



La Petite Danube

de Jean-Pierre Cannel
Carnet artistique et pédagogique

Carnet mis à jour en 2017.

Œuvre de référence pour les 3e/2de (sélection Éducation nationale 2013) .

Carnet pédagogique rédigé par Annie Quenet, professeur de français retraitée, publié en 2010, mis à jour en mars 2023.

Recherches documentaires : Marie Anglade.



Anna raconte son enfance, quelque part au pied des Carpates, durant la Seconde Guerre mondiale. Des convois de trains passent devant chez elle, de plus en plus de convois qui se vident un peu plus loin, au camp voisin. Autour d'elle pavoise l'armée du crime et Anna est confrontée à la lâcheté des adultes. Elle découvre une veste de pyjama à rayures dans le fond du jardin. Rencontre qui bouleverse cette fin d'enfance.

Plein d'émotion et de poésie, ce théâtre-récit est aussi un hymne à la lucidité et à la démesure de l'enfance face aux ombres de toutes les guerres.



L'auteur

Né en 1955 à Quimper, Jean-Pierre Cannet est poète, romancier, nouvelliste. Depuis quelques années, il a décidé de se consacrer à l'écriture théâtrale. Ses pièces, dans une construction dramatique toujours novatrice, font souffler sur le monde moderne et ses blessures - guerre, terrorisme, pauvreté, déracinements - une poésie universelle.

Introduction

Anna adulte raconte son enfance traversée par l'Histoire « avec sa grande H » (Georges Perec), celle de l'**holocauste**. Sa naissance dans la maison de garde-barrière de son père, quelque part au pied des Carpates, « au carrefour du Danube et de la voie ferrée » où, enfant, elle voit passer les trains... puis entend, puisqu'on lui interdit de voir : « La mère : Ne va pas abîmer ton enfance à regarder passer tous les gens de tous les trains de tous ces convois / Le père : La mort des autres ne nous intéresse pas. Tu ferais mieux de ranger tes yeux au fond de ton tablier. » Mais Anna ne ferme pas les yeux ; elle voit ! Avec **l'acuité de l'enfance**. Et elle perçoit déjà, ce qu'adulte elle jugera : **la cupidité et la compromission, l'absence de tout sens moral de ses parents, rustres et lâches, toujours prêts à servir le plus fort** : jusqu'à participer à la chasse à l'homme d'un déporté évadé, à aller revendre au marché les chaussures de tous les morts, récupérées la nuit, après la libération du camp. Enfant déjà, Anna a choisi l'autre voie : lorsqu'elle découvre au fond du jardin, une veste de pyjama à rayures, elle lui donne le nom d'Arthur, lui prête vie... Et lorsqu'elle rencontre, dans la forêt, le déporté traqué par son père, torse nu, famélique, sa compassion l'emporte sur la peur : elle donne à celui-là qui répond au nom d'Arthur... la veste qu'elle était allée laver de ses souillures, dans les eaux du Danube. Qui sait si, dans « la démesure de l'enfance », sa prescience enfantine et « fantasque », à travers ses jeux, elle n'a pas deviné son nom et voulu l'aider à vivre ?

On retrouve dans *La Petite Danube*, texte écrit pour des adolescents, **la richesse de l'univers et de l'écriture de Jean-Pierre Cannet**. Le professeur ou l'animateur d'atelier découvrira ses pièces pour adultes, avec intérêt et profit pour éclairer ce texte, à travers notamment, *Des manteaux avec personne dedans* et *Rapt* paru dans *25 Petites Pièces d'auteurs* (ou sa version longue *Chelsea Hôtel*). Un univers habité par la guerre, comme champ de la responsabilité morale, mêlant réalisme et fantastique ; une langue très présente, créatrice d'images au double sens de visions et de métaphores. Un théâtre au réalisme poétique très personnel (Jean-Pierre Cannet est aussi poète).

Par la richesse des questions posées à la mise en scène et par sa palette de jeu variée, ce texte donnera lieu à un travail très riche dans un **atelier théâtre d'adolescents**, sans parler de l'intérêt du sujet.

Par son thème sous-jacent : l'holocauste, son questionnement moral : la responsabilité individuelle face à la barbarie, sa forme de théâtre - récit, que l'on pourrait qualifier, dans la terminologie scolaire, d'argumentatif, par sa parenté avec le texte autobiographique, ***La Petite Danube a toute sa place en classe de troisième et de seconde***. Le fait que le personnage central soit une enfant ne devrait pas faire obstacle à l'intérêt d'adolescents si attachés à ce qu'on ne les infantilise pas, dans la mesure où c'est une jeune adulte qui raconte et qui juge des parents au comportement vil (ce que dans leur idéalisme, les adolescents ne manquent pas de faire eux-mêmes souvent). Le texte conviendra aussi à **une classe de 1ère générale**, en association avec le programme d'histoire et pour son

écriture littéraire forte, émaillée de nombreuses figures de rhétorique ; et également à **certaines classes de lycée professionnel** pour la question morale et civique qui est posée et certains travaux collectifs proposés ici, qui pourront être adaptés.

La forme de théâtre-récit linéaire permettra de l'intégrer simplement dans un corpus de lectures cursives ; la **richesse thématique et dramaturgique**, la **qualité littéraire de l'écriture** pourront aussi donner lieu à une lecture analytique et une [mise en voix](#) ou en [jeu](#), comme à une recherche sur la question « texte et représentation ». On pourra alors puiser parmi les pistes proposées dans ce carnet, étant entendu que tout sans doute ne saurait être fait, dans le temps dont on dispose.

Dans tous les cas, il serait préférable d'aborder cette œuvre après le cours d'Histoire sur le nazisme et la déportation.

Plan du carnet

[A. Cheminer au cœur du texte](#)

[A. Étude analytique du paratexte d'ouverture et de la séquence 1](#)

a. Un temps et un espace indéfinis, poétiques

Sommaire

[Écriture - réécriture de didascalies](#)

[Première séquence](#)

On choisira la voix portée de l'enseignant (ou animateur ou metteur en scène), installant une solennité sans affectation, pour lire debout la page de couverture, la citation en exergue et la page 8 puis le début de la page 9 avant la prise de parole d'Anna.

Après avoir sollicité l'imaginaire et émis les premières hypothèses quant au sujet du texte, on consacra un temps au commentaire de la citation d'Yves Bonnefoy et des trois [didascalies](#) d'entrée.

La première didascalie, fictionnelle, dessine un lieu imprécis avant tout poétique. Pas de mention de pays ou de ville ; seule mention précise « les Carpates » encore cette mention géographique est-elle, pour le lecteur adulte, surtout porteuse d'une mythologie historico-littéraire vague ; quant au jeune lecteur, cette mention lui apparaîtra inconnue et mystérieuse, voire bizarre dans sa sonorité. Même imprécision pour l'époque. Il est question de guerre mais laquelle ? Seule la mention de la chemise de déporté dans la liste des personnages oriente vers la seconde guerre mondiale. Ici le temps aussi est indéfini « une éternité d'enfance et de guerre ».

La deuxième didascalie, fonctionnelle, scénique, qui suit la [liste des personnages](#) confirme l'enfance comme élément capital du texte et la volonté de l'auteur que la [mise en scène](#) et le jeu se dégagent du réalisme au profit de l'imaginaire et du grossissement, exprimés avec insistance par trois mots : « démesure, fantasque, expressionnisme ». Ce

dernier méritera un premier éclairage. On remarquera que cette didascalie pour la scène peut aussi être un mode de lecture.

La troisième qui ouvre le texte confirme que Jean-Pierre Cannet cherche essentiellement à créer une atmosphère et à le faire en poète, avec la force évocatrice de la métaphore « Par un temps de rouille » et ses halos de sens : temps atmosphérique pluvieux, malsain, époque de délabrement physique et moral ; avec ses échos : la rouille métallique se prolongeant dans la voie ferrée attachée à l'imaginaire des trains. Et à nouveau le contraste entre dureté et douceur, rencontré précédemment dans le vers d'Yves Bonnefoy, entre le bruit métallique du passage des trains et la voix unique du violon. Didascalie ici fictionnelle et fonctionnelle à la fois.

On en conclura que l'enjeu pour l'auteur ne semble pas être la peinture réaliste de la guerre 1939-1945 mais son évocation à travers la vision forte, « expressionniste » qu'en a gardé une enfant.

> Écriture – réécriture de didascalies

Fournir aux élèves quelques didascalies de lieu et / ou de temps réalistes, tirées de pièces classiques ; leur demander de les récrire, à la manière de Jean-Pierre Cannet, pour créer une atmosphère.

Travail à mener en cours : **1.** Choisir un lieu que l'on connaît, le décrire au présent, dans les moindres détails, sans laisser la moindre chose, pendant 10 mn.

Accompagner l'écriture en demandant que la main ne s'arrête jamais et qu'on ne lève pas le nez de la feuille, pousser à aller jusqu'au bout du temps imparti. **2.** Lectures par chaque auteur de cinq ou six descriptions. Après chacune, sélectionner avec la classe, la ou les deux phrases qui à elle seule donnerait de manière forte et théâtrale l'image du lieu. Demander aux élèves qui n'ont pas été entendus de faire la même chose sur leur texte. **3.** Lecture du florilège de didascalies. (Exercice librement emprunté à l'écrivain Sylvain Levey)

> Première séquence

On s'engagera alors dans la découverte du texte. Le choix de la méthode de lecture pour un texte théâtral, n'est pas anodin et dépend de la dramaturgie, de l'écriture et de la langue de l'auteur, qu'il s'agit de faire percevoir, avant même qu'elles n'aient été identifiées et nommées.

Dans le cas de cette première séquence de La Petite Danube, il semblerait judicieux de passer par une [oralisation](#).

L'adulte lira les répliques d'Anna pour donner le La, « faire chanter la langue » (il lira également : 1, la liste des personnages et la didascalie)

Les jeunes liront les 24 répliques du Père, de la Mère et des voix. Parce qu'ils y seront plus à l'aise mais surtout parce que, dans leur bouche, le langage trivial et la rusticité du père leur sauteront davantage aux yeux.

Pour cette première lecture, on ne se souciera pas du respect des personnages homme - femme : on annoncera le nom à chaque réplique. L'idéal serait que le groupe, y compris l'adulte, forme un cercle (à défaut mais à regret... des tables poussées sur le côté, le cercle pourra être formé autour) et que hormis pour Anna, la parole passe de l'un à l'autre, à chaque changement de réplique.

Si l'on ne pouvait procéder ainsi, alors sans doute serait-il préférable que le professeur assume seul toute cette première découverte (la lecture à la table de classe, risquerait d'être sous-investie et d'« aplatir » le texte.)

Pour les consignes de lecture voir oralisation.

On n'hésitera pas à reprendre cette lecture pour, une fois effacée la timidité, obtenir une plus grande présence du texte.

b. « Une éternité d'enfance et de guerre »

Après avoir suscité les réactions spontanées sur le sujet ou les personnages ou l'écriture, on pourrait demander que chacun énonce une phrase ou une expression qui lui plaît, l'a frappé ou reste énigmatique. En constituer une sorte de florilège serait une incitation, formulée ou non, à porter attention à l'écriture particulière de Jean-Pierre Cattet, dans la lecture personnelle qui suivra.

On pourra entrer plus avant dans cette première séquence de *La Petite Danube* par **sa parenté avec le texte autobiographique**.

Le début, classique du genre, présente la naissance et la famille, l'évocation d'une enfance entre « joies » et « tourments » : une naissance dans une famille pauvre et rustre, que vient éclairer la joie exubérante du baptême, bien vite cassée par l'intempestif et brutal « Maintenant, déguerpissez ! » du père, et le « C'est fini ce temps-là » assorti de menaces (1ère occasion de porter un jugement sur le père jusque-là simplement rustre, trivial et qui pourrait, sans les jugements d'Anna, passer pour un rigolard ; maintenant il apparaît dans sa face la plus noire, profiteur et raciste). Et c'est justement par la chasse des Roms que se fait le passage imperceptible de **l'enjeu apparent, le récit de son enfance à l'enjeu véritable, le témoignage d'Anna sur la déportation, la solution finale et surtout la question de la responsabilité morale** : acte symbolique lourd, Le Père jette les Roms sur la voie ferrée qui amènera les convois de déportés : « Ils marchaient entre les rails, ont-ils entendu venir le premier train ? ».

C'est aussi ce sort des Roms qui oppose de manière fondatrice, pour la 1ère fois, le comportement odieux du père « ou je vous dénonce à mon fusil » au point de vue d'Anna « je leur dois la première musique de ma vie » (fusil/musique font écho à rouille, trains/violon de la didascalie d'entrée de scène). Anna adulte - et l'auteur avec elle - se démarque de son père, autant qu'elle est marquée, dès sa naissance par ce baptême qu'on n'a pu pourtant que lui raconter.

Le texte bascule alors dans ce qui en est son réel enjeu, par la question rhétorique « Était-ce un jour pour naître ? Quand les violons se taisent... ».

