

Annexes

ANNEXE 1 - LE TEXTE DE L'ADAPTATION PAR DIDIER BEZACE

J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie.

Tout menace de ruine un jeune homme : l'amour, les idées, la perte de sa famille, l'entrée parmi les grandes personnes.

Il est dur d'apprendre sa partie dans le monde.

À quoi ressemblait notre monde ? Au désordre qui conclut les maladies : avant la mort qui se charge de rendre tous les corps invisibles. Cela finit par la pourriture qui ne comporte pas de résurrection.

Très peu d'hommes se sentaient alors assez clairvoyants pour débrouiller les forces déjà à l'œuvre derrière les grands débris pourrissants.

On ne savait rien de ce qu'il eût fallu savoir : la culture était trop compliquée pour permettre de comprendre autre chose que les rides de la surface. Tout le monde était très intelligent ! Mais ces malins avaient la vue trop basse pour regarder par-dessus leurs lunettes plus loin que les naufrages. Et les jeunes gens avaient confiance en eux. Oppressés comme des victimes à qui on maintient la tête sous l'eau, ils se demandaient s'il restait de l'air quelque part...

Moi, on me classait parmi les intellectuels. Des hasards scolaires, des conseils prudents m'avaient porté vers l'École normale et cet exercice officiel qu'on appelle encore philosophie. Si l'on me demande pourquoi je restais là, c'était par paresse, incertitude, ignorance des métiers, et parce que l'État me nourrissait, me logeait, me prêtait gratuitement des livres et m'accordait cent francs par mois.

L'École normale est une institution que les nations envient à la République. On y dresse une partie de cette troupe orgueilleuse de magiciens que ceux qui paient pour la former nomment l'Élite et qui a pour mission de maintenir le peuple dans le chemin de la complaisance et du respect.

On propose là à des adolescents fatigués par des années de lycée, corrompus par les humanités, par la morale et la cuisine bourgeoises de leurs familles, l'exemple de prédécesseurs illustres : Pasteur, Taine, Lemaitre, Giraudoux. On leur promet la Croix et l'Institut à la fin de leurs jours. Il y règne l'esprit de corps des séminaires et des régiments.

ANNEXE 2 - À PROPOS DE PAUL NIZAN

En août 1939, Paul Nizan passe avec les siens et les Casanova ses vacances en Corse. C'est là qu'il apprendra la signature du pacte germano-soviétique qui allait précipiter l'entrée en guerre et provoquer la démission de Nizan du Parti communiste. Lu rétrospectivement, un épisode banal de promenades devient le signe annonciateur de la... folie.

→ **Demander aux élèves de proposer une lecture de ce texte. Comment apparaît Aragon à l'issue de cette lecture ?**

C'est une histoire très particulière... Il a un peu perdu la tête, il a eu un moment de flottement. Il était parti en vacances, et là il a eu une sorte de maladie, une peur abstraite... Il s'est promené là-bas, en Corse, avec un camarade. Il s'était perdu dans le pays et il en est résulté pour lui une espèce d'agitation, de peur très grande. On l'a calmé... Mais quand il est revenu à Paris, il a demandé à

me voir, il avait vraiment perdu la tête... Ce ne sont pas des avions français qui ont jeté des bombes sur sa tête... Il a été fait, autour de cette histoire, un bruit qui ne correspond à rien... Il n'est pas mort... Il est mort d'avoir reçu une bombe... C'est pas nous qui l'avons tué. Toute cette histoire est vraiment une histoire absurde... J'ai toujours pensé que c'était une histoire regrettable. Mais se défendre contre cela implique une arrière-pensée... alors j'ai laissé courir. Je ne pouvais pas souhaiter la mort de mon pays... La mort de mes camarades... Qu'est-ce que cela veut dire ? Dans la mesure où il a perdu la tête, il aurait pu s'abstenir... Et cette histoire de Corse... il a eu peur des jours et des nuits... La chose sérieuse, ce n'est pas que j'ai eu raison ou tort, c'est qu'on a pu déshonorer des gens... C'est une histoire absurde.

Extrait de Paul Nizan, *communiste impossible*, Grasset.

