'indien jouet dans la chambre 1
- ◇ lit double et table de nuit dans la chambre 2
- ◇ lavabo et miroir dans la salle de bains
- ◇ table et chaises dans la salle à manger
- ◇ meuble bas avec évier et table de cuisson dans la cuisine
- ◇ divan, fauteuil, pouf et vases dans le salon
- ◇ WC avec chasse d'eau à réservoir haut et chaîne pour l'actionner

Interroger les élèves sur ce qu'est un plan. Le plan montre la volonté d'organiser et de penser l'espace. Il crée un ordre (partie jour à cour et partie nuit à jardin) pour faciliter la vie à l'intérieur et codifier les espaces. Il est également la projection rationnelle d'une construction à venir (lien avec le futur) et peut servir de contrat pour



Maquette de la scénographie de Fanny Gamet pour la mise en scène de *Victor ou les enfants au pouvoir* de Vitrac par Christian Schiaretti au TNP en mars 2019.

acheter un bien (achat sur plan). Le plan est donc l'image bourgeoise de la possession d'un bien immobilier.

Murs

Interroger ensuite les élèves sur l'influence de cette scénographie dans le jeu des acteurs – notamment l'absence de tout mur, qui aboutit, forcément, à la disparition du quatrième, alors qu'il est le seul à être matérialisé par un cadre vide, celui du miroir au-dessus du lavabo de salle de bains, suspendu face au public qui assiste en voyeur à cette soirée d'anniversaire⁽¹⁾. Quand les murs sont rendus nécessaires par la situation, les acteurs les font exister dans leur jeu. Dans tout le début de la pièce, les acteurs prennent soin de passer d'une pièce à l'autre sans franchir les cloisons, en respectant les portes dessinées sur le plan. Victor (David Mambouch) écoute la conversation de son père Charles (Olivier Borle) avec sa maîtresse (Clémentine Longy) l'oreille collée à la cloison (qui n'existe pas) des toilettes, puis les surprend, en brisant cette convention, et en tirant la chasse. L'absence de murs fait également exister, aux yeux du public, une partie

⁽¹⁾ *Victor ou les enfants au pouvoir*, Gallimard, 2000, "Folio théâtre", Acte II, scène 5, p. 105.

du hors scène : le travail de Lili (Safourata Kaboré), Victor (David Mabouch) qui prend son médicament en cuisine, Charles Paumelle (Olivier Borle) qui se soulage dans le jardin... Elle permet, enfin, de façon presque magique, de faire disparaître les murs quand la dramaturgie le réclame. Quand Ida (Olivier Balazuc) pénètre dans l'appartement et est invitée à s'asseoir au salon, tous s'assoient avec elle, dans un espace confondu : Émilie (Juliette Rizoud) et Charles, avec elle, dans le salon ; Victor, Esther (Corinne Martin) et le général (Philippe Dusigne) dans la chambre 2 ; Lili dans la salle à manger ; Thérèse (Clémence Longy) sur le siège des toilettes. Tous les acteurs jouent ensuite la scène comme s'ils partageaient le même espace qui s'est unifié avec l'apparition miraculeuse d'Ida Mortemart. De la même façon, quand les époux Paumelle règlent leurs comptes à la fin de la pièce: Juliette Rizoud, sur le lit de la chambre 2 à jardin, et Olivier Borle, sur les toilettes à cour, échangent des deux extrémités du plateau, alors que le plan stipule l'existence de plusieurs cloisons, pièces et couloirs entre eux. Mais l'ordre bourgeois, inscrit par le plan, n'a plus guère d'existence à ce moment du spectacle...