On relèvera le lexique d'abord allusif puis progressivement clair qui conduit à nommer les faits à la fin de la scène : alors le mot « crime » et le mot « guerre » sont prononcés, l'un et l'autre accompagnés de deux images poétiques très fortes (encore ce mélange de dureté franche, directe, et de poésie) : « Et les oiseaux de printemps, eux aussi picoraient dans le crime », « la guerre nous crachait son âcre fumée que le vent nous ramenait en pleine face ». Comment y échapper pour Anna enfant, comment refuser de voir et savoir pour Le Père et La Mère ? Émouvante et terrible confidence d'Anna : « Ventre à ventre, nous partagions le même bout de terre et un ciel animal », le père et la mère auraient sans doute dit « on devait les supporter sur nos terres, avec leur odeur »

Au moment où s'écrit ce carnet d'accompagnement de *La Petite Danube*, les Roms reviennent bien malgré eux sur le devant de la scène. Sans vouloir créer d'amalgame excessif avec ce qu'il est advenu d'eux dans les camps, on ne peut que constater la terrible résonance de cette première séquence, aujourd'hui. Pourra-t-on, étudiant *La Petite Danube*, se dispenser d'une réflexion sur la responsabilité individuelle, ici et maintenant (assortie ou non d'une recherche documentaire sur ce peuple) ? Pour nourrir ce travail, voir parmi beaucoup d'autres articles parus en août 2010, le dossier de Télérama n° 3163 - 28 août au 3 septembre - d'une lecture aisée.

Point d'étape :

***La Petite Danube* n'est donc pas le récit personnel d'une enfance. C'est le témoignage d'une enfant qui, confrontée à la déportation, s'est placée instinctivement du côté des plus faibles et qui, devenue adulte, s'indigne, donne à voir l'odieuse compromission de ses parents.**

Tel est l'enjeu pour Anna. L'enjeu pour l'auteur est de trouver la forme la plus appropriée pour que le témoignage d'Anna éveille les regards et les consciences.

c. Une écriture et une dramaturgie accusatrices

Sommaire

[Entre poésie et trivialité, une vision imagée, expressionniste](#)

[Le récit en première ligne](#)

[Étude littéraire](#)

[En théâtre dramatique avec les seules répliques du père et de la mère](#)

[En théâtre épique](#)

[Présentation des recherches](#)

[Un peu d'histoire du théâtre](#)

« La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil »

René Char

Entre poésie et trivialité, une vision imagée, expressionniste

Le commentaire de la dernière réplique amènera à mesurer combien l'écriture participe à l'expression de l'enjeu : dénoncer barbarie et complicité avec...

Elle commence par « sous mes yeux d'enfant » qui renvoie à la didascalie p. 8 et en effet, on trouvera aisément les éléments de « démesure » de « fantasque » d'« expressionnisme » qui s'expriment en métaphores, personnifications, alliance de mots, tout cela créant des sortes de visions. La mère, elle, nomme. Anna évoque, donne

à voir la violence des choses telle qu'elle l'a ressentie, enfant : « des convois de nuages bas » « un ciel animal », « la guerre nous crachait son âcre fumée ». On pourra alors revenir à la description p. 9, pour déceler les prémisses de ces visions fantastiques et voir **confirmer la forte présence des métaphores et comparaisons.**

Ce style s'oppose au registre du père qui se révèle au lecteur d'abord par sa langue : « tu te fais un mouron de génisse » « maintenant que tu es grosse ». Ce registre contraste à l'évidence avec la langue d'Anna et participe à la dénonciation du père. Mais ce serait simplifier que de réduire l'un au familier grossier, l'autre au poétique joli... Le père lui aussi a le sens de la formule imagée, que l'on connaît dans la verve populaire : « je vous dénonce à mon fusil », « tu ferais mieux de ranger tes yeux au fond de ton tablier » Et Anna n'a pas peur des formulations crues « ventre à ventre », « la guerre nous crachait » « des bouts de rouille pour empaler le ciel » « Elle ni meilleure ni plus atteinte qu'une pomme blette ». Belle occasion de redire que la poésie n'est pas que dans le beau.

On amènera les élèves à conclure que **par l'expressionnisme de son écriture Jean-Pierre Cannet exprime la vision d'un enfant mais dans le même temps, « accuse » le trait pour le lecteur et le spectateur.** En donnant deux tonalités différentes à cet expressionnisme, grotesque pour le Père, poétique et fantastique pour Anna, il marque leur opposition.

Dans *La Petite Danube*, l'enfance n'est pas donc pas là essentiellement pour favoriser l'identification du jeune spectateur. Elle est l'intermédiaire qui nous ouvre à l'horreur de cette barbarie et de ces compromissions. Sous la plume de Jean-Pierre Cannet, Anna enfant tient du « poète voyant » : Anna voit, comme les femmes déportées, dans le poème de René-Guy Cadou Ravensbruck : « ... Elles voient Le bourreau qui veille / A peur soudain de ces regards... ».

Avec les lycéens, on pourrait à ce propos, conformément à l'orientation des programmes (relier les courants littéraires à leur époque) aborder la question posée à la littérature des années 50 : **peut-on continuer à écrire après l'holocauste ? Peut-on écrire l'holocauste ? Comment ? Qui en a le droit ? Et les « réponses » : Beckett, l'absurde etc.** Au-delà voir : la forme choisie par Alain Resnais pour le film *Nuit et brouillard* ; la peinture, notamment *Les Otages* de Fautrier, bien que ceux-là ne fassent pas référence aux déportés exterminés mais aux otages exécutés sur le sol français.

Le récit en première ligne

La dramaturgie du théâtre récit choisie par Jean-Pierre Cannet est en elle-même la forme d'un théâtre qui vise l'enseignement (Théâtre grec) ou l'éveil de l'esprit critique (**Théâtre épique** de Brecht). En rompant le 4e mur, on brise l'illusion, l'emprise du « drame » et on « réveille » le spectateur ; on « rétablit » [l'acteur](#) derrière le personnage et on installe un rapport direct scène/salle qui permet le commentaire. C'est cet effet qu'il s'agit de faire percevoir aux élèves, par une étude littéraire et/ou par une [mise en jeu](#).

> Étude littéraire

Comparer la longueur des répliques des personnages dans l'ensemble du texte.

La domination d'Anna narratrice en volume se double d'une domination vis-à-vis du spectateur :

visualiser à l'aide de flèches sur un plan de scène qui parle à qui.

introduire la notion d'[adresse](#) : l'adresse au public d'Anna, l'adresse à l'autre personnage pour les dialogues Père / Mère
après le relevé des présents d'énonciation dans la bouche d'Anna, relier cette dramaturgie au fonctionnement du texte autobiographique : le retour au présent de l'écriture, rapproche l'autobiographe de son lecteur, c'est une voix qui lui parle, le prend à témoin, plus qu'une histoire qu'il lit. Au théâtre, ce présent d'énonciation est un « sur - présent » puisque l'échange, entre la comédienne qui interprète Anna et le spectateur se fait là en direct dans le présent de la représentation. Le récit d'Anna dans le présent de la représentation est au premier plan et les dialogues passés mis à distance. On l'imagine d'ailleurs, souvent, à l'avant - scène, proche du public, intermédiaire entre le spectateur et les scènes jouées, et « metteur en scène » de ces moments de souvenirs. À noter la force théâtrale du « c'est ici » qui ouvre la représentation, pour établir le contact avec le spectateur et l'ici et maintenant de la représentation, par rapport au probable « Je suis née dans la ou une maison... » de l'autobiographie.

Pour aller plus loin, on s'interrogera sur le statut de ces dialogues par rapport aux dialogues de scènes classiques : dans cette séquence (ce sera moins vrai par la suite), ils n'installent pas une situation, ils ne déroulent pas une action ; ils apparaissent plutôt comme des paroles isolées, condensant une situation, représentatives d'un caractère, d'un événement. Comme si Anna, à la manière du géologue avait tiré une carotte d'un terrain ou un cinéaste, choisi un angle de vue ou un gros plan, qui à lui seul rendrait compte de tout le reste. Dans ce cas le dialogue illustre le récit ; ailleurs, le récit interromp le dialogue pour le commenter.

Dans l'autobiographie, soit le souvenir est introduit ou convoqué (dans *Les Confessions*, Jean-Jacques Rousseau s'emploie à nous convaincre de son innocence) soit il surgit à la mémoire (comme Nathalie Sarraute dans *Enfance*). Qu'en est-il dans *La Petite Danube* ? Les deux existent et sans doute serait-il plus riche que la comédienne joue sur les deux en même temps, même si domine plutôt, le souvenir illustrant. Ceci et les commentaires ironiques vont dans le sens d'un récit qui pointe, donne à voir, pour éveiller.

La dramaturgie ainsi mise en place par Jean-Pierre Cannet à travers le personnage d'Anna adulte narratrice concentre le regard du spectateur et éveille son esprit critique ; l'expressionnisme de son écriture « accuse » le trait.

Expérimentation par la mise en jeu, en deux versions différentes, du passage p. 12, à partir de « La mère : Ne va pas abîmer ton enfance » jusqu'à p. 14 « ne nous disait pas grand-chose »

En [théâtre dramatique](#) avec les seules répliques du père et de la mère

Petit temps d'écriture préalable : demander aux élèves d'intégrer, dans les répliques du père, les informations données dans celles d'Anna et supprimer celles p.13.

Relire le dialogue ainsi réécrit et trouver une situation dans laquelle ce dialogue pourrait avoir lieu (ex : À l'extérieur, le père et la mère ramassent des pommes de terre ; à table etc.)

Charger trois ou quatre jeunes de préparer une proposition de mise en jeu (au moins trois parce qu'ils s'apercevront au cours de la recherche que la présence d'une Anna enfant muette est indispensable). À ce stade ils travailleront bien sûr livre à la main.

En [théâtre épique](#)

Pendant la préparation du 1er groupe, relire le passage à voix haute en intégrant les 10 lignes d'Anna qui précèdent (« De notre maison de garde-barrière... »)

S'interroger sur la 2e manière de représenter cette scène, celle choisie par Jean-Pierre Cannet : placements dans l'[espace](#) d'Anna par rapport aux parents.

Se poser la question de l'adresse des 2 premières répliques des parents à Anna enfant alors qu'immédiatement après c'est Anna adulte narratrice qui commente. Faut-il, sur scène, 2 Anna ou 1 seule, la narratrice ? Faut-il alors que le père et la mère s'adressent à un point vide dans l'espace où se serait trouvée Anna ? Faut-il qu'ils s'adressent à Anna narratrice et dans quelle mise en place ?

Présentation des recherches

On demandera aux élèves d'être attentifs, non pas à la qualité du jeu de leurs camarades mais à la façon dont ils vont recevoir la scène dans les deux cas.

Une fois la présentation faite, seuls les acteurs du père et de la mère resteront dans l'espace de jeu (Anna enfant n'étant inscrite dans cette scène ni dans le dialogue ni dans une didascalie qui la ferait exister, on la supprimera) et une spectatrice interprétera Anna la narratrice.

Aux premiers de chercher au cours du jeu à adapter ce qu'ils avaient fait, à cette nouvelle forme théâtrale. En cas de difficulté les spectateurs proposeront leurs solutions immédiatement remises en jeu.

Après avoir repris les deux versions enchaînées, on comparera l'effet produit par ces deux formes théâtrales : **la forme dramatique, en créant l'illusion du réel par la présence du [quatrième mur](#), porte l'intérêt du spectateur sur la vie de cette famille** qu'on pourrait presque plaindre de se trouver dans cette situation, malgré eux ; **la forme épique en rompant le 4e mur, crée une distance avec cette scène de vie familiale, puisque c'est alors Anna que l'on « suit ».** Bien sûr l'ironie d'Anna s'y ajoute pour conduire le lecteur spectateur à critiquer, s'indigner, juger le père et la mère dans leur indifférence, leur lâcheté, leur cupidité mesquine.

Se posera sans doute la question du type de jeu des parents vus cette fois par l'œil critique d'Anna qui ne peuvent plus être placés dans une situation réaliste (voir **Du texte à la représentation**).

Un peu d'histoire du théâtre

Le choix de la dramaturgie de *La Petite Danube* sera éclairé par le rapprochement avec la dramaturgie originelle du théâtre, dans la Grèce antique : sa double forme (chœur / acteurs), son espace scénique, ses sujets historiques et politiques, attachés à sa volonté d'enseignement de la cité, au moment où naissait la démocratie. Ainsi on rattachera ce texte contemporain à l'histoire du théâtre et l'on comprendra la justesse du choix dramaturgique de Jean-Pierre Cannet : pour questionner le comportement individuel au cours de la tragédie du XXème qu'a été l'extermination nazie (peut-on se laver les mains face à une barbarie connue à l'œuvre ?), faire d'Anna le chœur portant le récit et appelant l'assemblée des jeunes spectateurs au jugement des protagonistes.

[B. Lecture cursive des autres séquences](#)

a. Expressionnisme et symbolisme

Sommaire

[Travail d'écriture :](#)

On reviendrait sur **l'expressionnisme** dans un premier temps par l'inventaire des passages restés en mémoire.

