



Cent culottes et sans papiers

de Sylvain Levey

Carnet artistique et pédagogique

Carnet pédagogique rédigé par Marie Bernanoce, maître de conférences en études théâtrales, professeur agrégée de lettres. Mise en ligne du carnet en 2015, et mise à jour en 2017.

Sous la plume de Sylvain Levey, l'école devient le miroir de notre société et de sa consommation effrénée. Il recense ces affaires futiles ou utiles que la pub et les goûts tentent d'imposer aux enfants.

Il montre ces choses qui révèlent ce qu'on est ; il dévide la complainte du progrès ; il dresse un inventaire sensible de ces objets inanimés racontant toute une histoire de France, des sans-culottes... aux sans-papiers.

À coups de petites chroniques poétiques ou d'aphorismes politiques, vrais matériaux pour la scène, l'auteur observe la relation entre les habits et les enfants et lance ici un pavé, comme un petit manuel d'instruction civique.

l'auteur

Sylvain Levey, également comédien, est parmi les jeunes auteurs de théâtre les plus prometteurs. Après *Par les temps qui courent* (Lansman, *La Scène aux ados 1*, 2004), sa première longue pièce, *Ouasmok ?*, a été publiée dans la collection jeunesse de Théâtrales (2004), ouvrant son œuvre jeunesse. Se dessine une écriture en connexion profonde avec l'univers de l'adolescence et de l'enfance. Sylvain Levey, même dans son théâtre généraliste, comme *Enfants de la middle class* ou *Quelques pages* que l'on retrouve dans *Théâtre en court 1* aux Éditions Théâtrales (2005), écrit le monde du point de vue de la jeunesse.

Son théâtre s'engage. Dès l'enfance, l'homme est conditionné par une société de fausses libertés : grouille un petit monde trop policé de cochons qui s'ignorent, d'inceste familial, de couples sclérosés, de bourgeois engoncés dans leurs habitudes superficielles. Des personnages cependant se battent avec force : dans *Alice pour le moment* (Éditions Théâtrales, 2008), ce sont les parents d'Alice, exploités par le chômage et les assureurs rapaces, mais capables de rire comme des fous quand leur voiture vient d'exploser ; c'est Viktor Lamouche, dans *Théâtre en court 3* (Éditions Théâtrales, 2008), un jeune homme promis au plus bel avenir qui décide de tout abandonner pour céder au rêve d'amour des contes de fées, qui se dérobera sous lui.

Au final, c'est le chemin qui compte, la route d'Alice, de ses parents, avec l'humour qui accompagne tout regard distancé permettant d'avancer : sans doute est-ce là aussi le chemin d'écriture de l'auteur Sylvain Levey. Son œuvre théâtrale, qui représente aujourd'hui d'une quinzaine de pièces, est marqué par un jeu physique à la fois oral et graphique sur le rythme, sensible dans la ponctuation, les reprises de sons, de phrases, de structures. La langue, faussement orale, s'adresse au lecteur pour le sortir de sa torpeur, l'interpeller, sans cynisme dans le sombre, sans fadeur dans le joyeux. Pour plus de précisions, se reporter à l'analyse de *Ouasmok ?* dans *À la découverte de cent et une pièces* de Marie Bernanoce (Éditions Théâtrales, 2006, pp.248-251) ou au dossier consacré à Sylvain Levey dans le n° 217 de la revue Griffon (n° de mai-juin 2009), pp.14-16.

Plan du carnet

- A. Cheminer au cœur du texte
 - A. Une structure dramaturgique non conventionnelle : des petits refus pour un grand refus
 - B. Une structure dramaturgique en forme de montage : des petites quêtes pour une grande quête
 - B. Mise en voix / Mise en espace
 - A. Une mise en voix chorale : du dire au montrer
 - B. Une mise en espace contrastée : du dire au voir faire
 - C. Mise en jeu : du dire au faire
 - A. Faire sans le public
 - B. Faire avec le public
 - C. Combinaison des deux choix
 - D. Bilan esthétique
 - D. L'environnement artistique de Sylvain Levey et de *Cent culottes et sans papiers*
 - A. L'histoire d'un clic
 - B. Une poétique
 - E. Annexes
 - A. Mise en réseau / bibliographie pour aller plus loin
 - B. Plan de séquence en collège, classe de 4ème ou de 3ème
-

A. Cheminer au cœur du texte

Il s'agit d'un lent cheminement, fondé sur l'exploration profonde du texte et le plaisir de la lecture et des mots. L'imagination des lecteurs y est sollicitée.

Cette nouvelle pièce de Sylvain Levey confirme, s'il en était besoin, l'inscription de son univers dans une parole sur le monde forte, tonitruante même, sans qu'elle n'y perde jamais la drôlerie poétique de son rythme.

Cent culottes et sans papiers, comme le jeu de mots du titre l'indique, fait le grand écart entre l'idéal révolutionnaire du siècle des lumières et la dure réalité contemporaine des hommes, des femmes et surtout des enfants que l'on chasse d'un pays, la France (nommée à la fin de la pièce), parce qu'ils n'ont pas de papiers. Plus globalement, il propose un regard immergé dans le monde de l'enfance, ses enthousiasmes, ses déceptions, s'attachant aux relations entre les adultes et les enfants, sans angélisme. Y transparaît l'idéal que tout adulte peut y retrouver.

Sylvain Levey s'attache alors aux vêtements qu'ils ont dû laisser derrière eux avant de partir, signes humbles mais têtus d'une réalité qui va nous sauter au visage.

A. Une structure dramaturgique non conventionnelle : des petits refus pour un grand refus

La première étape de la découverte de la pièce par les élèves consistera à **relever** tout ce que l'on ne trouve pas au premier abord.

Consigne donnée aux élèves : en feuilletant la pièce, qu'est-ce que vous ne trouvez pas que l'on pouvait attendre ? Qu'est-ce que l'on trouve que l'on n'attendait pas ?

a) Pas de liste de personnages ni de personnages nommés

Quand les élèves vont ouvrir la pièce, ils ne pourront que faire ces remarques, immédiatement visibles : aucune liste de personnages au début de la pièce, aucun nom de personnages dans le corps du texte, comme on l'attend d'ordinaire dans le modèle classique de l'écriture théâtrale dialoguée. Les élèves le verront bien dès *l'incipit* de la pièce :

Quel drôle de
Petit
Militaire peut porter cette veste
US Army
Taille trente et quatre ?
Le soldat première classe s'appelle
Clémence
Clémence
Quel drôle de prénom
Pour celle qui porte une arme.
Et pourtant...