ANNEXE 3 - LE PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS EN QUELQUES DATES

Le 23 août 1939, signature du pacte germano-soviétique. Le PC approuve ce « succès de l'Union soviétique ». Il est alors dissous. Maurice Thorez préfère désertir et se réfugier à Moscou.

1940, Appel du 10 juillet de Jacques Duclos, à la liberté (ni les mots « allemands » ou « nazis » n'y sont écrits).

18 juin, de nombreux communistes indépendants rejoignent la Résistance.

Octobre et novembre, les arrestations de communistes se multiplient à l'initiative de Daladier et du gouvernement de Vichy. Le PC entre dans la clandestinité.

1941, le PC rejoint la Résistance après l'invasion de l'URSS par les troupes allemandes.

1943, le Komintern est dissous et le PC devient le PCF.

1945, les communistes prennent une part active à la Libération. Le PCF, qui est membre du Conseil national de la Résistance, est devenu une des principales forces politiques françaises. Maurice Thorez est amnistié. Aux élections législatives, le PCF rassemble cinq millions de voix et fait partie du gouvernement du Général de Gaulle.

Le 5 mai 1947, le président du Conseil, le socialiste Paul Ramadier, révoque les ministres communistes qui, la veille, ont refusé de voter la confiance au gouvernement.

C'est le début de la guerre froide. De nombreux « procès politiques » se déroulent à Paris comme à Moscou. Plusieurs dirigeants importants sont exclus ou écartés de toute responsabilité, notamment André Marty et Charles Tillon puis, plus tard, Laurent Casanova.

ANNEXE 4 - ÉLOGE ET POUVOIR DE L'ABSENCE

*Je ne prétends point être là, ni survenir à
l'improviste, ni paraître en habits et chair, ni
gouverner par le poids visible de ma personne,*

*Ni répondre aux censeurs, de ma voix ; aux
rebelles, d'un œil implacable ; aux ministres
fautifs, d'un geste qui suspendrait les têtes à
mes ongles.*

*Je règne par l'étonnant pouvoir de l'absence. Mes
deux cent soixante-dix palais tramés entre eux
de galeries opaques s'emplissent seulement de
mes traces alternées.*

*Et des musiques jouent en l'honneur de mon
ombre ; des officiers saluent mon siège vide ;
mes femmes apprécient mieux l'honneur des
nuits où je ne daigne pas.*

*Égal aux Génies qu'on ne peut récuser
puisque invisibles, – nulle arme ni poison ne
saura venir où m'atteindre.*

Victor Segalen, *Stèles*
© Éditions Gallimard, 1973

ANNEXE 5 - LA PRÉFACE DE JEAN-PAUL SARTRE

Il était du Parti depuis douze ans quand, en septembre 1939, il fit savoir qu'il le quittait. C'était une faute inexpiable, un péché de désespérance que le Dieu des chrétiens punit par la damnation. Mais les communistes ne croient pas à l'Enfer : ils croient au néant. L'anéantissement de ce camarade fut donc décidé. Entre temps, au mois de mai 1940, une balle allemande l'avait frappé derrière la nuque, mais cette liquidation ne satisfait personne : il ne suffisait pas qu'il eût cessé de vivre, il fallait qu'il n'eût pas du tout existé. Ses livres disparurent ; on intimida les éditeurs qui les laissèrent pourrir dans des caves et les lecteurs qui n'osèrent plus les demander. Cette graine de silence germerait ; en dix ans elle produirait la négation la plus radicale : ce mort évacuerait l'histoire, son nom tomberait en poussière, Nizan... Paul Nizan.