On proposera ensuite une **lecture à voix haute de passages expressionnistes**, extraits des répliques d'Anna, choisis par chacun :

En effet, la **langue poétique de Jean-Pierre Cannet** demande qu'on en éprouve le sens et la force, en « faisant chanter la langue ». Ainsi les visions d'Anna enfant en seront-elles révélées. On demandera de préparer la lecture avec le souci de projeter le texte de le « pousser devant soi », de faire entendre chaque mot, sans se soucier d'une interprétation ; il ne s'agit pas de jouer mais de dire. Pour cet exercice à conduire dans l'espace, on s'inspirera de ceux proposés dans les deux autres parties de ce carnet.

Voici quelques extraits pour ceux qui ne trouveraient pas de passage : p. 15 (« A la maison... »), p. 20 (« tellement sale... des trains, Arthur ! »), p. 29 (« Effrayant les mouettes... Au fond d'un puits »), p. 32 (d'arbre en arbre... saisissante), p. 33 (« Sa cage... sans voir le jour »), (« il avait cette bouche... ses yeux de la nuit »), (« Le jeune soldat... il les aurait jetés dans le Danube »), p. 41 (« le ciel... paupières »), p. 42 (« Et Monsieur... sur le ventre »), p. 46 (« C'était un boulevard bleu... Notre maison. »), p. 48 (1ère réplique à partager en deux), (« Mais ils... plus qu'un »), p. 47 (« peu à peu... poids du ciel ? »).

Ce serait le moment d'évoquer l'expressionnisme en art, notamment la peinture d'Édouard Munch *Le Cri* que l'on pourrait, pensant au regard d'Anna la petite Danube, accompagner de cet aphorisme de René Char tiré de *Feuillets* d'Hypnos, carnets écrits dans le maquis : « Les yeux seuls sont encore capables de pousser un cri ».

On pourrait procéder de même pour la mise en valeur des seules phrases contenant des **comparaisons** et pointer à ce moment-là les autres **nombreuses figures de rhétorique** (métaphore, personnification, alliance de mots, anaphore, ...)

Travail d'écriture :

Titrer chaque séquence de trois manières différentes, par un titre objectif, deux titres subjectifs allant vers **l'expressionnisme** (l'un reprenant une expression du texte, l'autre exprimant un jugement moral dans les mots de l'élève).

Puis on reviendra à un travail à la table pour préciser que **cet expressionnisme s'appuie sur des symboliques :**

l'imaginaire collectif symbolique de cette période historique : la voie ferrée, les cheminées des camps, le pyjama rayé des déportés, les yeux qui mangeaient leur visage, l'entassement des chaussures, les gants et la cravache. « L'éternité » de la

déportation plutôt que le documentaire. Imaginaire sur lequel l'illustrateur Edmond Baudoin a joué.

le symbolisme des paysages : la maison de garde-barrière à la croisée de deux chemins, deux voies...

La voie ferrée : sa noirceur, sa froideur métallique, « chemin » du Père par sa profession et de l'Interprète quand, ayant changé de camp, il y traîne le jeune soldat au galop. À leur propos comment ne pas penser à cet autre aphorisme de René Char : « Il existe une sorte d'homme toujours en avance sur ses excréments » (ibid.)

La voie fluviale, Le Danube : double symbolique du fleuve et de l'eau (voir articles dans Dictionnaire des symboles de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant).

le fleuve sacralisé et rassembleur : p. 10 « grand Danube », grand comme un grand personnage ; « notre fleuve à tous » (tous de cette Europe centrale de l'Allemagne au Bosphore ; tous de ce village, donc Roms aussi...) « inlassable témoin de nos joies et de nos tourments ». Le fleuve de la vie par lequel Anna est née à la communauté humaine villageoise en ce rituel de son nom crié par dessus les eaux « tumultueuses » célébré par le Pope.

l'eau purificatrice du baptême d'Anna que l'on retrouvera p. 21 lorsque Anna lavera Arthur dans ses eaux. À partir de ce « baptême » d'Arthur, celui-ci naît à la vie par le Danube : « Oui il y avait quelqu'un dans la veste de pyjama rayée... ». **Anna et Arthur, figures de l'innocence**, les purs, appartiennent au Danube, comme toutes les victimes de l'extermination qui vont réapparaître, à la fin, dans ses eaux gelées. Les « bourreaux », eux, sont de la voie ferrée.

Le filage du symbole est clair dans la scène finale à l'expressionnisme fantastique d'une grande force et d'une grande beauté : la séquence 5 s'ouvre sur la bénédiction du fleuve par le Pope qui a baptisé Anna : « Dès que le fleuve est gelé c'est le même cérémonial. ». Le fleuve est alors associé à la symbolique du sang, eau de la vie, contre les puissances de mort. Les morts innocents de l'holocauste continuent eux à vivre sous la glace du fleuve (le texte reprend ici la symbolique du fleuve des morts, celle des morts qui, faute d'avoir été honorés, sont condamnés à errer éternellement, ne pouvant passer sur l'autre rive : « les morts nous reviennent, ils ne savent pas où aller, alors ils nous reviennent » ; double sens du verbe revenir : ils reviennent sous les yeux de la mère, ils nous reviendront à la mémoire indéfiniment). « L'eau humanise la mort » (Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*).

Alors le **Danube protecteur** des purs s'associe à eux pour engloutir Le Père et la Mère : « Était-ce la glace qui craquait, était-ce le poids du ciel ? ». Double interprétation propre au genre fantastique entre le naturel et le surnaturel. Anna dit d'ailleurs « j'ai cru voir » et non j'ai vu. (Voir plus loin **Mise en jeu de la séquence finale**)

l'eau qui fait naître Anna à la volupté féminine lorsqu'elle entre dans les eaux, qui ne l'engloutissent pas, Arthur à la main : « Malgré mon jeune âge, le fleuve a dû me reconnaître. Il m'a laissé faire lorsque je me suis glissée en lui, des genoux jusqu'aux cuisses. Quand j'ai relevé ma jupe et qu'une folie m'a prise comme l'illusion de devenir une femme, une mère peut-être ? » Personnification magique du fleuve. Avec les plus vieux, on fera approcher une lecture psychanalytique de ce passage. Voir *L'Eau et les rêves*.

Ce sera le moment d'interpréter le choix du titre d'abord insolite : *La Petite Danube*.

la figure symbolique d'Arthur autour duquel va se focaliser le cœur de la trame narrative mais aussi « le choix d'Anna ». (Point traité plus loin dans **Mise en voix**)

On pourrait évoquer également le **symbolisme des actes** qui jouent eux aussi **en opposition** : Anna lave Arthur / Le Père astique son fusil ; Anna donne à Arthur la veste trouvée dans le jardin / Le Père récupère et vend les chaussures des disparus des chambres à gaz ; Le père fait le salut hitlérien Arthur salue les arbres etc.

b. Face à la compromission morale : exercer le dur métier d'Homme

Sommaire

[Autres approches envisageables :](#)

Demander de lister tous les actes de compromission du père et de la mère, en montrer la gradation et les opposer à ceux d'Anna. Rechercher le lexique de la vilénie présent dans les jugements d'Anna, ajouter ceux qui manquent, liés à cette période historique et en général.

Établir un parallèle avec ce qui aura été étudié en Histoire concernant l'attitude des Français vis-à-vis de l'occupant allemand : la Résistance, la collaboration et tous les stades intermédiaires, pour ne pas en rester au jugement toujours facile hors contexte (eux étaient des salauds, nous aurions été des héros).

Pour **mettre les jeunes en situation de réagir**, reprendre la scène p. 23 d'« Anna : Je me souviens que » à la p. 25, pour trouver un comportement digne et moral dans ce même contexte risqué.

soit par un travail de réécriture de la scène, présentant une attitude sans collaboration ni compromission (en conservant les répliques ou phrases qui pourraient l'être) ;

soit, si on a la capacité ou l'aide d'un professionnel, organiser un travail d'improvisations successives à la manière du *Théâtre Forum* d'Augusto Boal, particulièrement adapté dans ce cas.

La lecture de certains sketches de Grand-peur et Misère du *IIIème Reich* de Bertolt Brecht pourrait prolonger ce travail, notamment les sketches La Délation et Le Vieux militant.

› Autres approches envisageables :

donner à lire *Les Feuilles d'Hypnos* de René Char parus en Folio Plus classique (avec des lycéens de 1ère littéraire dans leur intégralité, avec des 3èmes dans une sélection. Expérience faite, même des collégiens, qui ne saisissent pas toutes les fulgurances, sont sensibles à cette exigence morale et la perçoivent). Ceci pour sélectionner les aphorismes qui pourraient s'appliquer aux personnages du Père de la Mère et de l'Interprète (éventuellement à Anna).

Se risquer à mesurer tous les stades de réactions possibles ou observées dans des situations d'actualité nationale ou internationale, parce que selon la résistante Lucie

[C. Du texte à la représentation](#)

a. La question posée à la scénographie

On se reportera utilement aux deux premiers chapitres de *10 rendez-vous en compagnie de Yannis Kokkos* (scénographe d'Antoine Vitez) publié par l'ANRAT et Actes Sud-Papiers dans la collection *Les Ateliers de théâtre*.

On procédera comme le scénographe et le metteur en scène par le relevé de tous les mots concrets et expressions qui évoquent **l'espace / la lumière / la couleur / l'objet / l'action concrète** (dans ce texte-ci on limitera cet item à Anna, au Père, à la Mère et à l'Interprète).

On constatera, entre autres, la **multiplicité des lieux**, la dominante d'espaces extérieurs et d'hiver différents, qui tous visent à créer une atmosphère et une symbolique, comme déjà observé. Donc l'impossibilité de représenter tous les lieux qui se « superposent », la nécessité induite aussi par le théâtre récit d'un espace vide.

Dès lors **quels espaces figurer ? Quelle scénographie imaginer qui soit une image symbolique de tout le texte (ses espaces, son atmosphère, son propos, son écriture etc.) ?**

Après avoir fait l'inventaire des moyens à la disposition du scénographe et du metteur en scène (on n'oubliera pas **la bande-son musique ou les bruitages qui peuvent suggérer un paysage, une saison, des phénomènes atmosphériques**), et avoir fourni **un lexique de l'espace scénique** (jardin, cour, avant scène, lointain, cintres, etc. Voir TDC n°780 L'Espace théâtral) on pourrait demander d'imaginer, par groupes ou individuellement, une scénographie et de la restituer sous forme d'esquisse (vu le peu de « décor », cela risque d'être peu explicite, à moins de travailler avec le professeur d'arts plastiques) ou de texte (occasion de travailler sur un type de description documentaire et d'intégrer le lexique du théâtre).

Au retour, les échanges sur ces propositions seront le moyen de mesurer et d'**exercer l'esprit de synthèse**.

b. La question posée au jeu et à la mise en scène

Sommaire

[Écriture](#)

[Le cas d'Anna : 1 ou 2 comédiennes ?](#)

[En guise de conclusion](#)
[Écriture de synthèse](#)
[En lycée](#)
[En collège](#)

Le chapitre **Le récit en première ligne** a déjà mis en évidence le fait que les dialogues n'avaient pas le même statut que dans la forme dramatique, classique, du théâtre. Aller plus avant dans leur observation permettra de comprendre que cela demande aux comédiens un type de jeu particulier que l'expressionnisme vient renforcer.

On observera les apparitions du passé dans le récit et sa situation ou non dans un espace précis.

La plus simple : courtes ou très courtes scènes détachées (exemple p. 10 et suivantes ; p. 37-39 : juxtaposition complexe d'espaces temps différents). D'où l'impossibilité de les jouer vraiment, de jouer les changements d'espaces. Le plus souvent elles ne sont pas introduites, s'enchaînent avec le récit dans une sorte de fondu enchaîné, soit qu'elles illustrent, soit qu'elles surgissent avant d'être commentées. Cela exige des comédiens, interprètes des personnages convoqués par Anna, une présence immédiate forte qui ne peut s'appuyer sur un décor, des accessoires, une situation. Ils doivent se penser un peu comme les marionnettes d'Anna et exprimer cette vision d'enfance « expressionniste » par un jeu un ton au-dessus mais pas caricatural (voir **Mise en jeu de la séquence finale**). À partir de là, on demandera aux élèves sur quels éléments les comédiens vont plutôt travailler dans leur palette de jeu : l'intériorité, le corps, la voix, l'incarnation, la distanciation, les gestes ou la gestuelle on entend ici par gestuelle, le geste qui apparaîtra comme le signe du personnage par opposition aux gestes réalistes quotidiens. (Voir la notion plus complexe de « **gestus** » chez Brecht).

La mise en scène sera confrontée aussi à **la question de l'entrée et sortie des personnages** pour chaque scène flash ou de la présence continue des comédiens / personnages, qui irait elle aussi dans le sens du théâtre épique. (Voir la présentation qui en est faite par André Degaine p. 345-347 dans son *Histoire du théâtre dessinée*)

Paroles dans le récit comme des citations introduites avec ou non par des verbes introducteurs p. 11 (Il a dit : « Ce n'est pas du vol que de voler les voleurs ») qui sans doute induirait une imitation de la voix du personnage cité.

Paroles glissées sans guillemets p. 32 (« Je ne suis encore qu'une enfant, tu es trop grand », « Vous souvenez-vous de ce prisonnier qui s'est enfui ? »), paroles intérieures du soliloque (ou du remémoré ?) p. 31 (« Maintenant, réponds à la question de Monsieur l'Interprète ») : à adresser à soi-même.