On remarquera cependant que l'on trouve des noms de personnages, mais dans le corps de la parole dont on n'a pas l'origine, qui n'est pas clairement identifiée, qui ne ressemble pas complètement à un monologue.

Consigne plus précise donnée aux élèves : relevez tous les prénoms ou autres modes de désignation de « personnages » que l'on trouve dans la pièce.

Dans *l'incipit*, on a ainsi « Clémence ». On trouvera ensuite, dans l'ordre :

- Samir (p. 12) que l'on retrouve p. 73, p. 77
- Alban (p. 17)
- Victor (p. 20)
- « Flurette » (p. 23)
- « Haut comme trois pommes », accompagné d'un grand nombre d'autres surnoms, principalement « Courpartout » (pp. 30- 32)
- « Maîtresse » (pp. 38-40)
- Jimmy (pp. 49-51)
- Clovis (pp. 52-55)
- Bérénice (p. 59), que l'on retrouve p. 72, avec un clin d'œil à la Bérénice de Racine.

On remarquera dans ce petit travail de recherche qu'apparaissent aussi des noms de personnages que l'on pourrait dire « de second degré » comme Ferdinand et François (pp. 55-57) qui correspondent à ce que les personnages du premier niveau vont s'amuser à endosser, dans une forme particulière de théâtre dans le théâtre.

On remarquera également que la question de se faire nommer est presque inscrite au cœur de la pièce, en creux dans le manque de personnages nommés mais aussi de façon indirecte, dans un second niveau de fiction ainsi p. 73 pour les enseignants et p. 77 pour les enfants : « parce qu'il ne s'appelle pas Pierre, Paul, Jacques ou François ».

Cela ouvrira alors un questionnement sur le « qui parle dans la pièce ? »

Consigne donnée aux élèves : comment vous représentez-vous le personnage qui assume la parole dans la pièce ? Un ou plusieurs personnages ?

La réponse à cette question, complexe, passe sans aucun doute par l'exploration de la consigne suivante sur le découpage du texte mais les élèves pourront assez vite identifier une voix que l'on peut sentir comme la voix de l'auteur. On amènera ainsi les élèves à remarquer p. 77 la présence d'une adresse à l'un des personnages, Samir, présent à 3 reprises :

C'est ton dernier jour ici avant ta sortie.
Samir

Là aussi, on peut distinguer deux niveaux car la question du moi, ME, est posée à plusieurs reprises dans le second niveau de fiction : ainsi pp. 52-55 dans le passage consacré à Clovis, cet enfant tant nommé mais invisible aux yeux de ses parents, ou encore pp. 64-65 où se trouve mis en question le sens de M + E = Me / Mauvais Élève.

b) Pas de découpage explicite : des tranches de vie, mais liées

Dans le cours du même travail de découverte, on va remarquer qu'il n'y a aucun découpage en scènes, actes, fragments nommés. Par contre, les enfants vont très vite remarquer que des tirets larges, à gauche des pages, découpent l'ensemble du texte en un certain nombre de passages que l'on pourra nommer « fragments ».

Consigne donnée aux élèves : Vous compterez puis identifierez les fragments, par le nombre de pages, la thématique.

On trouve 34 fragments.

Voici ce que donnera l'analyse précise de la structuration de la pièce, pour sa première moitié :

1. Clémence pp. 7-8
2. Le pull du printemps sur la haie pp. 8-9
3. La cagoule bleue marine de Samir pp. 9-12
4. Le Am stram gram de l'expulsion pp. 13-15
5. Le mouchoir blanc sur le radiateur pp. 15-16
6. Le petit débardeur taille XS col en V p. 16
7. Le pantalon d'Alban pp. 17-21
8. La veste canadienne pp. 21-24
9. Le gant du jeu feuille/ciseaux pp. 24-25
10. Le slip de piscine pp. 25-27
11. La gifle scolaire pp. 27-29
12. Le foulard pp. 29
13. Le pull de Courpartout pp. 30-32
14. La blouse grise à l'étoile jaune pp. 32-34
15. Les déguisements pp. 34-38 ...

Consigne donnée aux élèves : Que remarquez-vous concernant le rythme de cette composition ? Comment peut-on appeler ces fragments ?

Cette construction rend le résumé de la pièce impossible. Comme on le sent, aucune structure unifiée et globale ne fait rentrer cette parole dans les cadres admis séparant texte dialogué et texte didascalique dans le modèle de la pièce machine. On aidera les élèves à rentrer dans ces questions en leur présentant les deux outils construits par Michel Vinaver, **pièce-machine** et **pièce-paysage**, croquis à l'appui.

Comme Jon Fosse dans *Le Manuscrit des chiens*, mais plus encore, la parole ici se dénude, éloigne tous les artifices d'une théâtralité d'ornement et construit un rapport à la scène très concret, inscrit dans la langue, les mots, le rythme, les situations. Qui parle ? A qui ? Quand ? Où ? Comment ? Ce sera la base d'un travail de plateau et même de mise en voix.

La pièce fonctionne comme autant de coups de poings ou de confidences profondément adressés au lecteur/spectateur, avec des fragments très courts (*cf* le 12, 2 lignes) et d'autres beaucoup plus longs dont le dernier, le 33ème, qui va de la p. 68 à la p.81, soit 13 pages. Chacun des fragments correspond à une tranche de vie.

B. Une structure dramaturgique en forme de montage : des petites quêtes pour une grande quête

Aucune tranche de vie ne ressemble à une autre, chacune a sa théâtralité propre, le plus souvent hétérogène, mêlant description à la manière d'un récitant, dialogue sans origine précise et/ou sans adresse, dialogue clairement originé et adressé, appui sur des jeux d'enfant choraux (Am-stram-gram..., marelle, papier-ciseau).

Consigne donnée aux élèves : comment peut-on appeler l'ensemble des tranches de vie ?

Le texte de la pièce est donc un montage, un assemblage : plus précisément c'est un tissu, pour reprendre le vocabulaire si bien adapté de Barthes, de petits fragments de longueurs variées dont chacun donne lieu à une tranche de vie. Celle-ci est parfois descriptive ou, à l'inverse, très narrative ; d'autres fois elle se fait monologue (*cf* fragment 13) ou au contraire très dialoguée (*cf* fragment 11)

Dans tous les cas, le fait qu'il n'y ait pas d'origine à la parole la rend paradoxalement très monstrative* : le lecteur peut avoir l'impression que l'auteur lui offre à voir, à imaginer, très simplement, ce que lui-même a pu observer ou imaginer.

Bilan sur la monstration : p. 505 de *À la découverte de cent et une pièces*.