Portes et fenêtres

Faire préciser aux élèves les différentes entrées et sorties des acteurs. L'absence de cloison implique logiquement l'absence de porte. Puisque la scénographie se joue de la conventionnelle porte du théâtre de boulevard avec le rideau de fond de scène à fils, qui permet des entrées rapides, elle se joue aussi du cliché du coup de sonnette ou du "on frappe" du vaudeville: un micro sur pied est posé dans l'entrée qui permet à chaque acteur.trice de bruyier différemment, et de façon comique, son appel à la porte "cric-crac" "dring", "ding-dong". Seule Ida entre différemment, par effraction: le rideau de fond à fils se soulève, ce sera l'unique fois du spectacle, comme par magie. Le rideau redescend immédiatement après son passage et on aperçoit alors Olivier Balazuc, un pied de biche à la main. Éclairé par une poursuite qui fait reluire les strass de sa robe du soir, il entre après s'être débarrassé de son outil d'effraction, examinant les lieux avec beaucoup de circonspection. Cette

entrée singulière ouvre la voie à une lecture double du personnage: on voit d'un côté, le/la pique-assiette ou le/la cambrieur.euse entrant "comme une intruse"⁽²⁾, de l'autre, on devine une entité magique et surnaturelle, à qui les objets obéissent. Sa sortie confirme cette ambiguïté du personnage: il/elle se glisse dans le lit d'enfant de la chambre 1 et disparaît par "miracle" dans les dessous grâce à une trappe aménagée dans le décor, comme chez Lewis Carroll, Alice glisse dans le terrier pour passer d'un monde à l'autre.

Dislocation

Faire préciser aux élèves comment et à partir de quel moment la scénographie évolue. Chaque pièce de l'appartement est un module indépendant, sur roulettes, et peut être déplacée grâce à une technique "à l'ancienne" puisque des câbles, sous le plateau, les relient à la cheminée de la cage de scène, d'où les régisseurs peuvent les déplacer, dans les quatre directions du plateau. Ces déplacements, qui font éclater l'espace et dispersent les pièces, sont soutenus par une nappe sonore, différente à chaque fois, qui fait entendre les grincements et craquements de ce monde en décomposition.

Comme le vase brisé au début du spectacle, l'appartement va progressivement voler en éclats. Le premier éclatement intervient au moment où Victor surprend son père et sa maîtresse en flagrant délit d'adultère et tire la chasse: le module des WC recule d'un demi-mètre, à cour. Ensuite, la salle de bains s'avance à la face pendant que le miroir, sur le quatrième mur, remonte dans les cintres, puis la salle à manger recule vers le fond, sur la gifle donnée à Victor par son père, puis les chambres et la buanderie au moment où Olivier Borle renverse la table de la salle à manger... À l'arrivée d'Ida, l'espace construit de l'appartement a été considérablement bousculé, disloqué comme la famille et la société qui se donne en spectacle. Charles peut le faire constater à Ida: « avant votre arrivée, nous étions bouleversés. Tenez,

⁽²⁾ On peut y voir une citation de la création de la pièce par Artaud en 1928 qui avait fait de même. On trouvera une image de cette scénographie sur le site de la Bnf: <http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/artaud1.pdf>

voyez! Il y a des vases en morceaux, des couteaux sur la cheminée, des meubles désordonnés qui trahissent des luttes dont, après tout, nous ne saurons jamais les causes. Nous parlions de tout faire sauter.»⁽³⁾. Mais cette dislocation ne suffisait pas. Sur les traces d'Ubu, Schiaretti tient à ruiner les ruines elles-mêmes. Les pets d'Ida s'en chargeront: leur souffle sonore chassera encore plus loin les modules d'un appartement mis en pièce. Le cauchemar de l'éclatement de la famille et des valeurs se réalise dans la scénographie. Les acteurs ont d'ailleurs du mal à passer d'un module à l'autre tant ils sont éloignés l'un de l'autre. Ils sont contraints de sauter, comme sur une marelle démesurée et tragique qu'aurait tracée la perversion de Victor.

Couleurs

Demander aux élèves d'associer à chaque pièce la couleur qui l'éclairait. L'entrée et la buanderie sont vertes, la chambre 2 violette, la chambre 1 bleue, la cuisine jaune, la salle à manger orange, le salon rouge, et les couloirs blancs. La présence constante de ces couleurs (avec des intensités chromatiques différentes) contribue à "déréaliser" encore plus l'appartement montré sur scène, comme si on le voyait dans un kaléidoscope.