On remarquera que même récit, le théâtre n'aime pas le discours indirect dont, sauf erreur, on ne trouve pas d'exemple : au théâtre, les paroles, même rapportées sont « présentes » et appellent une part de jeu.

Écriture

Toute cette partie pourrait évidemment, partir de ou donner lieu à des exercices de réinvestissement de l'étude des discours par la transposition d'un passage en écriture romanesque.

Le cas d'Anna : 1 ou 2 comédiennes ?

Essai des deux solutions par une mise en espace, livre à la main, du passage p. 21 (de « De retour à la maison » à p. 23 « j'y vais ») et de la p. 32.

Solution 1 avec 2 Anna : 1ère réplique serait jouée par l'Anna enfant pendant la narration ? (mais le théâtre n'aime guère la redondance ; et qui dirait la fin au discours indirect libre Anna enfant ? Anna adulte ?). Le dialogue qui suit serait joué de manière réaliste et dans cette logique les élèves mettront une table (mais, la dernière réplique d'Anna p. 22 où Jean-Pierre Cannet mêle les deux Anna, sans même un passage à la ligne, posera question)

Solution 2 avec 1 Anna, sans doute plus difficile à imaginer pour les élèves donc à guider : la narratrice figurerait Anna enfant en passant de la position debout à la position assise, ne jouant pas tout ce qui est écrit, en en donnant plutôt l'idée. On prendra conscience que, dans cette solution 2, la présence de la table et des parents attablés s'accorde mal à l'ensemble. Il faudrait alors déterminer la place du père et de la mère dans l'espace vide défini plus haut.

Il y a fort à parier que les élèves (et adultes peu habitués des théâtres) préfèrent la solution 1 : « C'est plus vivant » ! Peut-être, sauf que... Jean-Pierre Cannet n'indique qu'une Anna la narratrice dans la liste des personnages. Il ne donne pas de précision d'Anna enfant ou d'Anna narratrice. Et toute l'analyse qui a été faite du texte va plutôt dans le sens d'une seule Anna. On rappellera aussi aux élèves que l'essentiel est l'adresse d'Anna au public.

On cherchera sur quoi la comédienne jouera surtout pour exprimer les deux parts d'Anna.

On observera par ailleurs que certains personnages sont désignés comme voix, voix du Rom, voix d'Arthur, ce qui induit une présence/absence sonore, un éloignement du réalisme, encore confirmé là.

Sur cette question de l'interprétation d'Anna, d'autres choix sont sans doute possibles, pour peu qu'ils évitent la redondance et le réalisme, en contradiction avec la forme choisie par Jean-Pierre Cannet.

On renverra au texte de Jean-Claude Gal, metteur en scène qui a créé la pièce, à la fin du livre : on demandera aux élèves de sélectionner les phrases qui correspondent au choix de sa mise en scène. On commentera les photos qui en témoignent (voir les photos de la mise en scène de La Petite Danube par Jean-Claude Gal sur le site Internet du Théâtre du Pélican).

> En guise de conclusion

On pourrait en toute fin de travail, se livrer à une analyse de la couverture du livre. Pour mieux en mesurer l'expressivité, il serait bon de la comparer à d'autres de la même collection dont la ligne graphique est une variation sur le ballon.

Écriture de synthèse

> En lycée

Texte argumentatif :

Après lecture et étude d'une ou deux « notes d'intention » de metteurs en scène, figurant dans les dossiers de présentation des spectacles ou les programmes de théâtre, écriture d'une note d'intention pour *La Petite Danube*.

Texte de fiction à la manière de :

Un jeune homme ou une jeune fille est contemporain d'un fait d'actualité nationale ou internationale qui porte atteinte aux droits de l'homme...

> En collège

À la manière de... :

réécriture d'un extrait d'autobiographie à la tonalité assez neutre en scène de théâtre récit expressionniste.

écriture d'une scène de théâtre récit autobiographique à la tonalité poétique ou expressionniste évoquant un moment d'enfance qui a laissé des traces lumineuses ou sombres.

[B. Mise en voix de la séquence 3](#)

[A. Arthur et Anna : la vibration de la vie, coûte que coûte](#)

[B. Premières recherches par groupes](#)

[C. Mise en condition vocale](#)

[D. Mise en voix pour une lecture publique](#)

[C. Mise en jeu de la séquence finale](#)

[A. Figuration du Danube « boulevard bleu, tout de glace bleue »](#)

[B. Figuration chorale des morts dont la « lente procession semblait sans fin »](#)

[C. Anna et Anna ? Le Père et La Mère !](#)

[D. Exercices préparatoires : marche, chœur, sensations et grossissement](#)

[E. Mise en jeu : un théâtre d'acteurs ou un théâtre d'ombres](#)

[D. L'environnement artistique de Jean-Pierre Cannet et *La Petite Danube*](#)

[A. Questionnaire de Proust](#)

[B. Création de *La Petite Danube*](#)

[E. Annexes](#)

[A. Plan de séquence en classe de 3ème](#)

[B. Bibliographie](#)

A. Cheminer au cœur du texte

« Écrire une violence, mais pour la paix
qui a saveur d'eau pure. »
Yves Bonnefoy

Cette citation en exergue place d'emblée le **texte sous le signe de la poésie** (ce qui se retrouve d'ailleurs en ouverture de tous les textes de Jean-Pierre Cannet destinés au théâtre) une poésie à la tonalité contrastée : la réalité crue de la « violence » mais pour la quête de « la paix » s'exprimant, ne faisant qu'une, avec une poésie de l'innocence : « qui a

saveur d'eau pure ». Quand on aura lu le texte, découvert l'importance du symbolisme attaché au Danube, on comprendra par ailleurs le caractère prophétique de ces mots sur l'eau et le titre étrange *La Petite Danube*.

Pour la **dramaturgie**, Jean-Pierre Cannet choisit la forme du **théâtre-récit**, consubstantielle à l'enjeu du texte : non pas rendre compte de l'horreur de l'holocauste mais dénoncer la responsabilité morale individuelle dans cette horreur. C'est donc Anna, jeune adulte accusatrice, qui va orienter le regard du [spectateur](#) sur le comportement de ses parents à travers son récit, hanté par les souvenirs de la petite Anna qu'elle fut, visionnaire dans son innocence clairvoyante. Anna qui raconte fait le lien et s'interpose entre le spectateur et la réalité, créant un effet de distanciation critique (voir **épiscisation**, concept mis en valeur par Marie Bernanoce), d'autant plus efficace que les courtes scènes qu'elles convoquent sont des souvenirs porteurs de « la démesure de l'enfance, dans son évocation fantasque et son expressionnisme ». Un expressionnisme prosaïque tiré vers le grotesque pour les discours rapportés des parents, un expressionnisme poétique, fantastique pour les visions d'Anna enfant.

A. Étude analytique du paratexte d'ouverture et de la séquence 1

a. Un temps et un espace indéfinis, poétiques

Sommaire

- [Écriture – réécriture de didascalies](#)
- [Première séquence](#)

On choisira la voix portée de l'enseignant (ou animateur ou metteur en scène), installant une solennité sans affectation, pour lire debout la page de couverture, la citation en exergue et la page 8 puis le début de la page 9 avant la prise de parole d'Anna.

Après avoir sollicité l'imaginaire et émis les premières hypothèses quant au sujet du texte, on consacrerait un temps au commentaire de la citation d'Yves Bonnefoy et des trois [didascalies](#) d'entrée.

La première didascalie, fictionnelle, dessine un lieu imprécis avant tout poétique. Pas de mention de pays ou de ville ; seule mention précise « les Carpates » encore cette mention géographique est-elle, pour le lecteur adulte, surtout porteuse d'une mythologie historico-littéraire vague ; quant au jeune lecteur, cette mention lui apparaîtra inconnue et mystérieuse, voire bizarre dans sa sonorité. Même imprécision pour l'époque. Il est question de guerre mais laquelle ? Seule la mention de la chemise de déporté dans la liste des personnages oriente vers la seconde guerre mondiale. Ici le temps aussi est indéfini « une éternité d'enfance et de guerre ».

La deuxième didascalie, fonctionnelle, scénique, qui suit la [liste des personnages](#) confirme l'enfance comme élément capital du texte et la volonté de l'auteur que la [mise en scène](#) et le jeu se dégagent du réalisme au profit de l'imaginaire et du grossissement, exprimés avec insistance par trois mots : « démesure, fantasque, expressionnisme ». Ce dernier méritera un premier éclairage. On remarquera que cette didascalie pour la scène peut aussi être un mode de lecture.

La troisième qui ouvre le texte confirme que Jean-Pierre Cannet cherche essentiellement à créer une atmosphère et à le faire en poète, avec la force évocatrice de la métaphore « Par un temps de rouille » et ses halos de sens : temps atmosphérique pluvieux, malsain, époque de délabrement physique et moral ; avec ses échos : la rouille métallique se prolongeant dans la voie ferrée attachée à l'imaginaire des trains. Et à nouveau le contraste entre dureté et douceur, rencontré précédemment dans le vers d'Yves Bonnefoy, entre le bruit métallique du passage des trains et la voix unique du violon. Didascalie ici fictionnelle et fonctionnelle à la fois.

On en conclura que l'enjeu pour l'auteur ne semble pas être la peinture réaliste de la guerre 1939-1945 mais son évocation à travers la vision forte, « expressionniste » qu'en a gardé une enfant.

> Écriture – réécriture de didascalies

- Fournir aux élèves quelques didascalies de lieu et / ou de temps réalistes, tirées de pièces classiques ; leur demander de les récrire, à la manière de Jean-Pierre Cannet, pour créer une atmosphère.
- Travail à mener en cours : **1.** Choisir un lieu que l'on connaît, le décrire au présent, dans les moindres détails, sans laisser la moindre chose, pendant 10 mn. Accompagner l'écriture en demandant que la main ne s'arrête jamais et qu'on ne lève pas le nez de la feuille, pousser à aller jusqu'au bout du temps imparti. **2.** Lectures par chaque auteur de cinq ou six descriptions. Après chacune, sélectionner avec la classe, la ou les deux phrases qui à elle seule donnerait de manière forte et théâtrale l'image du lieu. Demander aux élèves qui n'ont pas été entendus de faire la même chose sur leur texte. **3.** Lecture du florilège de didascalies. (Exercice librement emprunté à l'écrivain Sylvain Levey)

> Première séquence

On s'engagera alors dans la découverte du texte. Le choix de la méthode de lecture pour un texte théâtral, n'est pas anodin et dépend de la dramaturgie, de l'écriture et de la langue de l'auteur, qu'il s'agit de faire percevoir, avant même qu'elles n'aient été identifiées et nommées.

Dans le cas de cette première séquence de La Petite Danube, il semblerait judicieux de passer par une [oralisation](#).

- L'adulte lira les répliques d'Anna pour donner le La, « faire chanter la langue » (il lira également : 1, la liste des personnages et la didascalie)
- Les jeunes liront les 24 répliques du Père, de la Mère et des voix. Parce qu'ils y seront plus à l'aise mais surtout parce que, dans leur bouche, le langage trivial et la rusticité du père leur sauteront davantage aux yeux.

Pour cette première lecture, on ne se souciera pas du respect des personnages homme - femme : on annoncera le nom à chaque réplique. L'idéal serait que le groupe, y compris l'adulte, forme un cercle (à défaut mais à regret... des tables poussées sur le côté, le cercle

pourra être formé autour) et que hormis pour Anna, la parole passe de l'un à l'autre, à chaque changement de réplique.

Si l'on ne pouvait procéder ainsi, alors sans doute serait-il préférable que le professeur assume seul toute cette première découverte (la lecture à la table de classe, risquerait d'être sous-investie et d'« aplatir » le texte.)

Pour les consignes de lecture voir oralisation.

On n'hésitera pas à reprendre cette lecture pour, une fois effacée la timidité, obtenir une plus grande présence du texte.

b. « Une éternité d'enfance et de guerre »

Après avoir suscité les réactions spontanées sur le sujet ou les personnages ou l'écriture, on pourrait demander que chacun énonce une phrase ou une expression qui lui plaît, l'a frappé ou reste énigmatique. En constituer une sorte de florilège serait une incitation, formulée ou non, à porter attention à l'écriture particulière de Jean-Pierre Cattet, dans la lecture personnelle qui suivra.

On pourra entrer plus avant dans cette première séquence de *La Petite Danube* par **sa parenté avec le texte autobiographique**.

Le début, classique du genre, présente la naissance et la famille, l'évocation d'une enfance entre « joies » et « tourments » : une naissance dans une famille pauvre et rustre, que vient éclairer la joie exubérante du baptême, bien vite cassée par l'intempestif et brutal « Maintenant, déguerpez ! » du père, et le « C'est fini ce temps-là » assorti de menaces (1ère occasion de porter un jugement sur le père jusque-là simplement rustre, trivial et qui pourrait, sans les jugements d'Anna, passer pour un rigolard ; maintenant il apparaît dans sa face la plus noire, profiteur et raciste). Et c'est justement par la chasse des Roms que se fait le passage imperceptible de **l'enjeu apparent, le récit de son enfance à l'enjeu véritable, le témoignage d'Anna sur la déportation, la solution finale et surtout la question de la responsabilité morale** : acte symbolique lourd, Le Père jette les Roms sur la voie ferrée qui amènera les convois de déportés : « Ils marchaient entre les rails, ont-ils entendu venir le premier train ? ».