Nous étions amis... R'hâ, c'était lui. Moi, c'était Bor'hou. Et oui, dès seize ans, nous avions donné dans toutes les folies, il m'avait proposé d'être un surhomme, j'avais accepté tout de suite, comme ça, au moins, nous serions deux. Comme il était breton, il nous donna des noms gaéliques. Nous couvrîmes tous les tableaux noirs de ces mots étranges. Un de nos camarades de lycée voulut partager notre dignité

nouvelle. Nous lui imposâmes des épreuves. Il devait, par exemple, déclarer à voix haute qu'il conchait l'armée française et le drapeau ; ces propos n'avaient pas l'audace que nous leur prêtres. Pourtant, le candidat se déroba, les deux surhommes restèrent seuls. Nous marchions à travers Paris, pendant des heures, des journées : nous en découvrions la faune et la flore, les pierres, émus aux larmes quand s'allumaient les premiers feux de réclames électriques ; nous pensions que le monde était neuf parce que nous étions neufs dans le monde ; Paris fut notre lien, nous nous aimions à travers les foules de cette ville grise, sous les ciels légers de ses printemps. Nous marchions, nous parlions, nous inventions notre langage. Une nuit, les surhommes en disponibilité montèrent sur la colline du Sacré-Cœur et virent à leurs pieds une joaillerie en désordre. Nizan planta sa cigarette dans la commissure gauche de ses lèvres, tordit la bouche en une affreuse grimace, et dit simplement : « Hé, hé ! Rastignac. » Je répétai : « Hé, hé ! » comme il se devait et nous redescendîmes, satisfaits d'avoir marqué si discrètement l'étendue de nos connaissances littéraires et la mesure de notre ambition.

Adaptation : Didier Bezace

ANNEXE G - ADEN ARABIE, PAUL NIZAN, CHAPITRE 1

J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie.

Tout menace de ruine un jeune homme : l'amour, les idées, la perte de sa famille, l'entrée parmi les grandes personnes. Il est dur à apprendre sa partie dans le monde¹.

À quoi ressemblait notre monde ? Il avait l'air du chaos que les Grecs mettaient à l'origine de l'univers dans les nuées de la fabrication. Seulement on croyait y voir le commencement de la fin, de la vraie fin, et non de celle qui est le commencement d'un commencement. Devant des transformations épuisantes dont un nombre infime de témoins s'efforçait de découvrir la clef, on pouvait simplement apercevoir que la confusion conduisait à la belle mort de ce qui existait. Tout ressemblait au désordre qui conclut les maladies: avant la mort qui se charge de rendre tous les corps invisibles, l'unité de la chair se dissipe, chaque partie dans cette multiplication tire dans son sens. Cela finit par la pourriture qui ne comporte pas de résurrection.

Très peu d'hommes se sentaient alors assez clairvoyants pour débrouiller les forces déjà à l'œuvre derrière les grands débris pourrissants.

On ne savait rien de ce qu'il eût fallu savoir: la culture était trop compliquée pour permettre de comprendre autre chose que les rides de la surface. Elle se consumait en subtilités dans un monde rangé de raisons et presque tous ses professionnels étaient incapables d'épeler les textes qu'ils commentaient. L'erreur est toujours moins simple que le vrai.

On avait besoin d'ABC composés de ce qu'il y avait réellement d'important. Mais au lieu d'apprendre à lire, ceux qu'un tourment sincère empêchait quelquefois de dormir imaginaient des conclusions qui reposaient toutes sur l'étude des décadences comparées: conclusions par l'invasion des barbares, le triomphe des machines, les visions à Patmos, les recours à Genève et à Dieu. Comme tout le monde était intelligent !

Mais ces malins avaient la vue trop basse pour regarder par-dessus leurs lunettes plus loin que les naufrages. Et les jeunes gens avaient confiance en eux.

Condamnations sans appel, sentences impératives : « Vous allez mourir. » Les gens de mon âge, empêchés de reprendre haleine, oppressés comme des victimes à qui on maintient la tête sous l'eau, se demandaient s'il restait de l'air quelque part : il fallait pourtant les envoyer rejoindre entre deux eaux leurs familles de noyés.

Comme l'on me classait parmi les intellectuels, je n'avais jamais rencontré d'autres êtres que des

techniciens sans ressources: des ingénieurs, des avocats, des chartistes, des professeurs. Je ne peux même plus me souvenir de cette pauvreté. Des hasards scolaires, des conseils prudents m'avaient porté vers l'École normale et cet exercice officiel qu'on appelle encore philosophie: l'une et l'autre m'inspirèrent bientôt tout le dégoût dont j'étais déjà capable. Si l'on demande pourquoi je restais là, c'était par paresse, incertitude, ignorance des métiers, et parce que l'État me nourrissait, me logeait, me prêtait gratuitement des livres et m'accordait cent francs par moi.