Projections

Faire faire aux élèves la liste des images projetées pendant le spectacle. Sur le rideau de fils en fond de scène, on repère des images qui font exister l'extérieur à l'intérieur: les arbres du jardin et, dans un renversement du plan horizontal au plan vertical, un ciel étoilé doté d'une lune disproportionnée (comme si la démence qui s'empare des personnages pouvait venir du cycle lunaire). Mais on voit également passer un ours de cour à jardin à trois reprises comme s'il traversait l'imaginaire cruel et violent de Victor. Image mentale et inconsciente que la scénographie révèle au spectateur sans plus d'explication, sinon une des répliques surréalistes de Victor dans l'acte I: «j'ai vu cette nuit mon oncle, le député, le montreur d'ours sous le thuya du jardin»⁽⁴⁾, dans lesquelles «il n'y a rien à expliquer» sinon la plongée dans l'inconscient d'un enfant qui fait le fou, comme

pour sa prétendue composition française dans le désordre⁽⁵⁾. L'autre espace de projection est l'écran de télévision: un tulle rectangulaire qui descend des cintres, sur le quatrième mur, et devant lequel Charles zappe avant de s'endormir. Cet écran permet la transposition des articles des numéros du journal *Le Matin*, de septembre 1909, que Vitrac reproduit intégralement, à la fin de l'acte II⁽⁶⁾. Le spectateur peut alors regarder un montage vidéo en noir et blanc d'images d'actualités liées à la politique (Mitterand et Papon réunis), de publicités (campagne de lutte contre le Sida «Il court, il court le sida...») et d'images de corps féminins pouvant évoquer les photos de Man Ray. On est proche des photomontages ou des collages surréalistes.

⁽³⁾ *Victor ou les enfants au pouvoir*, op.cit., Acte II, scène 5, p. 105.

⁽⁴⁾ *Victor ou les enfants au pouvoir*, op.cit., Acte I, scène 2, p. 45.

⁽⁵⁾ *Victor ou les enfants au pouvoir*, op.cit., Acte I, scène 6, p. 62.

⁽⁶⁾ *Victor ou les enfants au pouvoir*, op.cit., Acte II, scène 11, pp. 120-122.

IV – Une entreprise de démolition

La première activité a permis de montrer la dimension dada de *Victor ou les enfants au pouvoir*, et la volonté qu'elle contient de détruire tout ce qui existe. Cela concerne tous les aspects de la société présents dans la pièce mais aussi le théâtre lui-même. Le théâtre en tant que processus dramaturgique mais aussi comme réalité sociale, reflet de son époque.

« Un drame bourgeois en trois actes » (R. Vitrac, préface de la première édition, 1929)

Afin de les aider à mieux comprendre quel type de théâtre est la cible de Roger Vitrac dans *Victor ou les enfants au pouvoir*, demander aux élèves d'analyser la liste des personnages et la didascalie initiale :

Victor, neuf ans
Charles Paumelle, son père
Émilie Paumelle, sa mère
Lili, leur bonne
Esther, six ans
Antoine Magneau, son père
Thérèse Magneau, sa mère
Maria, leur bonne
Le général Étienne Lonségur
Madame Ida Mortemart
Le docteur

La scène se passe à Paris, le 12 septembre 1909, dans l'appartement des Paumelle, continûment de 8 heures du soir à minuit.

Nous avons affaire à deux familles ayant chacune un enfant unique, des familles bourgeoises puisque chacune a une bonne. L'une des deux familles reçoit en soirée, puisque « la scène se passe à Paris, le 12 septembre 1909, dans l'appartement des Paumelle, continûment de 8 heures du soir à minuit. ». Le caractère bourgeois de ces deux familles est confirmé par la présence d'un général dans la liste des personnages : au début du XX^e siècle, les bourgeois s'enorgueillissent de recevoir des membres de l'armée ou du clergé, surtout d'un rang élevé. Il s'agit de la bourgeoisie née de la révolution industrielle et du développement de la banque et du commerce, très attachée aux biens matériels mais également désireuse de reconnaissance sociale.