C'est aussi ce sort des Roms qui oppose de manière fondatrice, pour la 1ère fois, le comportement odieux du père « ou je vous dénonce à mon fusil » au point de vue d'Anna « je leur dois la première musique de ma vie » (fusil/musique font écho à rouille, trains/violon de la didascalie d'entrée de scène). Anna adulte - et l'auteur avec elle - se démarque de son père, autant qu'elle est marquée, dès sa naissance par ce baptême qu'on n'a pu pourtant que lui raconter.

Le texte bascule alors dans ce qui en est son réel enjeu, par la question rhétorique « Était-ce un jour pour naître ? Quand les violons se taisent... ».

On relèvera le lexique d'abord allusif puis progressivement clair qui conduit à nommer les faits à la fin de la scène : alors le mot « crime » et le mot « guerre » sont prononcés, l'un et l'autre accompagnés de deux images poétiques très fortes (encore ce mélange de dureté franche, directe, et de poésie) : « Et les oiseaux de printemps, eux aussi picoraient dans le crime », « la guerre nous crachait son âcre fumée que le vent nous ramenait en pleine face ». Comment y échapper pour Anna enfant, comment refuser de voir et savoir pour Le

Père et La Mère ? Émouvante et terrible confidence d'Anna : « Ventre à ventre, nous partageons le même bout de terre et un ciel animal », le père et la mère auraient sans doute dit « on devait les supporter sur nos terres, avec leur odeur »

Au moment où s'écrit ce carnet d'accompagnement de *La Petite Danube*, les Roms reviennent bien malgré eux sur le devant de la scène. Sans vouloir créer d'amalgame excessif avec ce qu'il est advenu d'eux dans les camps, on ne peut que constater la terrible résonance de cette première séquence, aujourd'hui. Pourra-t-on, étudiant *La Petite Danube*, se dispenser d'une réflexion sur la responsabilité individuelle, ici et maintenant (assortie ou non d'une recherche documentaire sur ce peuple) ? Pour nourrir ce travail, voir parmi beaucoup d'autres articles parus en août 2010, le dossier de Télérama n° 3163 - 28 août au 3 septembre - d'une lecture aisée.

Point d'étape :

***La Petite Danube* n'est donc pas le récit personnel d'une enfance. C'est le témoignage d'une enfant qui, confrontée à la déportation, s'est placée instinctivement du côté des plus faibles et qui, devenue adulte, s'indigne, donne à voir l'odieuse compromission de ses parents.**

Tel est l'enjeu pour Anna. L'enjeu pour l'auteur est de trouver la forme la plus appropriée pour que le témoignage d'Anna éveille les regards et les consciences.

c. Une écriture et une dramaturgie accusatrices

Sommaire

- [Entre poésie et trivialité, une vision imagée, expressionniste](#)
- [Le récit en première ligne](#)
 - [Étude littéraire](#)
- [En théâtre dramatique avec les seules répliques du père et de la mère](#)
- [En théâtre épique](#)
- [Présentation des recherches](#)
- [Un peu d'histoire du théâtre](#)

« La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil »

René Char

Entre poésie et trivialité, une vision imagée, expressionniste

Le commentaire de la dernière réplique amènera à mesurer combien l'écriture participe à l'expression de l'enjeu : dénoncer barbarie et complicité avec...

Elle commence par « sous mes yeux d'enfant » qui renvoie à la didascalie p. 8 et en effet, on trouvera aisément les éléments de « démesure » de « fantasque » d'« expressionnisme » qui s'expriment en métaphores, personnifications, alliance de mots, tout cela créant des sortes de visions. La mère, elle, nomme. Anna évoque, donne à voir la violence des choses telle qu'elle l'a ressentie, enfant : « des convois de nuages bas » « un ciel animal », « la guerre nous crachait son âcre fumée ». On pourra alors revenir à la description p. 9, pour déceler les prémises de ces visions fantastiques et voir **confirmer la forte présence des métaphores et comparaisons.**

Ce style s'oppose au registre du père qui se révèle au lecteur d'abord par sa langue : « tu te fais un mouron de génisse » « maintenant que tu es grosse ». Ce registre contraste à l'évidence avec la langue d'Anna et participe à la dénonciation du père. Mais ce serait simplifier que de réduire l'un au familier grossier, l'autre au poétique joli... Le père lui aussi a le sens de la formule imagée, que l'on connaît dans la verve populaire : « je vous dénonce à mon fusil », « tu ferais mieux de ranger tes yeux au fond de ton tablier » Et Anna n'a pas peur des formulations crues « ventre à ventre », « la guerre nous crachait » « des bouts de rouille pour empaler le ciel » « Elle ni meilleure ni plus atteinte qu'une pomme blette ». Belle occasion de redire que la poésie n'est pas que dans le beau.

On amènera les élèves à conclure que **par l'expressionnisme de son écriture Jean-Pierre Cannet exprime la vision d'une enfant mais dans le même temps, « accuse » le trait pour le lecteur et le spectateur.** En donnant deux tonalités différentes à cet expressionnisme, grotesque pour le Père, poétique et fantastique pour Anna, il marque leur opposition.

Dans *La Petite Danube*, l'enfance n'est pas donc pas là essentiellement pour favoriser l'identification du jeune spectateur. Elle est l'intermédiaire qui nous ouvre à l'horreur de cette barbarie et de ces compromissions. Sous la plume de Jean-Pierre Cannet, Anna enfant tient du « poète voyant » : Anna voit, comme les femmes déportées, dans le poème de René-Guy Cadou Ravensbruck : « ... Elles voient Le bourreau qui veille / A peur soudain de ces regards... ».

Avec les lycéens, on pourrait à ce propos, conformément à l'orientation des programmes (relier les courants littéraires à leur époque) aborder la question posée à la littérature des années 50 : **peut-on continuer à écrire après l'holocauste ? Peut-on écrire l'holocauste ? Comment ? Qui en a le droit ? Et les « réponses » : Beckett, l'absurde etc.** Au-delà voir : la forme choisie par Alain Resnais pour le film *Nuit et brouillard* ; la peinture, notamment *Les Otages* de Fautrier, bien que ceux-là ne fassent pas référence aux déportés exterminés mais aux otages exécutés sur le sol français.

Le récit en première ligne

La dramaturgie du théâtre récit choisie par Jean-Pierre Cannet est en elle-même la forme d'un théâtre qui vise l'enseignement (Théâtre grec) ou l'éveil de l'esprit critique (**Théâtre épique** de Brecht). En rompant le 4e mur, on brise l'illusion, l'emprise du « drame » et on « réveille » le spectateur ; on « rétablit » [l'acteur](#) derrière le personnage et on installe un rapport direct scène/salle qui permet le commentaire. C'est cet effet qu'il s'agit de faire percevoir aux élèves, par une étude littéraire et/ou par une [mise en jeu](#).

> Étude littéraire

Comparer la longueur des répliques des personnages dans l'ensemble du texte.
La domination d'Anna narratrice en volume se double d'une domination vis-à-vis du spectateur :

- visualiser à l'aide de flèches sur un plan de scène qui parle à qui.
- introduire la notion d'[adresse](#) : l'adresse au public d'Anna, l'adresse à l'autre personnage pour les dialogues Père / Mère
- après le relevé des présents d'énonciation dans la bouche d'Anna, relier cette dramaturgie au fonctionnement du texte autobiographique : le retour au présent de l'écriture, rapproche l'autobiographe de son lecteur, c'est une voix qui lui parle, le prend à témoin, plus qu'une histoire qu'il lit. Au théâtre, ce présent d'énonciation est un « sur - présent » puisque l'échange, entre la comédienne qui interprète Anna et le spectateur se fait là en direct dans le présent de la représentation. Le récit d'Anna dans le présent de la représentation est au premier plan et les dialogues passés mis à distance. On l'imagine d'ailleurs, souvent, à l'avant - scène, proche du public, intermédiaire entre le spectateur et les scènes jouées, et « metteur en scène » de ces moments de souvenirs. À noter la force théâtrale du « c'est ici » qui ouvre la représentation, pour établir le contact avec le spectateur et l'ici et maintenant de la représentation, par rapport au probable « Je suis née dans la ou une maison... » de l'autobiographie.

Pour aller plus loin, on s'interrogera sur le statut de ces dialogues par rapport aux dialogues de scènes classiques : dans cette séquence (ce sera moins vrai par la suite), ils n'installent pas une situation, ils ne déroulent pas une action ; ils apparaissent plutôt comme des paroles isolées, condensant une situation, représentatives d'un caractère, d'un événement. Comme si Anna, à la manière du géologue avait tiré une carotte d'un terrain ou un cinéaste, choisi un angle de vue ou un gros plan, qui à lui seul rendrait compte de tout le reste. Dans ce cas le dialogue illustre le récit ; ailleurs, le récit interrompt le dialogue pour le commenter.

Dans l'autobiographie, soit le souvenir est introduit ou convoqué (dans *Les Confessions*, Jean-Jacques Rousseau s'emploie à nous convaincre de son innocence) soit il surgit à la mémoire (comme Nathalie Sarraute dans *Enfance*). Qu'en est-il dans *La Petite Danube* ? Les deux existent et sans doute serait-il plus riche que la comédienne joue sur les deux en même temps, même si domine plutôt, le souvenir illustrant. Ceci et les commentaires ironiques vont dans le sens d'un récit qui pointe, donne à voir, pour éveiller.

La dramaturgie ainsi mise en place par Jean-Pierre Cannet à travers le personnage d'Anna adulte narratrice concentre le regard du spectateur et éveille son esprit critique ; l'expressionnisme de son écriture « accuse » le trait.

Expérimentation par la mise en jeu, en deux versions différentes, du passage p. 12, à partir de « La mère : Ne va pas abîmer ton enfance » jusqu'à p. 14 « ne nous disait pas grand-chose »

En [théâtre dramatique](#) avec les seules répliques du père et de la mère

Petit temps d'écriture préalable : demander aux élèves d'intégrer, dans les répliques du père, les informations données dans celles d'Anna et supprimer celles p.13.

Relire le dialogue ainsi réécrit et trouver une situation dans laquelle ce dialogue pourrait

avoir lieu (ex : À l'extérieur, le père et la mère ramassent des pommes de terre ; à table etc.)

Charger trois ou quatre jeunes de préparer une proposition de mise en jeu (au moins trois parce qu'ils s'apercevront au cours de la recherche que la présence d'une Anna enfant muette est indispensable). À ce stade ils travailleront bien sûr livre à la main.

En théâtre épique

Pendant la préparation du 1er groupe, relire le passage à voix haute en intégrant les 10 lignes d'Anna qui précèdent (« De notre maison de garde-barrière... »)

S'interroger sur la 2e manière de représenter cette scène, celle choisie par Jean-Pierre Cannet : placements dans l'espace d'Anna par rapport aux parents.

Se poser la question de l'adresse des 2 premières répliques des parents à Anna enfant alors qu'immédiatement après c'est Anna adulte narratrice qui commente. Faut-il, sur scène, 2 Anna ou 1 seule, la narratrice ? Faut-il alors que le père et la mère s'adressent à un point vide dans l'espace où se serait trouvée Anna ? Faut-il qu'ils s'adressent à Anna narratrice et dans quelle mise en place ?

Présentation des recherches

On demandera aux élèves d'être attentifs, non pas à la qualité du jeu de leurs camarades mais à la façon dont ils vont recevoir la scène dans les deux cas.

Une fois la présentation faite, seuls les acteurs du père et de la mère resteront dans l'espace de jeu (Anna enfant n'étant inscrite dans cette scène ni dans le dialogue ni dans une didascalie qui la ferait exister, on la supprimera) et une spectatrice interprétera Anna la narratrice.

Aux premiers de chercher au cours du jeu à adapter ce qu'ils avaient fait, à cette nouvelle forme théâtrale. En cas de difficulté les spectateurs proposeront leurs solutions immédiatement remises en jeu.

Après avoir repris les deux versions enchaînées, on comparera l'effet produit par ces deux formes théâtrales : **la forme dramatique, en créant l'illusion du réel par la présence du quatrième mur, porte l'intérêt du spectateur sur la vie de cette famille** qu'on pourrait presque plaindre de se trouver dans cette situation, malgré eux ; **la forme épique en rompant le 4e mur, crée une distance avec cette scène de vie familiale, puisque c'est alors Anna que l'on « suit ». Bien sûr l'ironie d'Anna s'y ajoute pour conduire le lecteur spectateur à critiquer, s'indigner, juger le père et la mère dans leur indifférence, leur lâcheté, leur cupidité mesquine.**

Se posera sans doute la question du type de jeu des parents vus cette fois par l'œil critique d'Anna qui ne peuvent plus être placés dans une situation réaliste (voir **Du texte à la représentation**).