La main semble se tendre et servir de relais entre le réel et le lecteur. Cette dramaturgie porte donc aussi une éthique théâtrale et littéraire, comme un message sur ce que peut être toute communication humaine, à l'inverse de l'expulsion des enfants sans-papiers, sujet de la pièce. On peut donc en conclure que la forme s'adapte à son sujet et que l'on a ainsi une dramaturgie performative*, qui fait ce qu'elle dit.

Consigne donnée aux élèves : Quel sens peut-on donner à cette construction dramaturgique ?

Il est bien difficile de faire état de tous les thèmes, souvent en écho, qui sillonnent ce texte, le labourent et l'ancrent dans la réalité moderne et contemporaine la plus simple et la plus universelle à la fois, pour faire de nous des témoins interpellés. On y sent se développer une sorte de poésie politique (ce que Cormann nomme le poéléitique), une passion pour l'humanité ordinaire et l'absurdité des expulsions d'enfants qui nous emporte jusqu'au point d'orgue qu'est le dernier fragment : les quatorze pages qu'il occupe donnent la mesure de l'ampleur qu'il pourra prendre sur scène, reposant sur un souffle lyrique qui n'est pas sans rappeler celui des romantiques ou des auteurs de la révolte moderne. On sent leur présence, de ci, de là, du *Napoléon le petit* de Hugo à *L'Homme révolté* de Camus en passant par *Le Cancre* de Prévert.

Mais il ne faudrait pas croire que le seul sujet de cette pièce soit l'expulsion des enfants immigrés. Ce serait la réduire à un thème alors qu'elle est un chemin. Le regard qui l'amorce est celui de l'adulte, du père, de l'ancien enfant qui se penche en arrière pour mieux se pencher en avant :

Il faut fermer les yeux à présent
Et toucher la pierre
Se coller à la pierre
Caresser la pierre avec la paume de sa main
Gratter la pierre avec ses ongles
Jusqu'au sang
Il suffit de décoller la couche des années qui passent (p. 71)

Se pencher en arrière en effet ne veut pas dire se livrer à une nostalgie facile, l'enfance est clairement reconstruite, le regard est plein d'humour et de tendresse dénonciatrice, tourné vers le futur, interrogeant ainsi la devise nationale pour mieux en chanter les vertus et les rappeler à l'ordre de la conscience. Dans un texte inédit, *L'histoire d'un clic*, Sylvain Levey écrit ceci :

Comment mettre en scène ce texte ? Toutes les entrées sont possibles, du théâtre d'objets bien évidemment (ou de vêtements !), un dispositif plastique, une mise en onde avec casque pourquoi pas, une troupe d'acteurs aussi c'est un axe intéressant un seul acteur ou une seule actrice seule sur une chaise face public sans rien d'autre que elle et le texte. Une seule porte est fermée, celle qui ouvre sur le chemin de la nostalgie. Il ne faut pas se laisser piéger par le côté « les doigts plein d'encre » avec tout le respect que j'ai pour le photographe Robert Doisneau. C'est avant tout un texte politique qui replace le jeune lecteur spectateur acteur à l'endroit où il se trouve, c'est à dire début du vingt et unième siècle avec une histoire avant, une histoire pendant une histoire après lui. (Le texte complet est présent dans la partie Environnement artistique du texte)

Cela ouvrirait la voie à des travaux interdisciplinaires intéressants, entre Histoire, Français, Éducation à la citoyenneté et travail plastique.

B. Mise en voix / Mise en espace

La structuration de la pièce, telle qu'elle a été étudiée, permettra aux élèves de rentrer tout naturellement dans la mise en voix du texte. On s'appuiera alors sur les ressources de la mise en page, très didascalique (usage des blancs, retours à la ligne, tirets de dialogue...), différente d'un fragment à un autre mais fonctionnant toujours comme un point d'appui à la lecture visuelle comme à la lecture à haute voix.

A. Une mise en voix chorale : du dire au montrer

Application en classe entière, sur les quatre premiers fragments

On pourra bien entendu proposer aux élèves de mettre en voix certains fragments, en commençant par les premiers, ou bien alors de mettre en voix l'ensemble de la pièce. **Nous allons traiter ici la mise en voix partielle du texte, dans le cadre d'une classe entière.**

On proposera aux élèves de mettre en voix, tous ensemble, les quatre premiers fragments (p. 7 à 15) et l'enseignant pourra utilement se mettre dans la circulation de la parole. La portée citoyenne de ce texte y invite.

Consigne donnée aux élèves : nous allons mettre en voix les quatre premiers fragments de la pièce en utilisant deux techniques différentes. A la fin de l'exercice, nous échangerons sur nos impressions, puis nous évaluerons chacune de ces techniques pour analyser ce qu'elles apportent de particulier au texte et à sa richesse.

Première technique

Placés en cercle, les élèves et leur enseignant vont lire le texte en se passant le relais de la parole par les yeux, sur chaque alinéa du texte.

Cette forme de relais de la parole a tout d'abord de grandes vertus pédagogiques car on ne sait jamais quand on va recevoir la parole : cela entraîne donc une concentration immédiate très efficace, du fait même de la consigne.

Par ailleurs, étant donné l'écriture de Sylvain Levey, cette technique va permettre de créer des béances dans la diction du texte permettant de le faire respirer comme il respire dans le blanc de la page.

Prenons le tout début du **premier fragment** :

Quel drôle de
Petit
Militaire peut porter cette veste
US Army
Taille trente et quatre ?

Une lecture à une voix, sans préparation, lisserait le texte et le banaliserait, lui enlèverait sa théâtralité originale et, par ailleurs, en ferait un monologue scénique, ce qu'il n'est pas nécessairement. Imaginons les instants suspendus qui vont s'immiscer dans le texte à chaque fois qu'il va à la ligne. Il ne s'agira pas de surcharger le texte en le redoublant d'intentions, mais simplement de faire entendre les blancs, en lecture neutre ou cherchant à l'être. On percevra ainsi que s'engage une sorte d'enquête avec refrains : « Il semble », « Quel drôle de ».

Dans le **fragment 2**, on sent une dramatisation qui emporte l'imaginaire, avec métaphores et humour de second degré :

La haie
Fine bouche
Et
Grande gourmande
A fini par manger le mohair

Le **fragment 3**, beaucoup plus ample, s'inscrit dans le temps de façon étonnante : présent, passé reconstitué, futur, et l'on ne sait plus d'où parle le texte :

La cagoule est tombée
Avec les premières neiges
On la retrouvera serpillère
Au début du printemps.