Cette bourgeoisie qui reçoit et qui a un seul enfant est au centre du théâtre majoritairement joué en France à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e : le vaudeville, également appelé théâtre de boulevard.

Pour éclairer ce qu'est le genre du vaudeville, demander aux élèves de lire et de prendre en notes la définition du vaudeville dans le parcours thématique « En scènes » de l'Ina, l'apogée du vaudeville, en particulier la première partie « Naissance et fortune d'un genre » (<https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0005/l-apogee-du-vaudeville.html>).

Les caractéristiques essentielles du vaudeville sont :

- ◇ Un décor représentant un intérieur bourgeois cosu, voire ostentatoire.
- ◇ La présence de chansons à la mode insérées dans le cours de la pièce.
- ◇ Des bourgeois comme personnages principaux.
- ◇ La satire de la bourgeoisie et de ses travers : la fierté des biens matériels acquis grâce à l'activité du père de famille, le souci de la réputation, des relations extra-conjugales qui doivent être dissimulées en raison du besoin de respectabilité primordial dans cette société.
- ◇ La dimension comique née, entre autres imbroglis, de la recherche de la dissimulation de l'adultère⁽¹⁾.
- ◇ Un rythme soutenu, en lien avec la nécessité d'échapper aux regards d'autres personnages, ou à la recherche d'informations compromettantes.

⁽¹⁾ La phrase sans doute la plus célèbre du vaudeville : « Ciel, mon mari ! » se trouve pour la première fois dans la bouche de l'héroïne de la pièce de Roger Vitrac, *Le Peintre* (1921).

- ◇ Des plaisanteries grivoises.
- ◇ Des conversations creuses, un esprit facile, voire vulgaire.

On peut compléter cette analyse par la vision d'un extrait de *La Dame de chez Maxim* de Feydeau dans la mise en scène de Roger Planchon en 1998 proposée un peu plus loin sur le site de l'INA (du début à 0.42), et au début de la mise en scène de Jean-Laurent Cochet de *Chat en poche* de Feydeau disponible sur Youtube (du début à 3.15) (www.youtube.com/watch?v=H7W7CZNJt8).

On retrouve dans ces deux extraits plusieurs des caractéristiques énumérées ci-dessus: un intérieur bourgeois dans les deux cas, à la décoration chargée, reflet de la richesse de ses occupants, ainsi que des costumes révélant l'aisance matérielle de bourgeois de la fin du XIX^e; une femme en tenue légère et à l'accent populaire découverte dans le lit d'un bourgeois qui prétend ne pas savoir comment elle est parvenue là dans *La Dame de chez Maxim*, et une conversation d'une très grande banalité, assortie de jeux de mots affligeants dans *Chat en poche*.

« La marmite est en ébullition. Le titre seul indique un irrespect de base pour toutes les valeurs établies » (Antonin Artaud, *Le Théâtre Alfred-Jarry*)

« L'irrespect pour toutes les valeurs établies » contenu dans le titre selon Artaud tient à l'inversion des valeurs traditionnelles, où le pouvoir est celui des parents et non des enfants. La liste des personnages, si elle présente les personnages habituels du théâtre de boulevard, contient toutefois en germe la déstabilisation de cet univers normé: en effet, Victor et Esther sont annoncés avant leurs parents, qui ne sont d'ailleurs présentés que comme « son père » et « sa mère », et non comme le mari ou la femme l'un de l'autre.

La lecture de la scène 1 de l'acte I permettra d'approcher un peu plus l'entreprise de démolition par Vitrac du théâtre dominant au début du XX^e siècle⁽²⁾.

Une fois la scène lue, demander aux élèves de compléter un tableau avec deux colonnes, la première consacrée à ce qui, dans cette scène, est conforme au théâtre de boulevard tel qu'il a été défini lors de l'étude du vaudeville au cours de l'activité précédente, et la seconde à ce qui s'écarte de ce genre théâtral.