L'École normale est une institution que les nations envient à la République: elle est une des têtes de la France qui est pourvue de chefs comme une hydre. On y dresse une partie de cette troupe orgueilleuse de magiciens que ceux qui paient pour la former nomment l'Élite et qui a pour mission de maintenir le peuple dans le chemin de la complaisance et du respect, vertus qui sont le Bien. Il y règne l'esprit de corps des séminaires et des régiments: on arrive aisément à faire croire à des jeunes gens que leur faiblesse privée incline à l'orgueil collectif, que l'École normale est un être réel, qui a une âme – et une belle âme –, une personne morale plus aimable que la vérité, la justice et les hommes. Dans ce lieu habité par des entités transparentes, comme le Jardin de la Rose, hypocrisie est reine. La plupart des normaliens portent sur eux-mêmes les seuls jugements qui affirment leur participation à l'Élite: élite chrétienne, beaucoup d'entre eux aiment la messe. Élite universitaire: on en voit qui préparent comme un grand voyage les étapes d'une belle carrière et projettent à vingt ans des mariages avec les filles de célèbres professeurs : *Le Bulletin de l'École normale* publie d'orgueilleuses et risibles généalogies. Élite politique: plusieurs nagent dans les eaux sales des sections socialistes, des ligues radicales avec une habileté de vieux poissons. Mais toujours élites de l'Esprit. Ces pensées ambitieuses limitent la plupart des méditations sur la valeur des hommes.

On propose là à des adolescents fatigués par des années de lycée, corrompus par les humanités, par la morale et la cuisine bourgeoises de leurs familles, l'exemple de prédécesseurs illustres : Pasteur, Taine, Lemaitre, Giraudoux, François-Poncez. On leur promet la Croix à leur tour de bêtes et l'Institut à la fin de leurs jours: mais personne ne leur raconte la vie d'Évariste Galois.

Paul Nizan, *Aden Arabie*, chapitre 1, p. 55-57

© Éditions François Maspero, Paris, 1960

© Éditions La Découverte et Syros, Paris, 2002.

(1) Cette erreur existe dans l'édition originale.

ANNEXE 7 : INTERVIEW DE LAURENT CAILLON

L'adaptation

Christiane Gayerie-Bescond : Comment avez-vous travaillé cette adaptation d'*Aden Arabie* ?

L. C. : Comme on n'a pas un texte théâtral, il faut arriver à constituer dans un premier temps le texte du spectacle à partir du texte littéraire. [...] Pour Didier, on doit essayer de raconter tout le roman. Sachant qu'un roman c'est 250 pages et qu'une heure et demie de théâtre c'est 25 pages, cela veut dire forcément une réduction du texte. Donc le premier travail, c'est d'arriver soit initialement, soit en cours de travail sur le plateau, à fabriquer le nouveau texte qui va être le texte du spectacle.

Pour le spectacle *Aden Arabie*, on a deux corps de textes importants : la préface de Jean-Paul Sartre et *Aden Arabie* de Paul Nizan. Deux adaptations ont été faites de vingt-deux pages pour la préface et vingt-sept pour *Aden Arabie*. Aujourd'hui, on en est à treize et vingt-deux. Et si ça se trouve, il y en aura moins, pour un spectacle qui durera, sans doute, une heure un quart, une heure et demie.

La première question est : qu'est-ce qu'on veut raconter ? Alors, se pose le problème de la fidélité, qui n'est pas une fidélité formelle ou superficielle au roman. Est-ce qu'on peut tout dire ? Est-ce qu'on n'a rien oublié ? Non. Il s'agit de s'emparer d'un roman, d'un récit romanesque ou d'une narration et de trouver l'angle d'attaque qui théâtralement lui sera le plus fidèle. À qui s'adresse-t-on et pour dire quoi ? [...]