Suit une discussion animée donnant à ressentir l'enquête que l'on percevait dans le fragment 1, mais démultipliée dans ses effets théâtraux, avec points d'interrogation et d'exclamation nombreux, à faire simplement résonner en jouant de la différence entre les points et les points d'exclamation.

Quant au **fragment 4**, il repose sur le contraste créé entre l'effet de ronde du jeu enfantin Amstramgram et la brusque bascule qui se produit avec le :

— Alors c'est toi
— C'est toujours moi.

On se retrouve partie prenante du jeu de l'exclusion, d'abord ronde qui exclut puis voix de l'exclu. Les passages à la ligne pourraient être ponctués de halètements plus ou moins marqués, renforçant la dramatisation de cette situation, jusqu'à la chute, p. 15,

— C'est toujours moi qui fais le lapin.

Cette chute est à percevoir dans sa littéralité comme dans le sens second qu'elle prend lorsque l'on pense au chasseur. La fin abrupte et incomplète du dialogue crée même une sorte de suspension, assez insupportable, que la mise en voix à plusieurs devrait bien rendre et qu'il faudra travailler, faire et refaire pour qu'elle soit juste, là où elle est : évocation d'une horreur possible, mais non appuyée.

Seconde technique

Toujours placés en cercle, les élèves et leur enseignant vont dire le texte en créant des blocs correspondant aux interlignes. On changera donc de voix, toujours par le relais du regard mais lorsqu'une interligne vient créer des séquences à l'intérieur du fragment.

Les effets produits risquent de surprendre, cassant les évidences, créant des béances de théâtralité étonnantes ainsi dans ce passage du **fragment 3** :

L'étiquette est délavée
On ne peut plus lire qu'une lettre
La première lettre d'un prénom
S
S
Comme Stéphane
Comme Sophie ?
Comme Steven ?
S

On pourra ainsi imaginer aussi bien un dialogue intérieur qu'un véritable dialogue à plusieurs. Mais qui parle au premier S, qui au second ? Est-ce le même ? Est-ce alors le même au troisième S ? On sentira que ce texte est un puits sans fonds en matière de situations d'énonciation fictives.

Dans le **fragment 4**, le changement de voix aux interlignes va faire sentir la différence entre les grands temps de chœur, collectif, entraînant, et les brusques sentences qui tombent mais sans faire de différence entre celui qui émet la sentence et celui qui la reçoit, réunis dans le même moment cruel, intéressante piste de sens :

- C'est pas toi
- C'est pas moi tant mieux c'est pas moi

Comment évaluer les effets produits par ces deux méthodes et comment les allier ?

Pour aider les élèves à se rendre compte des effets produits par les deux méthodes proposées, parfois fort subtils, on se dit qu'il faudrait qu'ils ne soient pas seulement des voix qui parlent mais aussi des oreilles qui écoutent.

De ce fait, on pourrait recourir au système du « deux tiers/un tiers » : j'appelle ainsi l'astuce pédagogique et profondément théâtrale qui consiste à proposer à un groupe de se diviser en trois. A la première étape du travail, deux tiers font, un tiers regarde et/ou écoute. Puis on change un des tiers deux fois de suite, ce qui amène ainsi chacun à être à tour de rôle « auditeur »/« spectateur » et « acteur ». Outre le fait que cette astuce permet de gérer des effectifs un peu lourds, cela permet aussi de proposer aux auditeurs/spectateurs de prendre des notes sur ce qu'ils constatent, sentent, se demandent, etc... Cela nourrira ensuite le temps d'évaluation et de bilan, partage des sensations et des analyses, surtout quand il s'agit de refaire pour améliorer.

Le temps de bilan devrait déboucher sur l'idée que l'on peut allier les deux méthodes.

On pourrait ainsi imaginer reprendre la mise en voix du fragment 4 en divisant le groupe en deux chœurs différents, un pour le jeu qui avance, un pour les moments de sentence, de

résultat du jeu.

Bilan esthétique

Ce travail de mise en voix pourra enfin déboucher, en particulier avec de grands collégiens ou des lycéens, sur une réflexion esthétique. On explorera alors les rapports qu'entretiennent les dramaturgies modernes et contemporaines avec la musicalité, ce qui signifie aussi un rapport au silence*, au blanc de la page comme il y a des blancs en musique.

Voir l'article « Silence dans l'ouvrage Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche » (*Études théâtrales* N° 22, 2001) republié ensuite sous le titre *Lexique du drame moderne et contemporain* chez Circé en 2004.

B. Une mise en espace contrastée : du dire au voir faire

Application en classe entière, sur les quatre premiers fragments

Le rapport au rythme et à la musicalité n'exclut pas que ce texte de théâtre soit également fortement ancré dans une esthétique du tableau, de l'image. Dans le prolongement du travail précédent, on proposera aux élèves de s'interroger sur la manière de donner à voir ce qui constitue la base dramaturgique de cette pièce, à savoir la monstration* des différents vêtements. Pour cela on va leur proposer d'apporter des vêtements pouvant correspondre à ceux qui sont évoqués dans les quatre premiers fragments, pour rester sur cette partie du texte.

La technique de travail pourra consister à reprendre l'association des deux techniques de mise en voix explorées plus haut mais en leur ajoutant des essais liés au placement dans l'espace et à la proxémie, en appui sur des vêtements.

Comme dans le travail de mise en voix, il serait intéressant d'explorer deux techniques différentes : dans le premier cas, il y aura effectivement des vêtements. Dans le second cas, après les avoir utilisés on les supprimera mais en gardant une partie des gestes, placements, déplacements qui avaient été trouvés en appui sur ces vêtements. On se rendra ainsi compte que certains fragments se distinguent car ils ne font pas référence explicitement à un vêtement, ainsi le fragment 4.

Si l'on essaie ensuite d'allier les deux choix du vêtement présent et absent, le travail sur le fragment 3 pourrait donner lieu à des recherches passionnantes autour de la cagoule : quand la voit-on ? Est-elle présente dès le début ? On pourrait en effet imaginer, « effet Tartuffe », qu'on en parle pendant un long moment sans qu'on la voie, et elle pourrait apparaître soudain au moment où le questionnement de l'enquête démarre :

Elle est à qui ? (p. 10)

pour ensuite passer de mains en mains, ou se démultiplier en autant de cagoules qu'il y a d'élèves....