Éléments correspondant aux principes du vaudeville

- ◇ La didascalie initiale: *La salle à manger*
C'est un des lieux traditionnels du vaudeville, du théâtre de boulevard. La didascalie suivante: *dressant la table* vient compléter l'effet, laissant attendre un dîner comme on en trouve souvent dans les intérieurs bourgeois du théâtre de boulevard, une « réception ».
- ◇ Les personnages sont aussi des personnages traditionnels du vaudeville: la bonne et le fils unique et modèle de la famille bourgeoise. Celui-ci

se présente en citant ses parents comme un enfant modèle.

- ◇ Importance des biens matériels et de l'argent: le verre de Baccarat et le vase de Sèvres ont de la valeur par leur rareté mais aussi et surtout en termes d'argent: « il vaut très cher. »; « si ce verre tombe et se brise, la famille Paumelle, dont je suis le dernier descendant, perdra trois mille francs. »; après le bris du vase de Sèvres, Victor dit: « Bon, en voilà pour dix mille francs à valoir sur mon héritage. » Le mot héritage vient compléter ici le tableau de la famille bourgeoise traditionnelle où la transmission du patrimoine est une valeur essentielle.

- ◇ Le père de Victor apparaît à travers les propos de ce dernier comme un mari volage: « Ose dire que tu n'as pas couché avec mon père. » et sa mère comme une femme complaisante: « Je dis qu'elle est bien bonne. »

Éléments qui détonnent dans un vaudeville

- ◇ Le personnage de Victor, qui peut paraître comme un enfant gâté, devient inquiétant au fil de la scène, par sa prise de pouvoir sur la bonne, qui va jusqu'à la cruauté. Les gifles qu'il reçoit n'y font rien. Il s'adresse à elle comme s'il était un adulte et de manière très condescendante: « Hein? ma petite bonne femme? hein? le petit bonhomme? », et n'hésite pas à l'insulter: « et je pourrai raisonnablement te traiter de grue. » Sa cruauté tient à l'angoisse qu'il fait naître chez Lili en la menaçant de l'accuser du bris du vase, ce qui conduirait à son renvoi. Cela génère un malaise chez le spectateur, antinomique du théâtre de boulevard.

⁽²⁾ Voir annexe.

◇ Les références sexuelles, elles aussi, sont déroutantes, voire dérangeantes, contrairement à celles du vaudeville traditionnel: « je n'ai jamais introduit mon doigt dans le derrière des petites filles... », ou l'expression du désir d'un enfant de neuf ans de profiter des privautés de la bonne de la famille: « à moins que tu ne consentes... à faire pour moi ce que tu fais pour d'autres. »

◇ La première phrase de la scène - et de la pièce - associe référence sexuelle et religieuse: « ...Et le fruit de votre entaille est béni. » Le glissement d'entrailles à entaille parodie la prière chrétienne à la Vierge de manière très provocatrice puisque cela fait passer des entrailles, c'est-à-dire du ventre porteur d'un enfant, à l'entaille, c'est-à-dire au sexe de la Vierge! Cette première phrase a le caractère explosif et scandaleux du « Merdre » initial d'*Ubu roi* d'Alfred Jarry.

◇ Victor se moque aussi de la richesse, valeur première de la bourgeoisie: il n'hésite pas à casser un vase de Sèvres très cher, qu'il appelle d'ailleurs un « pot », ce qui le déprécie davantage.

◇ Le langage de Victor n'est pas le langage conventionnel et vide du théâtre de boulevard: par exemple le dialogue rapporté par Victor entre son père et lui au sujet du vase qui serait un œuf de cheval a une dimension décalée et proprement surréaliste avec le « gros coco de dada. »

On voit donc que si cette première scène fait penser à du vaudeville, la part de parodie de ce genre apparaît comme un moyen de bousculer les fondements de la société bourgeoise du début du XX^e siècle: la famille, l'argent, la religion. La dernière phrase de la scène, prononcée par Victor « Dommage que tu aies payé la première. » fait attendre une poursuite de l'entreprise de démolition de la société bourgeoise entreprise par Victor, en même temps que du théâtre tel qu'on l'écrivait et le pratiquait alors, par Roger Vitrac.