C'est bizarre... faire comprendre en quoi c'est une parole de quelqu'un de vingt ans mais de manière métaphorique ou emblématique plutôt. Ceci au travers de l'amitié de Sartre et de Nizan.

La notion d'espace-temps au théâtre

Le spectacle, pour le moment, semble respecter l'ordre de la préface et du récit de Nizan ?

L. C. : On ne sait pas, on va voir. On a fait des lectures dans l'ordre inverse. Ce qui est intéressant quand on le fait, c'est que l'on entend que Sartre, au début de sa préface, se prend pour Nizan, écrit comme Nizan. Notamment dans la description qu'il fait de la génération de ceux qui ont quarante ans juste après la guerre de 1939-1945, et qui n'ont plus du tout envie d'entendre la parole de Nizan parce qu'ils n'ont plus envie que de se laisser aller dans ce qu'il nomme la philosophie du désespoir. C'est Sagan, c'est Gréco. C'est le faubourg Saint-Germain. Et là, il a des propos très proches de Nizan. C'est drôle quand on le lit comme ça. On

C'est-à-dire de prendre deux personnes qui sont nées la même année, qui ont la même formation – parce qu'ils sont dans la même école –, et il y en a un qui va nous dire, en avant propos dans une sorte de portrait qui chauffe sa salle, qui va amener la parole du poète Paul Nizan, qui va nous dire « moi je me suis trompé ». « J'avais à côté de moi quelqu'un qui avait une sincérité humaine et moi j'avais mon ambition. J'avais mes mots, j'avais envie de faire de la littérature et lui, c'était autre chose. Et cela, je ne l'ai pas vu. » Donc voilà, on va essayer de raconter cela par le théâtre. Parce que c'est cela qui justifie les deux parties, sinon pourquoi ne pas monter qu'*Aden Arabie*. Et à ce moment-là, on ferait réentendre le texte d'*Aden Arabie* comme un texte, qui maintenant, a plus une force poétique de parole emblématique du refus, qu'un sens militant [...].

En gros, l'adaptation c'est réduire mais quoi et au nom de quoi ? Nous avons réduit pour raconter cette parole qui nous renvoie au passé. On va voir si le théâtre, qui pourtant n'est pas friand des jeux avec le temps, qui n'aime pas du tout qu'on l'embête avec les flashbacks, qui est un art du temps présent, on va voir s'il peut nous fabriquer du présent tout en basculant des années 1960 aux années 1930, aux vingt ans de Paul Nizan. Pas pour définir Nizan en tant que personne, la personnalité de Nizan ne nous intéresse pas dans sa réalité. Elle nous intéresse que parce qu'elle est emblématique d'une parole d'un jeune homme de vingt ans et qui nous dit qu'à cet âge on est sérieux. [...]

voit bien qu'il a relu son Nizan. Quand on lit la préface puis le roman, c'est différent. Je pense qu'on n'a pas le choix. On s'est posé le problème, on va essayer. Mais je crois que l'ordre se fait dans ce sens : Sartre puis Nizan. Parce que je crois que c'est beau de finir sur la parole de Nizan. Finir sur cet étrange texte, qui est en fait un regard porté sur un pays en train de s'ensabler. Le décor ce sera un plateau où il y a du sable avec des Mariannes, on va donner cette impression de choses qui se sclérosent. Parce que c'est non seulement le monde dont parle Nizan, mais c'est la menace qui pèse sur nos sociétés. Je crois que le théâtre a envie de raconter cela. On va voir, j'espère que l'on ne s'est pas trompé.

Adapter, c'est trahir ?

Il y a une dénonciation radicale des élites...

L. C. : Oui, c'est vrai.

Est-ce que c'est d'actualité ? Est-ce que ce sera un point fort du spectacle ?