Bilan esthétique : des références pour l'enseignant, à mettre à la portée des élèves

Ce travail donnera l'occasion, même avec des plus jeunes, de se questionner sur la place de l'objet dans le théâtre, ce qui engage de fait une réflexion sur les différentes sortes de mises en scène, du naturalisme à la théâtralisation. Se reporter à la typologie de Pavis dans son ouvrage *L'Analyse des spectacles* (Armand Colin 2005, p. 194) et à l'adaptation qui en a été proposée dans l'ouvrage de Marie Bernanoce, *Écrire et mettre en espace le théâtre*, CRDP de Grenoble / Éditions Delagrave, 2002, p. 117. Voir aussi dans cet ouvrage, p. 60, le résumé de la question du rapport à l'objet au théâtre présenté par Jean-Pierre Ryngaert dans *Le Jeu dramatique en milieu scolaire*, De Boeck Université, Bruxelles, 1991, p. 41-42.

C. Mise en jeu : du dire au faire

La mise en jeu de cette pièce paraît assez difficile, y compris pour des professionnels. On pourrait alors faire tourner le travail de jeu proposé à des jeunes autour de l'adresse.

Une des questions essentielles que devrait en effet se poser un metteur en scène serait de savoir si l'on est ou non dans un rapport de proximité et de complicité avec le public, en frontalité ou non, avec ou sans 4ème mur...

Comme dans les mises en voix et en espace, on pourra alors explorer plusieurs possibilités différentes, en une forme que l'on peut appeler un « jeu des variations », afin d'expérimenter les effets produits, éventuellement là aussi pour les combiner. Nous allons nous pencher ici sur deux de ces possibilités, en continuant à prendre pour objet les quatre premiers fragments du texte.

A. Faire sans le public

Toujours sur les quatre premiers fragments

La première piste à suivre consistera à emporter le texte du côté où son ancrage social et politique peut l'entraîner : un certain réalisme, tirant même du côté du naturalisme. On peut ainsi imaginer que chacun des fragments corresponde à une reconstitution : qui parle ? à qui ? où ? avec quels objets ? etc. Nous serons alors dans une sorte d'enquête policière, clairement connotée par endroits comme nous l'avons vu, avec des formules du type : « Il semble », « Quel drôle de » (voir la première partie de la mise en voix).

Si ce type de mise en jeu peut s'appeler « sans public », c'est que le choix du réalisme suppose qu'existe le quatrième mur. On fait comme si le public assistait à tout cela sans que les comédiens ne montrent jamais qu'ils savent que le public est là, ou seulement à de rares moments. On pourra ainsi faire lire, surtout par les plus grands, le passage de Diderot pensant l'idée de 4ème mur dans son ouvrage de 1758, *Discours sur la poésie dramatique* : « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. ». C'est l'esthétique du trou de serrure, comme la présentait

Brecht bien plus tard dans *L'Achat du cuivre* (Écrits sur le théâtre, I, L'Arche, 1972, pp. 551-557). Le public assiste à ce qui se joue sur scène comme s'il regardait par le trou de la serrure, comme s'il surprenait ce qui se passe sur scène, sans lui :

LE DRAMATURGE : Qu'en est-il du quatrième mur ?

LE PHILOSOPHE : Qu'est-ce que c'est ?

LE DRAMATURGE : Habituellement, on joue comme si la scène avait non trois murs, mais quatre ; le quatrième du côté du public. On suscite et on entretient l'idée que ce qui se passe sur scène est un authentique processus événementiel de la vie ; or, dans la vie, il n'y a évidemment pas de public. Jouer avec le quatrième mur signifie donc jouer comme s'il n'y avait pas de public.

LE COMÉDIEN : Tu comprends, le public voit sans être vu des événements tout à fait intimes. C'est exactement comme si quelqu'un, par un trou de serrure, épiait une scène dont les protagonistes seraient à mille lieues de soupçonner qu'ils ne sont pas seuls. En réalité, nous nous arrangeons évidemment pour que tout soit vu sans difficulté. Simplement, l'arrangement est camouflé.

Consigne donnée aux élèves : vous allez proposer une mise en scène des quatre premiers fragments, en appui sur l'existence du quatrième mur.

Choix possible : réelle mise en jeu et en scène ou rédaction semi-collective d'un cahier de régie

Étant donné la difficulté que représente la mise en scène de ce texte, on pourra facilement imaginer que les élèves complètent leurs essais de mise en voix et de mise en espace par l'élaboration d'un cahier de régie, dans lequel rêver la mise en scène, y compris avec des moyens impossibles à exploiter dans le cadre du travail dans et avec une classe. L'idéal serait bien sûr de pouvoir montrer aux élèves un cahier de régie d'un vrai spectacle, si possible auquel ils auront pu ou pourront assister, de façon à les faire rentrer dans la professionnalité de la mise en scène dont ils comprendront mieux ainsi comment elle a pu être inventée au cours du XIX^{ème} siècle, précisément par Antoine, le réinventeur du 4^{ème} mur.

À cet effet, l'enseignant intéressé pourra consulter le site du SCEREN/CRDP de Paris pour la partie « Pièces détachées » ou encore le site <http://educ.theatre-contemporain.net>.

En suivant cette piste de mise en scène, on pourrait ainsi voir apparaître en début de fragment 1 une armada d'enquêteurs, pourquoi pas du genre Sherlock Holmes, se retrouvant sur la piste des personnages propriétaires de vêtements que le public peut voir et entendre mais qu'eux ne voient pas et dont ils reconstituent l'histoire à laquelle le spectateur va d'autant plus s'identifier qu'il semble en apparence exclu de ce jeu. Le travail sur le premier fragment pourrait donner le cahier de régie suivant qui pourrait être agrémenté de croquis de dispositif scénique, de costumes, etc. :

Le chœur des enquêteurs, présent sur scène avant que le spectacle ne commence, s'anime et part à la recherche d'indices sur le plateau. Ils découvrent des vestes militaires, qu'ils se passent de mains en mains :

Quel drôle de
Petit
Militaire peut porter cette veste
US Army
Taille trente et quatre ?

Une fille apparaît en fond de scène, à jardin, vêtue de la même veste militaire, à peine éclairée. Le Chœur des enquêteurs ne la voit pas. Elle se parle à elle-même, comme un fantôme :

Le soldat première classe s'appelle
Clémence

Le chœur des enquêteurs continue son jeu de recherche et brusquement l'un des enquêteurs trouve un indice, une étiquette :

Clémence

Passage de mains en mains, le chœur se retrouve groupé en avant-scène cour, pleins feux froids :

Quel drôle de prénom
Pour celle qui porte une arme.

Le chœur des enquêteurs, de plus en plus fébrile :

Une tache
En bas
Sur la couture de la poche

La fille, pleine de douceur, semble vouloir les aider, petit geste au milieu de son immobilité

Celle de droite

Le chœur des enquêteurs

Du sang ?