V – La transposition

« Dans la pièce, l'action se situe le 12 septembre 1909. La mise en scène de Christian Schiaretti déplace le drame dans les années 90. »

Guillaume Carron, conseiller littéraire⁽¹⁾

Après le spectacle

Demander aux élèves de réécrire le texte suivant de Roger Vitrac qui est une présentation de *Victor ou les enfants au pouvoir* lors d'une reprise de la pièce en 1946, en remplaçant les éléments de 1909 qui sont soulignés par des éléments correspondants de 1990 qu'ils ont vus dans la mise en scène de Christian Schiaretti au TNP :

L'image d'un monde survolé par les premiers avions, menacé par l'anarchiste Ferrer, consolidé par l'adultère, encore troublé par la fumée des drapeaux de Bazaine. Le monde des « Lettres à Françoise » de Marcel Prévost, de l'iris noir, du Métropolitain, du corset Mystère, des femmes à dessous et du pétomane de l'Eldorado. Un monde puant et revanchard qui n'avait pas encore digéré sa défaite.⁽²⁾

◇ L'anarchiste Ferrer : Francisco Ferrer (1859-1909), anarchiste catalan condamné à mort et exécuté le 31 octobre 1909 malgré une violente campagne en sa faveur dans les capitales européennes (note de l'édition Folio)

◇ Bazaine : Achille Bazaine, maréchal de France, né à Versailles (1811-1888). Il se distingua en Crimée et commanda en chef au Mexique, non sans mérite ; mais chargé en 1870-71 de la défense de Metz, il trahit véritablement son pays par son incurie, son incapacité, l'étroitesse et l'égoïsme de ses vues. Il se laissa refermer dans la place, ne tenta que des efforts dérisoires pour en sortir, engagea de louches négociations avec Bismarck, puis rendit la ville sans avoir fait ce que lui prescrivait l'honneur et le devoir militaires. La peine de mort à laquelle il fut condamné en 1873 ayant été commuée en celle de la détention, il réussit à s'évader et se retira en Espagne, où il vécut entouré du mépris général. (article du dictionnaire Larousse réécrit par Antoine Magneau à la scène 7 de l'acte I)

◇ Marcel Prévost (1862-1941) est un romancier et auteur dramatique français. Les Lettres à Françoise (1902) proposent le programme d'éducation d'une jeune fille, suivant les normes de la société bourgeoise de l'époque.

◇ L'iris noir : fleur d'un violet presque noir, à la mode au début du XX^e siècle.

◇ Le Métropolitain : nom complet du métro, inauguré à Paris en 1900, symbole de la modernité et du développement économique de la ville. Il connut un succès immédiat.

◇ Le corset Mystère : modèle de corset créé par madame Guillot, modiste à Paris en 1902, le corset étant un sous-vêtement féminin destiné à maintenir le buste droit et à affiner la taille. En outre, *Le Corset Mystère* est le titre d'un poème d'André Breton de 1919, poème-collage réalisé à partir de « réclames » de l'époque.

◇ Les femmes à dessous : les femmes qui portent de la lingerie raffinée, c'est-à-dire, au début du XX^e siècle, des femmes de peu de vertu.

◇ Le pétomane de l'Eldorado : le célèbre pétomane de l'Eldorado, capable de moduler ses gaz intestinaux et de moduler la hauteur tonale de leur émission, était un artiste de variétés, qui eut son heure de gloire dans les années 1900. Il se produisait à Paris, à l'Eldorado, salle de spectacles située sur le boulevard de Strasbourg utilisée successivement comme salle de café-concert, puis comme salle de music-hall (note de l'édition Folio).

⁽¹⁾ Pour éclairer le travail de transposition, voir le Cahier du TNP 19 : « Une transposition » article de Guillaume Carron, p. 28 à 33 et « 1909/1990 » de Guillaume Carron et Olivier Balazuc, p. 34-35, téléchargeable sur le site du TNP (www.tnp-villeurbanne.com/cms/wp-content/uploads/2019/02/18-19-tnp-cahier_19_victor_web_a-telecharger.pdf).

⁽²⁾ Roger Vitrac, *Le Figaro*, 11 novembre 1946.