L. C. : Pas forcément. On a testé l'efficacité littéraire du propos en se lisant le texte avec Didier et avec les comédiens. Mais, on n'a pas encore testé son efficacité théâtrale et surtout ce que le théâtre peut mettre en évidence. Quand on prend un texte de théâtre, on le déplace et rien que ce déplacement sur une scène peut dire des choses qu'il ne dit pas quand on a un rapport intime avec lui. On sait qu'on a à réfléchir sur la fin d'*Aden Arabie*. Nizan fait une apologie de la haine qui est très forte et qui ne va pas de soi. « Il ne faut plus craindre de haïr, il ne faut plus rougir d'être fanatique. Je leur dois du mal, ils ont failli me perdre. » Et Didier dans son adaptation a gardé : « ils me font du mal, ils ont failli me perdre » sans les deux premières phrases, sans l'appel à la haine et au fanatisme. On a une responsabilité vis-à-vis de cela. La critique des élites, c'est la critique que fait Nizan et qu'il fera dans *Les chiens de garde*, c'est la critique de l'élitisme de l'École normale alors qu'il en fait partie. [...]

Vous avez insisté plutôt sur le discours anti-colonialiste ?

L. C. : Non. Ce qu'on cherche à dire ne sera pas à ce point politique.

Je vous pose la question parce que vous m'avez dit : qu'est-ce qu'on veut dire ?

L. C. : Je crois que ce que Didier cherche à dire, à raconter, c'est l'histoire de quelqu'un qui se réveille d'un cauchemar. Quelqu'un qui se rend compte qu'il a fait un « vrai » voyage, il est allé à Aden. Mais que, théâtralement, ce voyage, sera un voyage immobile. Il ne se déplacera pas. Le théâtre va essayer de nous raconter que ce qu'il avait devant les yeux, il ne le voyait pas. Le théâtre sans bouger va nous déplacer, en changeant les lumières et le son, on peut se retrouver en Arabie, et là le personnage de Nizan va se rendre compte que c'est la même chose. Aden, c'est un comprimé d'Europe. « Je ne l'avais pas vu, maintenant il faut que je rentre. » Et c'est sur le déclic que l'on va travailler. Sur le voyage immobile et sur le déclic.

Il y a deux choses chez Nizan : la colère et l'angoisse. Sartre parle d'un homme qui était totalement travaillé et angoissé par le sentiment de la mort. Et c'est la manière dont Nizan va surmonter cette angoisse personnelle par le politique qui va faire à mon avis le fond du propos. Donc, bien sûr qu'il y a une critique du colonialisme mais elle

n'est pas au premier plan. Elle est terrible. Mais dans l'adaptation, d'une certaine manière, on l'a gommée. Ceci dit, on a la structure de l'adaptation et on a les suppléments possibles. En fonction du temps de création que l'on aura, et de la pertinence de notre propos, si les fils se tissent bien, on va peut-être mettre un quart d'heure de spectacle en plus pour travailler ces passages supplémentaires parce que ce serait dommage de ne pas les utiliser. Mais pour l'instant, on voudrait tenir cela : le voyage immobile. Par exemple, on a fait un essai : Didier avait pensé que Sartre nous parlerait sur son petit banc d'écolier face à nous, banc d'écolier qui est une image de l'École normale, une sorte de banc de narrateur puisqu'il sera bien au milieu du plateau comme un élément narratif. Et puis qu'il laisserait la parole à ce jeune homme de vingt ans. Sartre est au bord du cadre de scène, le noir se fait à sa place. Et au moment où il s'en va, Nizan est assis sur le banc et nous parle. Didier avait pensé qu'en partant à Aden : « je filais comme un mort », une vénitienne⁽¹⁾ tombe très lentement : noir puis ouverture et ce qui était éclairé bleu soit éclairé très chaud. Et effectivement, on trouve le comédien qui n'a pas bougé de son banc et qui nous dit : « Douze degrés de latitude cinq... ». On a répété durant trois jours et nous n'avions pas la vénitienne. Didier dit au comédien qui joue Nizan, Thierry Gibault, à la suite de « Je filais comme un mort » de fermer les yeux. Le comédien ferme les yeux, on change la lumière, et il les rouvre. Et le tour est joué, comme on dit. Je pense que l'on va le garder parce que, dans sa simplicité, c'est dix fois plus fort que la vénitienne qui tombe et qui s'ouvre. C'est tout bête. On est au cœur de ce que va être ce spectacle : sans doute très peu de choses théâtrales. Pas de grandiloquence, rester au plus près des mots.