La fille, gourmande

Non

Le chœur des enquêteurs sort ses éprouvettes, mesure, teste

Il semble non

La fille rit doucement de sa petite farce involontaire

Du chocolat

Le chœur des enquêteurs, déception manifeste

Du chocolat
Il semble oui

La fille sans les regarder, se parlant à nouveau à elle-même

Du chocolat oui

Le chœur des enquêteurs sortant leurs carnets, mines dépitées

Du chocolat oui pas du sang non.

La fille

Quelle drôle de
Petite
Guerre.

Le chœur des enquêteurs rangeant leurs carnets

Quelle drôle de
Petit
Régiment.

*Noir plateau
La fille*

Quelle drôle de
Petite
Guerre.

On le comprend, écrire le cahier de régie revient aussi à écrire le texte didascalique de régie que l'écriture de Sylvain Levey a complètement exclue et l'on comprend facilement une des raisons de cette absence. Là où il choisit de garder un maximum d'ouverture dans le rapport de son texte avec le passage au plateau, une recherche de mise en scène va nécessairement devoir faire des choix donc refermer cette ouverture et tous ses possibles.

Ici la proposition faite amènera à rendre visible certains des personnages propriétaires de vêtements, mais sans en faire un procédé qui nuirait fortement au rythme et à la force de la pièce. Dans le fragment 2, on ne verrait que le chœur des enquêteurs mais cela pourrait tout aussi bien se présenter comme un reportage télévisuel avec une grandiloquence journalistique détournant la poésie et les métaphores du passage :

La haie
Fine bouche
Et
Grande gourmande
A fini par manger le mohair.

B. Faire avec le public

Toujours sur les quatre premiers fragments

À l'inverse, ici vont être explorées des formes de mise en scène jouant avec le public. En effet, on ne peut s'empêcher de penser que ce théâtre retrouve quelque chose du théâtre de participation, avant l'invention du 4ème mur, quand on faisait du théâtre sur le parvis des églises, dans les auberges, sur la place des villages.

On pourra sensibiliser les élèves à ces formes de mise en scène en leur montrant des images de l'ouvrage d'André Degaine, *L'Histoire du théâtre illustrée*, ou bien encore des extraits de films comme le *Molière* d'Ariane Mnouchkine pour ce qui est des tréteaux de village où l'on voit comment le public apostrophait les comédiens, ce qui nous emmènerait aussi du côté du théâtre de marionnettes comme Guignol ou bien encore du côté du théâtre d'inspiration sociale à la Augusto Boal : on pourrait ainsi imaginer de construire une mise en scène de fragments de la pièce destinés à se jouer dans les rues ou dans des espaces publics pour faire croire aux gens que le texte est improvisé !

Rien n'empêche de penser la mise en scène de ce texte en théâtre d'objets ou à l'inverse en théâtre de voix, avec ou sans supports visuels ou de plateau.

Consigne donnée aux élèves : vous allez proposer une mise en scène des quatre premiers fragments, en cassant le quatrième mur.

Choix possible : réelle mise en jeu et en scène ou rédaction semi-collective d'un cahier de régie

Si l'on reprend le premier fragment et les pistes de cahier de régie présentées plus haut, on pourrait ainsi imaginer la mise en scène suivante :

Le chœur des enquêteurs surgit du fond de la salle et part à la recherche d'indices au milieu du public. La salle reste éclairée. Ils découvrent des vestes militaires, qu'ils se passent de mains en mains, d'un bout à l'autre de la salle en s'apostrophant bruyamment :

Quel drôle de
Petit
Militaire peut porter cette veste
US Army
Taille trente et quatre ?

Une poursuite s'immobilise sur une fille, assise au premier rang, à jardin, vêtue de la même veste militaire. Lumière crue, froide. Le Chœur des enquêteurs ne la voit pas. Elle se lève, parle aux spectateurs, colère et révolte :

Le soldat première classe s'appelle
Clémence

Le chœur des enquêteurs continue son jeu de recherche et brusquement l'un des enquêteurs trouve un indice, une étiquette :

Clémence

Passage de mains en mains, le chœur se retrouve groupé en avant-scène ou au pied de la scène, pleins feux, adresse au public

Quel drôle de prénom
Pour celle qui porte une arme.

Le chœur des enquêteurs, de plus en plus fébrile :

Une tache
En bas
Sur la couture de la poche

La fille, impatiente

Celle de droite

Le chœur des enquêteurs

Du sang ?

La fille, mépris

Non

Le chœur des enquêteurs sort ses éprouvettes, mesure, teste

Il semble non

La fille rit à gorge déployée de sa farce involontaire,

Du chocolat

Elle va montrer le chocolat sur sa veste à un certain nombre de spectateurs

Du chocolat
Du chocolat
Du chocolat

Ad libitum

Le chœur des enquêteurs, déception manifeste.

Du chocolat
Il semble oui

La fille, adresse public, découragement, lassitude, douleur, monte sur scène.

Du chocolat oui

Le chœur des enquêteurs sortant leurs carnets, mines dépitées

Du chocolat oui pas du sang non.

La fille, adresse public large

Quelle drôle de
Petite
Guerre.

Elle sort brusquement en fond de scène jardin, comme apeurée.

Le chœur des enquêteurs rangeant leurs carnets, en s'adressant aux spectateurs

Quelle drôle de
Petit
Régiment.

Ad libitum

Ils s'assoient dans le public à des places réservées à cet effet.

Noir salle

C. Combinaison des deux choix

Comme on l'a vu plus haut pour la mise en voix ou mise en espace, il serait fort intéressant de prolonger ce travail de variation autour de deux pistes différentes liées au quatrième mur et à l'adresse en essayant de les combiner.

Dans la première solution, avec 4ème mur, on peut soudain avoir une adresse au public : c'est le principe de l'aparté. Il faudrait trouver quand cela peut avoir du sens, ou créer une rupture de rythme.

Dans la seconde solution, à l'inverse on peut retrouver le côté presque fantomatique de la fille :

La fille, se parle à elle-même

Quelle drôle de

Petite

Guerre.

Comme on le percevra facilement, l'écriture de cette pièce est tellement ouverte que tout semble possible et du coup les choix sont difficiles, d'où l'intérêt d'un travail de variations et non une recherche achevée.

D. Bilan esthétique

Au terme de ce parcours de dramaturgie et de mise en scène, on pourrait démarrer une discussion sur ce que cette pièce porte de métathéâtralité d'un genre très particulier car ce n'est pas du théâtre dans le théâtre mais, un peu à la manière de Jean Tardieu, exploration d'un certain nombre d'éléments de théâtralité, comme dans un jeu. Ces éléments, rapport ou non au public, montré / raconté, blanc-silence / saturation- accumulation lyrique, semblent l'objet d'une sorte d'exploration jubilatoire de leurs gammes, donnant à la pièce une teinte multicolore à l'image de ce qu'elle revendique.