Un peu d'histoire du théâtre

Le choix de la dramaturgie de *La Petite Danube* sera éclairé par le rapprochement avec la dramaturgie originelle du théâtre, dans la Grèce antique : sa double forme (chœur / acteurs), son espace scénique, ses sujets historiques et politiques, attachés à sa volonté d'enseignement de la cité, au moment où naissait la démocratie. Ainsi on rattachera ce texte contemporain à l'histoire du théâtre et l'on comprendra la justesse du choix dramaturgique de Jean-Pierre Cannet : pour questionner le comportement individuel au

cours de la tragédie du XXème qu'a été l'extermination nazie (peut-on se laver les mains face à une barbarie connue à l'œuvre ?), faire d'Anna le chœur portant le récit et appelant l'assemblée des jeunes spectateurs au jugement des protagonistes.

B. Lecture cursive des autres séquences

On confiera la lecture de toute la suite aux élèves, en cours ou à la maison, en leur demandant de le faire en une seule fois, silencieusement ou à voix haute ici ou là.

Suite aux découvertes précédentes, on fixera avec eux quelques axes de lecture permettant de confirmer, infirmer, préciser ce qui a été pointé.

Après la lecture

Sur un texte comme celui-ci, qui pose la question de la responsabilité individuelle et oppose l'intransigeance d'une jeune adulte aux agissements d'individus indifférents (prêts à tous les laisser-faire et à toutes les compromissions) **ne pas laisser libre cours d'abord à la parole spontanée des adolescents** serait sans doute « trahir » l'auteur. Se risquer à organiser l'étude globale des points ci-dessous à partir de cette expression spontanée serait plus juste.

a. Expressionnisme et symbolisme

Sommaire

- [Travail d'écriture :](#)

On reviendrait sur **l'expressionnisme** dans un premier temps par l'inventaire des passages restés en mémoire.

On proposera ensuite une **lecture à voix haute de passages expressionnistes**, extraits des répliques d'Anna, choisis par chacun :

En effet, la **langue poétique de Jean-Pierre Cattet** demande qu'on en éprouve le sens et la force, en « faisant chanter la langue ». Ainsi les visions d'Anna enfant en seront-elles révélées. On demandera de préparer la lecture avec le souci de projeter le texte de le « pousser devant soi », de faire entendre chaque mot, sans se soucier d'une interprétation ; il ne s'agit pas de jouer mais de dire. Pour cet exercice à conduire dans l'espace, on s'inspirera de ceux proposés dans les deux autres parties de ce carnet.

Voici quelques extraits pour ceux qui ne trouveraient pas de passage : p. 15 (« A la maison... »), p. 20 (« tellement sale... des trains, Arthur ! »), p. 29 (« Effrayant les mouettes... Au fond d'un puits »), p. 32 (d'arbre en arbre... saisissante), p. 33 (« Sa cage... sans voir le jour »), (« il avait cette bouche... ses yeux de la nuit »), (« Le jeune soldat... il

les aurait jetés dans le Danube », p. 41 (« le ciel... paupières »), p. 42 (« Et Monsieur... sur le ventre »), p. 46 (« C'était un boulevard bleu... Notre maison. »), p. 48 (1ère réplique à partager en deux), (« Mais ils... plus qu'un »), p. 47 (« peu à peu... poids du ciel ? »).

Ce serait le moment d'évoquer l'expressionnisme en art, notamment la peinture d'Édouard Munch *Le Cri* que l'on pourrait, pensant au regard d'Anna la petite Danube, accompagner de cet aphorisme de René Char tiré de *Feuillets d'Hypnos*, carnets écrits dans le maquis : « Les yeux seuls sont encore capables de pousser un cri ».

On pourrait procéder de même pour la mise en valeur des seules phrases contenant des **comparaisons** et pointer à ce moment-là les autres **nombreuses figures de rhétorique** (métaphore, personnification, alliance de mots, anaphore, ...)

Travail d'écriture :

Titrer chaque séquence de trois manières différentes, par un titre objectif, deux titres subjectifs allant vers l'**expressionnisme** (l'un reprenant une expression du texte, l'autre exprimant un jugement moral dans les mots de l'élève).

Puis on reviendra à un travail à la table pour préciser que **cet expressionnisme s'appuie sur des symboliques** :

- **l'imaginaire collectif symbolique de cette période historique** : la voie ferrée, les cheminées des camps, le pyjama rayé des déportés, les yeux qui mangeaient leur visage, l'entassement des chaussures, les gants et la cravache. « L'éternité » de la déportation plutôt que le documentaire. Imaginaire sur lequel l'illustrateur Edmond Baudoin a joué.
- **le symbolisme des paysages** : la maison de garde-barrière à la croisée de deux chemins, deux voies...
La voie ferrée : sa noirceur, sa froideur métallique, « chemin » du Père par sa profession et de l'Interprète quand, ayant changé de camp, il y traîne le jeune soldat au galop. À leur propos comment ne pas penser à cet autre aphorisme de René Char : « Il existe une sorte d'homme toujours en avance sur ses excréments » (ibid.)
La voie fluviale, Le Danube : double symbolique du fleuve et de l'eau (voir articles dans Dictionnaire des symboles de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant).
- **le fleuve sacralisé et rassembleur** : p. 10 « grand Danube », grand comme un grand personnage ; « notre fleuve à tous » (tous de cette Europe centrale de l'Allemagne au Bosphore ; tous de ce village, donc Roms aussi...) « inlassable témoin de nos joies et de nos tourments ». Le fleuve de la vie par lequel Anna est née à la communauté humaine villageoise en ce rituel de son nom crié par dessus les eaux « tumultueuses » célébré par le Pope.
- **l'eau purificatrice du baptême d'Anna** que l'on retrouvera p. 21 lorsque Anna lavera Arthur dans ses eaux. À partir de ce « baptême » d'Arthur, celui-ci naît à la vie par le Danube : « Oui il y avait quelqu'un dans la veste de pyjama rayée... ». **Anna et Arthur, figures de l'innocence**, les purs, appartiennent au Danube, comme toutes les victimes de l'extermination qui vont réapparaître, à la fin, dans ses eaux gelées. Les « bourreaux », eux, sont de la voie ferrée.
Le filage du symbole est clair dans la scène finale à l'expressionnisme fantastique d'une grande force et d'une grande beauté : la séquence 5 s'ouvre sur la bénédiction du fleuve par le Pope qui a baptisé Anna : « Dès que le fleuve est gelé c'est le même

cérémonial. ». Le fleuve est alors associé à la symbolique du sang, eau de la vie, contre les puissances de mort. Les morts innocents de l'holocauste continuent eux à vivre sous la glace du fleuve (le texte reprend ici la symbolique du fleuve des morts, celle des morts qui, faute d'avoir été honorés, sont condamnés à errer éternellement, ne pouvant passer sur l'autre rive : « les morts nous reviennent, ils ne savent pas où aller, alors ils nous reviennent » ; double sens du verbe revenir : ils reviennent sous les yeux de la mère, ils nous reviendront à la mémoire indéfiniment). « L'eau humanise la mort » (Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*).

Alors le **Danube protecteur** des purs s'associe à eux pour engloutir Le Père et la Mère : « Était-ce la glace qui craquait, était-ce le poids du ciel ? ». Double interprétation propre au genre fantastique entre le naturel et le surnaturel. Anna dit d'ailleurs « j'ai cru voir » et non j'ai vu. (Voir plus loin **Mise en jeu de la séquence finale**)

- **l'eau qui fait naître Anna à la volupté féminine** lorsqu'elle entre dans les eaux, qui ne l'engloutissent pas, Arthur à la main : « Malgré mon jeune âge, le fleuve a dû me reconnaître. Il m'a laissé faire lorsque je me suis glissée en lui, des genoux jusqu'aux cuisses. Quand j'ai relevé ma jupe et qu'une folie m'a prise comme l'illusion de devenir une femme, une mère peut-être ? » Personnification magique du fleuve. Avec les plus vieux, on fera approcher une lecture psychanalytique de ce passage. Voir *L'Eau et les rêves*.
Ce sera le moment d'interpréter le choix du titre d'abord insolite : *La Petite Danube*.
- **la figure symbolique d'Arthur** autour duquel va se focaliser le cœur de la trame narrative mais aussi « le choix d'Anna ». (Point traité plus loin dans **Mise en voix**)

On pourrait évoquer également le **symbolisme des actes** qui jouent eux aussi en **opposition** : Anna lave Arthur / Le Père astique son fusil ; Anna donne à Arthur la veste trouvée dans le jardin / Le Père récupère et vend les chaussures des disparus des chambres à gaz ; Le père fait le salut hitlérien Arthur salue les arbres etc.

b. Face à la compromission morale : exercer le dur métier d'Homme

Sommaire

- [Autres approches envisageables :](#)

Demander de lister tous les actes de compromission du père et de la mère, en montrer la gradation et les opposer à ceux d'Anna. Rechercher le lexique de la vilénie présent dans les jugements d'Anna, ajouter ceux qui manquent, liés à cette période historique et en général. Établir un parallèle avec ce qui aura été étudié en Histoire concernant l'attitude des

Français vis-à-vis de l'occupant allemand : la Résistance, la collaboration et tous les stades intermédiaires, pour ne pas en rester au jugement toujours facile hors contexte (eux étaient des salauds, nous aurions été des héros).

Pour **mettre les jeunes en situation de réagir**, reprendre la scène p. 23 d'« Anna : Je me souviens que » à la p. 25, pour trouver un comportement digne et moral dans ce même contexte risqué.

- soit par un travail de réécriture de la scène, présentant une attitude sans collaboration ni compromission (en conservant les répliques ou phrases qui pourraient l'être) ;
- soit, si on a la capacité ou l'aide d'un professionnel, organiser un travail d'improvisations successives à la manière du *Théâtre Forum* d'Augusto Boal, particulièrement adapté dans ce cas.
La lecture de certains sketches de Grand-peur et Misère du *IIIème Reich* de Bertolt Brecht pourrait prolonger ce travail, notamment les sketches La Délation et Le Vieux militant.

> Autres approches envisageables :

- donner à lire *Les Feuilles d'Hypnos* de René Char parus en Folio Plus classique (avec des lycéens de 1ère littéraire dans leur intégralité, avec des 3èmes dans une sélection. Expérience faite, même des collégiens, qui ne saisissent pas toutes les fulgurances, sont sensibles à cette exigence morale et la perçoivent). Ceci pour sélectionner les aphorismes qui pourraient s'appliquer aux personnages du Père de la Mère et de l'Interprète (éventuellement à Anna).
- Se risquer à mesurer tous les stades de réactions possibles ou observées dans des situations d'actualité nationale ou internationale, parce que selon la résistante Lucie Aubrac : « Résister se conjugue au présent » ?

C. Du texte à la représentation

Pour finir cette étude et synthétiser les analyses précédentes, on abordera la question du **passage du texte à la représentation**. Il s'agit là de se placer dans les conditions idéales d'une mise en scène professionnelle et de se centrer sur deux points indissociables pour la représentation de **La Petite Danube** : l'[espace-temps](#) et le fonctionnement interne du théâtre-récit, qui détermineront la scénographie et le jeu.

D'abord montrer ou faire rechercher des photos de mises en scène, qui mettent en évidence les scénographies, en variant les choix au maximum mais en privilégiant, sans le dire, la représentation des espaces extérieurs, les effets de lumière, et si l'on trouve, la représentation de l'eau. Voir *Le Théâtre* sous la direction de Daniel Couty et Alain Rey paru chez Bordas, présent dans toutes les bonnes bibliothèques, certains numéros de TDC (notamment les n°780 *L'Espace théâtral* et n°837 *La scénographie*) et de la collection Théâtre public.

Ainsi, sans être dirigée, la recherche sera nourrie d'autres images que celles du théâtre de boulevard ou de ce que les élèves imaginent être le décor. (Les termes décor, scénographie seront différenciés et situés dans l'histoire du théâtre. Voir *Le Théâtre* op. cit)

a. La question posée à la scénographie

On se reportera utilement aux deux premiers chapitres de 10 *rendez-vous en compagnie de Yannis Kokkos* (scénographe d'Antoine Vitez) publié par l'ANRAT et Actes Sud-Papiers dans la collection *Les Ateliers de théâtre*.

On procédera comme le scénographe et le metteur en scène par le relevé de tous les mots concrets et expressions qui évoquent **l'espace / la lumière / la couleur / l'objet / l'action concrète** (dans ce texte-ci on limitera cet item à Anna, au Père, à la Mère et à l'Interprète).

On constatera, entre autres, la **multiplicité des lieux**, la dominante d'espaces extérieurs et d'hiver différents, qui tous visent à créer une atmosphère et une symbolique, comme déjà observé. Donc l'impossibilité de représenter tous les lieux qui se « superposent », la nécessité induite aussi par le théâtre récit d'un espace vide.

Dès lors **quels espaces figurer ? Quelle scénographie imaginer qui soit une image symbolique de tout le texte (ses espaces, son atmosphère, son propos, son écriture etc.) ?**

Après avoir fait l'inventaire des moyens à la disposition du scénographe et du metteur en scène (on n'oubliera pas **la bande-son musique ou les bruitages qui peuvent suggérer un paysage, une saison, des phénomènes atmosphériques**), et avoir fourni **un lexique de l'espace scénique** (jardin, cour, avant scène, lointain, cintres, etc. Voir TDC n°780 L'Espace théâtral) on pourrait demander d'imaginer, par groupes ou individuellement, une scénographie et de la restituer sous forme d'esquisse (vu le peu de « décor », cela risque d'être peu explicite, à moins de travailler avec le professeur d'arts plastiques) ou de texte (occasion de travailler sur un type de description documentaire et d'intégrer le lexique du théâtre).