Qu'est ce qui sera en jeu sur scène ?

L. C. : Je crois que Didier aimerait bien que ce soit de l'amitié. Ce sera forcément une amitié un peu mythique, comme toutes ces amitiés que l'on reconstruit, dont on ne connaît pas bien la réalité. C'est une amitié un peu « people », de gens « littéraires ». Dans la réalité, ils ne se sont quasiment pas vus entre 1930 et 1940. Donc, c'est une amitié qui a été intensive durant quelques années à l'École normale. Elle n'a plus existé jusqu'à la mort de Nizan et elle renaît après la mort de Nizan. Mais l'amitié posthume de Sartre pour Nizan est un élément important de notre réflexion.

(1) Rideau dont chaque pli a une hauteur ajustable, donc dont la limite inférieure n'est pas horizontale.

La construction du personnage

À ce propos, qu'est-ce que c'est que construire un personnage pour un acteur ?

L. C. : Au début, Didier s'est dit : Nizan et Sartre, c'est Thierry Gibault et Daniel Delabesse. Point. Comme ils sont. Ce sont des narrateurs qui portent la parole d'un auteur à la première personne. Et puis, il tourne un film en ce moment où il joue le rôle de Georges Pompidou. Il a une heure et demie de maquillage. Et il s'est dit, on va essayer de les mettre en Sartre et Nizan. Les gens ne connaissent pas Nizan, on connaît mieux Sartre. On va essayer. Le cinéma a un rapport au réalisme qui facilite le travail sur le problème de la ressemblance physique. Physique, ce n'est pas forcément les traits, cela peut être aussi les manies, les postures, une manière de parler. Le théâtre est moins friand de cela, d'abord parce qu'il a un rapport au réalisme très différent et qu'au contraire, le danger, au théâtre, de la

ressemblance c'est de nous amener vers la caricature. C'est-à-dire qu'un comédien est beaucoup plus crédible en ne ressemblant pas à Sartre, mais en comprenant ce qu'il dit, en étant au cœur de sa pensée.

Ce que l'on a dit aux comédiens, et ils sont d'accord avec cela : tâchons de comprendre ce que l'on dit. Parce que ce n'est pas évident concernant la parole de Nizan, elle va vite, elle est très poétique au sens fort, rimbaldienne, avec une puissance d'image incroyable. D'ailleurs on va en faire le moins possible. Si on se met à en faire, on va se retrouver en concurrence avec le texte. Il faut profondément comprendre ce que Sartre à envie de dire, et là je crois qu'on lui ressemblera. Le fait de les faire travailler sur la ressemblance physique, même si je pense que cela ne fonctionnera pas – on va essayer – aidera tout de même les comédiens dans leur démarche.

Le voyage immobile

Quand on monte un texte, il faut laisser un paradoxe. C'est quoi ce paradoxe pour vous ?

L. C. : C'est l'oxymore, c'est le voyage immobile. C'est clairement cela. C'est vrai que le théâtre est friand de paradoxe. Parce qu'il est à la dramaturgie du théâtre de narration ce qu'est l'enjeu dramatique à la pièce conventionnelle. Si nous n'avons pas de paradoxe, on risque de ne pas pouvoir construire notre propos théâtralement. Dans le cas présent, on arrivera à raconter notre paradoxe, ici le voyage immobile, que si l'on trouve un principe de temporalité qui vaut principe dramatique. [...]

Quand on a décidé de donner à lire, à entendre un texte, est-ce que des images s'imposent, des images musicales ?

L. C. : Je crois que sur le plan des images, on va essayer d'être assez modeste, efficace et fort. Sur le plan de la musique, Didier n'ose pas trop décider à l'avance. J'ai l'impression que plus le travail avance, moins il va y avoir d'éléments de décor ou musicaux. Et que comme par hasard, s'il y a de la musique, elle sera moins investie d'une mission ou d'une fonction précise que d'une émotion. Cela va dépendre de la façon dont on « séquentialisera », on structurera ce spectacle. J'ai écrit déjà de la musique au violoncelle. J'ai pensé à d'autres musiques. En amont, j'ai proposé à Didier de travailler sur deux choses : le jazz de 1920 à 1960, et parallèlement la chanson de ces mêmes époques. Les deux donnent tout de suite une idée du contexte. On ne sait pas du tout ce que l'on va en faire. C'est lui qui décidera. Je crois qu'il entend bien une musique sur Aden Arabie, il ne l'entend pas encore pour Sartre, et pour cause. On s'est rendu compte qu'il y allait