Cette variété ludique en elle-même porte une grande part du sens de cette pièce que l'on peut qualifier de « contagieuse » : donnant envie d'écrire, de regarder, de s'enthousiasmer et de s'indigner, elle transmet de multiples facettes de la vie prise aux sources de l'enfance.

D. L'environnement artistique de Sylvain Levey et de *Cent culottes et sans papiers*

Ce texte de Sylvain Levey a été publié en février 2010. Il n'a pas encore fait l'objet d'une création. Voici un texte inédit dans lequel Sylvain Levey explique la genèse de son texte, ses influences, son environnement...

A. L'histoire d'un clic

Deux clics exactement. Le premier clic direction la corbeille pour le fichier « on ne sait pas qui on ne sait pas quand on ne sait pas pourquoi (titre provisoire) ». Fichier rangé dans le dossier « textes en devenir » de mon ordinateur, texte qui n'en avait plus beaucoup,

d'avenir, puisque le deuxième clic a vidé la corbeille et a envoyé le document à tout jamais dans les méandres des circuits informatiques.

Et puis un matin, en vacances, j'adore travailler le matin, j'adore travailler en vacances, je couche des mots, des débuts de quelque chose, sur le verso de quelques feuilles et sur le verso de ces quelques feuilles, le texte « On en sait pas qui on ne sait pas quand on ne sait pas pourquoi (titre provisoire) ». Comme un rescapé du naufrage. Un revenant.

Après le café du midi, à l'heure de la sieste, j'adore travailler à l'heure du café du midi, je fais très rarement la sieste, je relis ces textes, bidouille un peu, j'adore bidouiller les textes comme un ado des années quatre-vingt bidouillait sa mobylette (bidouiller, c'est changer un mot, en enlever un autre, le remettre finalement, ajouter un complément, trouver une petite phrase qui fait que là, c'est la bonne musique), je bidouille donc une heure puis deux puis trois en attendant que la supérette du village ouvre, j'enfile mes claquettes et sors acheter l'unique cahier proposé à la vente dans les rayons de l'épicerie, cahier sur lequel je vais reprendre « on ne sait pas qui on ne sait pas quand on ne sait pas pourquoi (titre provisoire) » au début du début du commencement.

Je sais en revenant de l'épicerie baguette de pain et cahier sous le bras que ce texte sera mon prochain livre.

Ce texte, donc, c'est l'histoire d'une renaissance, d'un sursis, d'une vie après la mort. Ce texte, c'est soleil, coquillages et crustacés. Premières lignes écrites à Jullouville en Normandie dans une maison de vacances avec vue sur la mer, du sable jusque dans le salon. C'était l'été 2007. (Déjà.) Dernières lignes, bidouillages donc, astiquage, resserrages de boulons sur la terrasse plein sud d'un appartement de vacances à Guéthary au Pays basque avec vue sur les surfeurs et les bateaux de pêcheurs. C'était l'été 2009.

Entre les deux, deux longues années de doutes et de remises en causes et d'abandon et d'oubli du texte.

Ce texte, c'est un texte sur l'école écrit durant les grandes vacances.

Ce texte n'est pas un texte sur l'école. Pas que. L'école est un prétexte. Comme le vêtement oublié d'ailleurs. Ce qui m'importe ici, c'est l'histoire avec un H, un grand pas, l'histoire au sens dramaturgique du terme car ici d'histoire il n'y en a pas, il y a des résonances oui, des clins d'œil de textes à textes, des chocs aussi, le tout formant un ensemble et vice-versa.

Il faut lire ce texte une première fois car l'ordre a une logique, la mienne. La mienne de logique associe la rythmique et le paysage. Pour définir mon paysage et mon rythme j'ai suspendu mon texte à la verticale, feuille à feuille, un texte (un vêtement) sur chaque feuille et j'ai regardé le vide et le plein de ces feuilles et j'ai déplacé puis déplacé de nouveau puis encore jusqu'à trouver le paysage qui me convenait. C'est un jeu qui associe donc ce paysage (l'œil) et le rythme (l'oreille). Un texte court après deux longs, pourquoi pas, un texte dialogué long après un monologue court suivi d'une liste ou d'une phrase seule, deux dialogues de suite mais un à deux voix et l'autre à trois intercalés par un monologue ou un texte narratif... Cela paraît technique, cela ne l'est pas. C'est instinctif. C'est animal.

Ensuite il faut faire du trampoline et sauter de texte à texte, passer par-dessus certains pour associer deux textes qui se répondent. Toutes les combinaisons sont possibles et s'expliquent et ont leur propre personnalité. Chaque combinaison provoque des chocs et des paysages et rythmes qui lui sont propres.

Dans *Alice pour le moment*, j'ai écrit ce que j'appelle un roman théâtre ; ici, dans *Cent culottes et sans papiers*, j'ai écrit non pas un théâtre poème mais un théâtre de micronouvelles. La micronouvelle comme son nom l'indique est une nouvelle réduite au strict minimum. Ce ne sont pas des poèmes, il ne faut pas se laisser piéger par la musique. Ce sont des micro-histoires qui mises ensemble racontent une grande.

Au fait oui, le titre, c'est *Cent culottes et sans papiers* et cela a pris du temps et de l'énergie à moi-même et à toute l'équipe des Éditions théâtrales. Qui a dit que le métier d'écrivain est un métier solitaire ? Nous étions au moins six à réfléchir sur le titre.

Les titres énoncés mais non retenus : *Vêtements oubliés* ; *Une étoile dans le fond* ; *Dernier jour avant la sortie* ; *Sang, culottes et cent papiers* ; *Pierre feuille ciseaux* ; *Sans culottes et cent papiers* et, j'en oublie sûrement et bien sûr, *On ne sait pas qui on ne sait quand on ne sait pas pourquoi*.



Comment mettre en scène ce texte ? Toutes les entrées sont possibles, du théâtre d'objets bien évidemment (ou de vêtements !), un dispositif plastique, une mise en onde avec casque, pourquoi pas, une troupe d'acteurs aussi c'est un axe intéressant, un seul acteur ou une seule actrice seule sur une chaise face public sans rien d'autre qu'elle et le texte. Une seule porte est fermée, celle qui ouvre sur le chemin de la nostalgie. Il ne faut pas se laisser piéger par le côté « les doigts plein d'encre », avec tout le respect que j'ai pour le photographe Robert Doisneau. C'est avant tout un texte politique qui replace le jeune lecteur spectateur acteur à l'endroit où il se trouve, c'est-à-dire début du vingt et unième siècle avec une histoire avant, une histoire pendant, une histoire après lui.