Au retour, les échanges sur ces propositions seront le moyen de mesurer et d'**exercer l'esprit de synthèse**.

b. La question posée au jeu et à la mise en scène

Sommaire

- [Écriture](#)
- [Le cas d'Anna : 1 ou 2 comédiennes ?](#)
 - [En guise de conclusion](#)
- [Écriture de synthèse](#)
 - [En lycée](#)

- [En collège](#)

Le chapitre **Le récit en première ligne** a déjà mis en évidence le fait que les dialogues n'avaient pas le même statut que dans la forme dramatique, classique, du théâtre. Aller plus avant dans leur observation permettra de comprendre que cela demande aux comédiens un type de jeu particulier que l'expressionnisme vient renforcer.

On observera les apparitions du passé dans le récit et sa situation ou non dans un espace précis.

La plus simple : courtes ou très courtes scènes détachées (exemple p. 10 et suivantes ; p. 37-39 : juxtaposition complexe d'espaces temps différents). D'où l'impossibilité de les jouer vraiment, de jouer les changements d'espaces. Le plus souvent elles ne sont pas introduites, s'enchaînent avec le récit dans une sorte de fondu enchaîné, soit qu'elles illustrent, soit qu'elles surgissent avant d'être commentées. Cela exige des comédiens, interprètes des personnages convoqués par Anna, une présence immédiate forte qui ne peut s'appuyer sur un décor, des accessoires, une situation. Ils doivent se penser un peu comme les marionnettes d'Anna et exprimer cette vision d'enfance « expressionniste » par un jeu un ton au-dessus mais pas caricatural (voir **Mise en jeu de la séquence finale**). À partir de là, on demandera aux élèves sur quels éléments les comédiens vont plutôt travailler dans leur palette de jeu : l'intériorité, le corps, la voix, l'incarnation, la distanciation, les gestes ou la gestuelle on entend ici par gestuelle, le geste qui apparaîtra comme le signe du personnage par opposition aux gestes réalistes quotidiens. (Voir la notion plus complexe de « **gestus** » chez Brecht).

La mise en scène sera confrontée aussi à la **question de l'entrée et sortie des personnages** pour chaque scène flash ou de la présence continue des comédiens / personnages, qui irait elle aussi dans le sens du théâtre épique. (Voir la présentation qui en est faite par André Degaine p. 345-347 dans son *Histoire du théâtre dessinée*)

Paroles dans le récit comme des citations introduites avec ou non par des verbes introducteurs p. 11 (Il a dit : « Ce n'est pas du vol que de voler les voleurs ») qui sans doute induirait une imitation de la voix du personnage cité.

Paroles glissées sans guillemets p. 32 (« Je ne suis encore qu'une enfant, tu es trop grand », « Vous souvenez-vous de ce prisonnier qui s'est enfui ? »), paroles intérieures du soliloque (ou du remémoré ?) p. 31 (« Maintenant, réponds à la question de Monsieur l'Interprète ») : à adresser à soi-même.

On remarquera que même récit, le théâtre n'aime pas le discours indirect dont, sauf erreur, on ne trouve pas d'exemple : au théâtre, les paroles, même rapportées sont « présentes » et appellent une part de jeu.

Écriture

Toute cette partie pourrait évidemment, partir de ou donner lieu à des exercices de réinvestissement de l'étude des discours par la transposition d'un passage en écriture romanesque.

Le cas d'Anna : 1 ou 2 comédiennes ?

Essai des deux solutions par une mise en espace, livre à la main, du passage p. 21 (de « De retour à la maison » à p. 23 « j'y vais ») et de la p. 32.

- **Solution 1 avec 2 Anna** : 1ère réplique serait jouée par l'Anna enfant pendant la narration ? (mais le théâtre n'aime guère la redondance ; et qui dirait la fin au discours indirect libre Anna enfant ? Anna adulte ?). Le dialogue qui suit serait joué de manière réaliste et dans cette logique les élèves mettront une table (mais, la dernière réplique d'Anna p. 22 où Jean-Pierre Cannet mêle les deux Anna, sans même un passage à la ligne, posera question)
- **Solution 2 avec 1 Anna**, sans doute plus difficile à imaginer pour les élèves donc à guider : la narratrice figurerait Anna enfant en passant de la position debout à la position assise, ne jouant pas tout ce qui est écrit, en en donnant plutôt l'idée. On prendra conscience que, dans cette solution 2, la présence de la table et des parents attablés s'accorde mal à l'ensemble. Il faudrait alors déterminer la place du père et de la mère dans l'espace vide défini plus haut.

Il y a fort à parier que les élèves (et adultes peu habitués des théâtres) préfèrent la solution 1 : « C'est plus vivant » ! Peut-être, sauf que... Jean-Pierre Cannet n'indique qu'une Anna la narratrice dans la liste des personnages. Il ne donne pas de précision d'Anna enfant ou d'Anna narratrice. Et toute l'analyse qui a été faite du texte va plutôt dans le sens d'une seule Anna. On rappellera aussi aux élèves que l'essentiel est l'adresse d'Anna au public.

On cherchera sur quoi la comédienne jouera surtout pour exprimer les deux parts d'Anna.

On observera par ailleurs que certains personnages sont désignés comme voix, voix du Rom, voix d'Arthur, ce qui induit une présence/absence sonore, un éloignement du réalisme, encore confirmé là.

Sur cette question de l'interprétation d'Anna, d'autres choix sont sans doute possibles, pour peu qu'ils évitent la redondance et le réalisme, en contradiction avec la forme choisie par Jean-Pierre Cannet.

On renverra au texte de Jean-Claude Gal, metteur en scène qui a créé la pièce, à la fin du livre : on demandera aux élèves de sélectionner les phrases qui correspondent au choix de sa mise en scène. On commentera les photos qui en témoignent (voir les photos de la mise en scène de La Petite Danube par Jean-Claude Gal sur le site Internet du Théâtre du Pélican).

> En guise de conclusion

On pourrait en toute fin de travail, se livrer à une analyse de la couverture du livre. Pour mieux en mesurer l'expressivité, il serait bon de la comparer à d'autres de la même collection dont la ligne graphique est une variation sur le ballon.

Écriture de synthèse

> En lycée

Texte argumentatif :

Après lecture et étude d'une ou deux « notes d'intention » de metteurs en scène, figurant dans les dossiers de présentation des spectacles ou les programmes de théâtre, écriture d'une note d'intention pour La Petite Danube.

Texte de fiction à la manière de :

Un jeune homme ou une jeune fille est contemporain d'un fait d'actualité nationale ou internationale qui porte atteinte aux droits de l'homme...

> En collège

À la manière de... :

- réécriture d'un extrait d'autobiographie à la tonalité assez neutre en scène de théâtre récit expressionniste.
 - écriture d'une scène de théâtre récit autobiographique à la tonalité poétique ou expressionniste évoquant un moment d'enfance qui a laissé des traces lumineuses ou sombres.
-

B. Mise en voix de la séquence 3

Nous proposerons à titre d'exemple un travail sur cette séquence pour plusieurs raisons : elle approfondira la lecture de la relation Anna / Arthur ; la langue particulièrement poétique et la montée dramatique favoriseront l'expressivité et se prêteront à une lecture chorale ; la variété des voix rendra le travail riche.

A. Arthur et Anna : la vibration de la vie, coûte que coûte

Sommaire

- [Arthur avant de s'incarner](#)
- [Arthur incarné](#)

Arthur avant de s'incarner

Arthur est le point d'ancrage du texte et occupe plusieurs fonctions :

- Seul « objet » présent sur scène dans son dénuement (imaginons, sa présence théâtrale forte), il a une double fonction symbolique : représenter à lui seul, les millions de victimes de la déportation et de l'extermination (« La mère : On dirait qu'il y a eu quelqu'un là-dedans, une espèce d'homme ! ») ; cristalliser la division morale et politique en deux camps : l'humaine compassion et la tentative d'Anna enfant pour le sauver ; la haine, la traque et les coups avant la chambre à gaz, des autres, adultes.
- Une fonction dramatique : c'est autour de lui que se noue la seule tension du texte, il est le fil des séquences 2, 3, 4, et revient dans la 5.

- Une fonction poétique : il incarne l'innocence et le caractère fantasque de l'enfance d'Anna « peut-être était-ce une espèce de clown ou de héros » puis son éveil à la sensualité (voir article Danube dans « Cheminer au cœur du texte »)

Arthur incarné

Dans cette séquence 3, Arthur chemise est d'abord caché de l'Interprète sur le ventre d'Anna qui fait semblant de jouer à la femme enceinte (l'enfant n'est plus une enfant, elle ne croit plus à ses jeux).

Celui-ci parti, dans la pénombre protectrice du bois qui surplombe le Danube fleuve des purs, le paysage se fait doux (allitération en s), donne des frissons et l'on dirait presque le début d'un amour : « moi qui frissonnais » « prends-moi si tu as froid » (pas : mets-moi si...) « je ne suis encore qu'une enfant... ». Et quand Arthur s'incarne « Et il n'y a plus eu que nous deux sous un ciel vide ». Bien sûr il y a la peur mais... « Je n'ai eu la force de rien... », « Il ne voulait pas me voler Arthur, pas de force », « j'ai compris que l'homme ne me ferait pas du mal, que ce serait autre chose que de faire du mal. Alors, je me suis déshabillée d'Arthur » (pas : j'ai ôté ou enlevé). Ce geste du don, de la protection, d'Arthur chemise à Anna puis d'Anna à Arthur « devenu quelqu'un », exprime d'abord le choix d'Anna et porte la part « fantasque » du texte, mais il est aussi l'échange amoureux. Aussitôt après, séquence 4, Anna dira parlant comme une jeune veuve de 14-18 « Il a fallu continuer sans Arthur. Grandir sans lui, faire semblant d'être encore une enfant ». La barbarie sous ses yeux lui a fait quitter l'enfance, la rencontre aussi. « Mon corps prenait la place de mes rêves. Je ne rêvais pas, je ne savais plus. Arthur s'élançait hors de mes draps... Mon Dieu le reverrais-je ? »

B. Premières recherches par groupes

On demandera aux groupes de :

- **découper les répliques du récit d'Anna** en vue d'une lecture en chœur (pour le moment de 3 Anna). Chœur mixte : les garçons eux aussi liront le texte d'Anna, pour des raisons pratiques évidentes mais aussi pour qu'ils se confrontent à cette langue et qu'ils puissent être engagés dans ce que porte le texte ; parce qu'enfin, il s'agit de lire un texte, pas de jouer des personnages.
Ce travail de découpage permet de rendre les élèves attentifs au cheminement du sens, à la distinction entre récit et commentaire, aux effets liés aux figures de style. Il est donc une autre manière d'expliquer le texte
- **différencier la voix d'Anna** suivant qu'il s'agit de récit, commentaire, paroles jouées etc.
- **rechercher l'expressionnisme pour Le Père, La Mère, l'Interprète, par une diction particulière et / ou un accent.** Se demander comment différencier Le Père de la Voix du Père éloigné et de la Voix du Père quand p. 32-33, c'est la voix qu'Anna croit entendre.
- **proposer une solution pour exprimer, par la voix seule, Arthur-chemise,** sachant que juste après va entrer « Arthur - homme » qui lui restera muet : présence silencieuse plus forte que tout discours (question posée à la mise en scène mais aussi à la mise en voix).

Ce travail terminé, on relira la séquence en grand cercle, sans interruption telle que chaque groupe l'a prévu. (Le professeur aura soin de noter les changements de lecteur dans le texte d'Anna, pour rectifier ultérieurement ce qui ne lui semble pas judicieux.) On échangera groupe après groupe sur les difficultés, hésitations dans les choix ; on décidera des principes de lecture à retenir etc.

C. Mise en condition vocale

Sommaire

- [Faire chanter la langue](#)
- [Approche de l'adresse](#)

Dans un espace vide, on demandera aux élèves de marcher de manière à occuper tout l'espace, épaules dégagées, respiration large. Quand la marche sera bien installée,

Faire chanter la langue

- distribuer à chacun, un mot de la séquence, choisi pour sa « plasticité expressive » et son pouvoir d'évocation : ombre, assassiner, carne, chlorophylle, mousse...
- demander de le dire pour soi, en continuant à marcher, suivant différentes consignes : volume (de murmuré... à hurlé, en ventriloque ?), diction (relâchée, en accentuant exagérément les sons consonnes ou voyelles caractéristiques du mot, tenue c'est à dire en donnant au mot toute sa matérialité sonore), rythmes, accents, etc.