avoir très peu de son sur le texte de Sartre, que les choses se mettaient en marche avec le texte d'*Aden Arabie*. Donc c'est possible que l'on ait un spectacle bizarre, qui soit fait d'une longue introduction qui nous amène vers ce voyage. Il me semble que ce serait difficile d'avoir ces deux paroles sur le même mode. J'ai l'impression qu'il faut que le texte d'*Aden Arabie* soit porté spécifiquement par une chose. Si on en fait trop avant, on risque de donner l'impression d'« enfilez des perles ». C'est le danger de ce spectacle. Il y a un autre inconvénient : c'est d'essayer de faire que le propos de Sartre ne soit pas une explication de Nizan.

La préface de Sartre est à la fois dithyrambique et réductrice par rapport au personnage de Nizan, un peu rusée aussi.

L. C. : Elle le fabrique. On a un problème de construction dramatique théâtrale. Il ne faut pas être totalement dupe de la fabrication du portrait que Sartre fait de Nizan.

Ce que l'on va découvrir, c'est l'effet de sens que produit la réduction que l'on a faite. Cet exercice ne préservera pas la totalité du sens, il est d'une certaine manière une négation absolue de la littérature. Quand on réduit, on induit un autre sens que le sens contenu dans le texte initial. On va bien évidemment dire des choses équivalentes ou semblables mais on ne sait pas précisément, dans l'état du travail actuel, ce que l'on va dire. Parce que la réduction radicalise le point de vue. Dans *Aden Arabie*, on va enlever le côté chronique de voyage et toute une partie des récits du fonctionnement du colonialisme. Mais, on se donne une liberté de réduction qu'on nous reprochera si cela ne fonctionne pas.

Ce qui est formidable dans le texte de Nizan, c'est que ce n'est pas un manifeste politique, ce n'est pas quelqu'un qui manipule des idées. Il décrit. On sent bien que sur le plateau, il va falloir que Thierry Gibault (Nizan) nous raconte et vive la chose, c'est-à-dire qu'il produise quelque chose et qu'il nous produise, à nous, l'effet de ce qu'il a produit. Et donc, de l'enfermement. Je pense que les trois quarts du jeu vont se faire sur le regard que va porter Thierry sur ce qui l'entoure. C'est quelqu'un qui va travailler son

inquiétude et qui va nous faire comprendre qu'il est dans une cage. La première partie d'Aden Arabie consiste à nous décrire la France avec ses élites, avec son École normale, avec ses bourgeois. Et tout le reste du texte va être une critique de l'illusion du voyage dans les tropiques. C'est très moderne et très claustrophobe. Le décor sera la cage de scène qui s'ensable progressivement avec un banc d'écolier au centre. Peut-être qu'à l'issue du spectacle, on aura trouvé la porte pour sortir de la cage.

Nos vifs remerciements à Didier Bezace, à Laurent Caillon et à Jean-Baptiste Moreno pour leur précieuse collaboration.

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

Comité de pilotage et de validation

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

Auteur de ce dossier

Christiane GAYERIE-BESCOND, Professeur de Lettres

Directeur de la publication :

Bernard GARCIA,
Directeur du CRDP de l'académie de Paris

Responsabilité éditoriale

Jean-Yves LANGANAY
Directeur du CRDP de l'académie de Créteil

Chargée de projet

Armelle ROMEU, CRDP de l'académie de Créteil

Responsable de collection

Jean-Claude LALLIAS
Marie FARDEAU, Lise BUKIET,
CRDP de l'académie de Paris

Maquette et mise en pages

Claude TALLET
Création : Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

Relations avec les scolaires :

Joëlle WATTEAU
01 44 95 98 27

j.watteau@theatredurondpoint.fr

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