Je n'ai pas vraiment de **références** qui m'ont servi à l'écriture de ce texte. En fait j'ai des références musicales, cinématographiques, plastiques, littéraires qui sont le socle de l'ensemble de mon travail d'écrivain. Je pourrais citer en littérature Hubert Selby Junior, John Fante, John Kennedy Toole, Paul Auster, Tanguy Viel, Louis Calaferte, Alberto Moravia, Ou encore Michael Haneke en cinéma, le film *Dog Days*, les films du Dogme de Lars Von Trier.

J'aime aussi beaucoup des films comme *La Graine et le Mulet* qui associent rigueur, engagement et accessibilité au large public, j'aime la simplicité d'Agnès Varda, j'aime les films de la Nouvelle Vague, surtout Godard, surtout Pierrot le Fou, j'aime Soulages, Pollock, Hopper, Frida Kahlo, Gauguin en peinture, j'aime Thomas Fersen, Noir Désir, Dominique A, le groupe Beirut, Tom Waits, Iggy Pop et Joy Division en musique.

Paris, Avril 2010

B. Une poétique

Publier un texte de Sylvain Levey, c'est accrocher dans une galerie haute en couleurs une nouvelle toile d'un peintre pointilliste. Armé d'une posture naïve face au monde, si féconde car en apparence inoffensive, l'auteur avance par touches, isolées, pour composer une toile qu'on peut embrasser d'un regard. Et sans qu'on décèle les coutures du texte (structure à rhizomes écrivait le chercheur...) au fil de la lecture, ses fragments finissent par offrir un ensemble qu'on saisit d'un coup. Une fois arrivé à bon port.

Éditer *Cent culottes et sans papiers*, c'est laisser embellir le mur de l'école par un grapheur d'aujourd'hui. Là encore la fresque se crée sous nos yeux. Notre attention se focalise sur un détail, un vêtement oublié. Puis, c'est cette étoile jaune laissée au fond d'un carton, cette litanie de marques comme autant de référents communs, malgré nous, et finalement la réception d'un art brut, urbain et citoyen. Et la dramaturgie de Sylvain Levey, qui est aussi celle du rebond inattendu et parfois de la formule qui nous cueille, dépasse amplement le simple collecteur de situations quotidiennes qu'on avait sous les yeux sans y prêter attention et dont on se dit : « C'est bien trouvé ». Car relever ce qui devient presque des aphorismes de l'ici et maintenant est le B.A.BA du journaliste. Mais l'écrivain, lui, vise plus haut : mettre en perspective ces faits happés par une actualité adepte du zapping ou au contraire tellement rabâchés qu'ils sont ancrés dans nos cerveaux disponibles ; tel un alchimiste, transformer le métal sans valeur d'une succession d'informations en un autre plus précieux car atteignant le vrai.

Lire les différentes versions de *Cent culottes* pour accompagner la dernière, c'est observer un manuel d'éducation civique en train de s'écrire. Car l'auteur Sylvain Levey ne se départit jamais du citoyen exigeant et alerté qu'il est pour proposer un texte hautement politique dans l'acception noble du terme : relatif à la cité, à la chose publique, à l'« en commun ». Mais le citoyen Levey (on se croirait en 89) n'abandonne jamais sa visée poétique car il sait combien l'art directement et uniquement politique, n'usant pas de détours, reste au stade de l'imprécation souvent vaine, au mieux éveilleuse de consciences. Il délivre alors, par le prisme de petits bouts de rien, de poèmes laissés épars, de haïkus posés là, une seule et longue phrase, puissante, fracassant tous les murs mentaux ou réels par la seule force des mots.

Et cette phrase engoncée dans ce petit livre s'adresse bien sûr aux enfants d'aujourd'hui : ils en feront ce que bon leur semblera, mais seront sans doute amusés que cet animal mystérieux qu'est l'auteur de théâtre leur parle presque avec leurs mots, mais finalement décalés vers ce qu'ils ne nomment pas encore une esthétique, une recherche du beau. Elle s'adresse aussi à nous, anciens enfants, qui regardons un peu ce que nous n'avons pas fait, ce que nous avons laissé faire, ce que nous ferons peut-être demain. Qui sait ? Car lire *Cent culottes et sans papiers* de Sylvain Levey, c'est bien prendre connaissance d'une nouvelle pierre dans un mur en construction, qu'on appelle œuvre.

E. Annexes

A. Mise en réseau / bibliographie pour aller plus loin

Intertextualité ponctuelle, avec des références plus ou moins explicites

- Jacques Prévert, « Le Cancre », *Paroles*, Folio Gallimard, 1976 (voir le fragment 11, pp. 27-29)
- Jacques Prévert, « Inventaire », *Paroles*, Folio Gallimard, 1976 (voir le fragment 32, pp. 66-68)

Autres pièces de théâtre sur la thématique de l'immigration

- Françoise Du Chaxel, *L'été des mangeurs d'étoiles*, Éditions théâtrales jeunesse, 2002 (pour adolescents)
 - Nadine Brun-Cosme, *Une si petite valise*, École des loisirs, 2009 (pour enfants)
-

B. Plan de séquence en collège, classe de 4ème ou de 3ème

Lecture

- Découverte semi-collective des seuils de la pièce
- Mise en voix des quatre premiers fragments de la pièce
- Lecture cursive individuelle de la totalité de la pièce, en parallèle avec le travail de langue en classe

Outils de la langue

Les différentes situations d'énonciation présentes dans la pièce en repartant du modèle de la situation d'énonciation (schéma de Jakobson, complété par les apports de la pragmatique)

Lecture

Bilans des lectures cursives individuelles :

- réactions personnelles de chacun : mise en commun sous forme de post it ou en travail de groupes avec synthèse...
- Questions posées
- Réponses : l'histoire de l'écriture théâtrale, la théâtralité de cette écriture

Écriture

- Transformer la situation d'énonciation d'un fragment. Exemple : fragment 1, à réécrire en en faisant le monologue de Clémence
- Travail personnel

Mise en voix / mise en espace

Expérimentations théâtrales, la question de l'adresse (situation d'énonciation dans l'espace scénique)

Écriture

- Écriture semi-collective du cahier de régie des quatre premiers fragments, en divisant la classe en plusieurs groupes auxquels correspondent un ou des fragments différents : écriture des didascalies de régie
 - En travail personnel à la maison : réalisation de croquis du dispositif scénique, de costumes, de « plans de feux », de déplacements
-