Approche de l'adresse

- les élèves répartis dans l'espace, immobiles face à l'adulte, distribuer à chacun, un petit papier portant une expression ou phrase de cette séquence, pas trop longue, caractéristique de la langue puissante de Jean-Pierre Cattet (allitérations, répétitions, images ou puissance du propos, qu'elle soit dure ou douce) : « ils auraient assassiné la lune s'ils l'avaient... », « Qu'il serait bon ce goût de carne et de sang », « Et sur la mousse fraîche du sous-bois », « les reflets du fleuve » etc.
- demander, par consignes successives, de s'amuser avec l'articulation, la modulation (à partir d'un geste du professeur : serpent, suites de traits verticaux brefs, trait horizontal, courbe montante, descendante...).
- reprendre la marche, dire la phrase, comme on l'entend, avec l'idée de faire entendre chaque mot, de pousser le texte devant soi : d'abord tous ensemble, chacun pour soi, puis à un signal, s'arrêter pour l'adresser à son voisin et inversement ; reprendre la marche, s'arrêter et l'adresser, de la voix et du regard, à celui à qui on l'a dit la première fois, là où il est.
- reprendre la marche, à tour de rôle, un s'arrête, alors tous les autres se groupent en chœur face à lui, il leur adresse la phrase. On aura précisé qu'adresser un texte c'est

le quitter des yeux et regarder celui à qui on le dit mais aussi le « porter à lui ».

D. Mise en voix pour une lecture publique

Sommaire

- [Les deux consignes essentielles](#)
- [Quelques questions à résoudre](#)
- [Les lignes directrices du travail](#)

On redonnera à tous les découpages du texte d'Anna ; on rappellera les choix faits à la suite des recherches.

On essaiera de rassembler les groupes de recherches en deux ou trois grands groupes, de manière à pouvoir enchaîner par tiers ou moitié de texte. Le chœur d'Anna se verra grossi (7 ou 8 filles et garçons).

On déterminera d'abord dans un espace délimité au sol, **les placements** du chœur d'Anna, du Père et de la Mère, de L'Interprète, qui ne changeront pas au cours de la séquence. Le choix sera déterminé par ce qui a été dit de la prédominance du récit, du statut des autres personnages et par la nécessité ou non que les personnages s'adressent l'un à l'autre, étant entendu que dans cette **mise en voix et non en espace**, tous les lecteurs seront face public et présents dès le début de leur partie.

On aura soin de faire que les autres personnages se détachent du chœur d'Anna.

On prévoira qu'au moment d'une présentation publique éventuelle, les élèves en attente de lecture seront assis de chaque côté de l'espace scénique (ou en fond de scène ?)

Vu le nombre important d'élèves, il faut que les lecteurs se détachent pour que le spectateur se concentre sur eux. Cette installation sera matérialisée dès maintenant par des chaises vides.

Lorsque l'ensemble aura été mis en voix, on accordera autant d'attention à la répétition des échanges de lecteurs à assistants qu'à la qualité de la lecture. Ceux-ci devront se faire dans une sorte de fondu enchaîné qui maintienne la tension.

Une mise en voix publique réclame l'installation d'un certain cérémonial.

Les deux consignes essentielles

- d'abord et avant tout, **faire chanter la langue** par le respect de la ponctuation, la lecture des mots dans leur matérialité, de la phrase dans son rythme. Avant d'interpréter, il faut jouer les notes.
Pour faire comprendre cela, on pourrait, à titre d'exemple, travailler la lecture des premières répliques d'Anna p. 29 et p. 30, dont l'écriture est très différente. On s'apercevra qu'il n'est pas nécessaire de passer a priori par le psychologique ou de « mettre le ton », comme disent les élèves.

- indispensable : **adresser le texte** aux spectateurs (technique à acquérir ô combien importante à travailler pour l'oral du bac, pour les exposés dans le cadre scolaire ou professionnel et tout simplement dans l'échange avec les autres). On pourra exercer les élèves à cette technique par des exercices spécifiques, tout en sachant que l'adresse n'est pas seulement une technique, elle est la volonté de communiquer un propos. Chercher l'engagement de ces jeunes dans l'expression d'une mémoire douloureuse et d'une indignation sera aussi important.

Quelques questions à résoudre

- s'interroger sur la figuration ou non d'Arthur-chemise ; sur la présence symbolique et muette, dès le début, d'Arthur-homme ou son entrée quand il apparaît à Anna.
- déterminer si la voix peut suffire à distinguer Anna enfant et Anna jeune adulte ou si au moment de la scène avec l'interprète, une Anna (cette fois fille) devra se détacher du chœur ; étant entendu que ce serait un contresens par rapport au texte que de distinguer totalement la narratrice de son personnage.

Les lignes directrices du travail

Ceux qui sont en regard (professeur et élèves) auront en tête ces points à mettre en évidence, à donner à voir à l'imagination des auditeurs :

- l'expressionnisme fantastique du paysage et de l'apparition du déporté (yeux, main, image de tous les déportés)
- l'atmosphère menaçante, la peur mais aussi cette embellie, ce temps suspendu de la rencontre d'Anna et Arthur.

Il faudrait veiller à ne pas exprimer le début avant la fin, à ne pas noyer la lecture sous une seule tonalité dramatique. Il y a de l'innocence, de l'ironie, de la ruse, du paisible, aussi : « Écrire une violence, mais pour la paix qui a saveur d'eau pure. »

C. Mise en jeu de la séquence finale

Voir la réflexion générale sur la scénographie et le type de jeu dans [Cheminier au cœur du texte : du texte à la représentation](#).

Deux contraintes, « contraintes » étant à entendre ici au sens des Oulipiens, comme tremplins à l'imaginaire : le jeu de tous les élèves et les conditions matérielles scolaires.

Après avoir déterminé les éléments forts sur lesquels la mise en jeu devra reposer : le Danube, l'apparition des morts « qui nous reviennent » et l'engloutissement des parents, les uns relèveront les mots et expressions concernant le fleuve : espace, lumière, couleur, tandis que les autres seront chargés de ceux concernant la procession des morts.

On se lancera alors le défi d'une mise en scène, sans lumières, sans scénographie, ni projections etc. avec pour seuls moyens les 25 ou 30 « acteurs » et l'espace vide de la classe ou salle polyvalente. Cela tombe plutôt bien ! *La Petite Danube* s'y prête et particulièrement ce passage.

Interrogations, échanges préalables

Ce travail pourrait se faire dans le cercle du « collectif au travail », assis par terre, ce qui installerait progressivement une ambiance de travail différente du cours, et éviterait la « prise à froid » au moment des exercices préparatoires dans l'espace ; sous la forme d'un inventaire de pistes notées sans jugement puis rediscutées, plutôt que sous celle de l'explication de texte. Les analyses qui suivent étant seulement un support pour « le maître ».

A. Figuration du Danube « boulevard bleu, tout de glace bleue »

Sommaire

- [Comment suggérer cet espace et l'idée du gel ?](#)

Rappeler ce qui a été dit antérieurement sur la symbolique du Danube (voir **Cheminer au cœur du texte**).

Comment suggérer cet espace et l'idée du gel ?

- Faire confiance à la puissance de suggestion du texte. Ce sera donc d'abord la responsabilité de la (ou des) comédienne interprète d'Anna. Le gel existera dans l'imaginaire du spectateur s'il existe pour elle lorsqu'elle donne à entendre le texte. Une volontaire pourrait s'y essayer, les autres yeux fermés.
- Faire confiance à la marche : le déplacement des personnages sur et sous le Danube et le regard apeuré de la mère sur cette surface gelée, miroir de sa mauvaise conscience, « vont dessiner » le fleuve dans l'œil du spectateur.

Occasion supplémentaire de démontrer que **l'espace théâtral est une transposition et non une représentation des espaces** : dans le texte, la famille traverse d'une rive à l'autre alors qu'on imagine la procession des morts descendant le fleuve ; dans l'espace scénique, pour le dessin du fleuve et la force de l'image des coupables face à leurs victimes, il vaudrait mieux en marchant « dessiner » la longueur que la largeur.

Dans une ligne parallèle au bord de scène ? Une oblique ? Oblique de cour à jardin ? De jardin à cour ? On pourrait résoudre cette question à partir d'un plan de scène au tableau, en superposant les lignes de force, lignes de fuite (voir à ce sujet 10 rendez-vous avec *Yannis Kokkos* (ibid.) chap. 4). Mais la recherche dans l'espace (voir ci-dessous **exercices préparatoires**) serait sans doute plus efficace et permettrait en même temps de « former le groupe », d'effacer la situation de classe.

On conclura : plutôt diagonale de jardin à cour, sens de la lecture, donc présence plus grande et force de la procession « descendant » sur le Père et la Mère.

- Chercher quels mots associer au gel. Certains retenus par le professeur deviendront le support des exercices d'imagination sensorielle et recherche de jeu. On découvrira alors que « bise » ou « blizzard » peuvent être parfaitement suggérés par le souffle bouche fermée. D'autres pistes seront sans doute imaginées.

B. Figuration chorale des morts dont la « lente procession semblait sans fin »

Sommaire

- [Comment y parvenir ?](#)
- [Plusieurs questions se poseront sur cette procession :](#)

Après avoir relu le relevé de mots sur la procession, on regardera les représentations des déportés par Beaudoin et se demandera lequel de ces trois dessins exprime le mieux l'impression produite par ce relevé. Celui-ci sera une source d'inspiration supplémentaire pour le jeu.

Le relevé des expressions suggère à l'évidence l'idée d'une marche qui n'en finit pas. Un spectacle professionnel pourrait éventuellement jouer sur la projection au sol d'images documentaires des déportés ou de formes indistinctes ou des dessins de Beaudoin ; sur le bruitage de trains qui n'en finiraient pas de passer ou sur un effet de lumière, laissant la force de suggestion au texte. La possibilité de figurer cette procession par un chœur de 20 ou 25 élèves transformera la contrainte en expressivité, pour peu que l'on trouve le mouvement choral juste et que l'on évite l'image de fantômes : « multitude de corps fluides qui semblaient ne faire plus qu'un. » Veiller aussi à ce que les adolescents soient engagés dans cette figuration chorale, qu'ils soient porteurs de mémoire, pour éviter l'expression corporelle.

Comment y parvenir ?

- visionner *May B* chorégraphie de Maguy Marin (Internet : Maguy Marin vidéo de 8 mn), inspirée de Beckett, qui serait une aide (et un enrichissement culturel pour des lycéens), même si le rythme et le mélange d'ironie et de pitoyable, propre à Beckett, ne correspondent pas à la dignité et à la marche lente qu'on imagine pour cette séquence. La chorégraphie de Maguy Marin a quelque chose de théâtral, dans l'idéal il faudrait que cette procession théâtrale ait quelque chose de chorégraphique. Dans le programme, à la création de *May B*, Jean-Paul Manganaro parle d'ailleurs « d'une parade parfaitement expressionniste »
- nourrir l'imaginaire par *Les Hommes qui marchent* de Giacometti ou la vidéo proposée par Youtube de *Nuit et Brouillard* chanté par Jean Ferrat sur des photos des camps.

En contrepoint il serait sans doute bon d'évoquer la vitalité des déportés et le théâtre comme résistance : Germaine Tillion écrivant et faisant jouer sa comédie musicale, récemment reprise avec des jeunes ; Charlotte Delbo apprenant et se récitant tout *Le Misanthrope* pendant les interminables appels ; l'homme de théâtre Armand Gatti évoquant de joyeuses danses de rabbins dans *La Parole errante*.

- mener le travail corporel proposé plus loin

Plusieurs questions se poseront sur cette procession :

- **Le moment de l'apparition sur scène.** On fera remarquer la force du pronom anticipateur : « on les voyait... ils allaient » (procédé déjà employé p. 19 et 32 à l'apparition d'Arthur chemise puis homme) qui retardent encore le suspense sur ce que voient les parents. Pour autant on devra tenir compte du fait qu'au théâtre l'action précède le texte, pour qu'elle ait toute sa force.
- **Le nombre d'acteurs, le rythme et la durée de la marche des parents,** puis de la procession, par rapport aux dimensions de l'espace, puisque l'engloutissement doit se faire à vue.
- **Annexe** : comment mettre en scène la partie qui précède ? Faut-il montrer, les parents allant au marché sur le chemin de halage ? Le resserrement du temps et l'imparfait d'habitude dans l'évocation de la vente des chaussures ne vont pas dans ce sens. Et cela ne va-t-il pas casser l'image de la remontée du fleuve et la procession ? Les chaussures, objet signifiant alors que les objets sont très rares dans La Petite Danube, doivent-elles être là ? De même, faut-il mettre en scène ou suggérer l'arrivée du Pope qui engage le cérémonial baignant toute la scène ? Imaginer que certains qui joueront la procession des morts puissent figurer de dos le peuple à l'écoute du Pope ? Comment le situer par rapport au placement des parents et de « la procession » des morts ?

C. Anna et Anna ? Le Père et La Mère !

Voir dans **Du texte à la représentation - la question posée au jeu** les conclusions de la réflexion sur le personnage d'Anna à jouer ou non par deux comédiennes

Si l'on choisit une comédienne qui « se dédouble », on cherchera comment donner à imaginer, non à jouer, l'enfant à travers la narratrice adulte (voix, geste ou attitude signe). On se posera la question de la place d'Anna par rapport aux parents. Nouvelle occasion de montrer aux élèves, que ce n'est pas le réalisme qui compte, que la mise en scène vise une transposition signifiante.

Si l'on choisit d'ajouter une Anna enfant, on cherchera comment établir la « complicité » entre les deux sur la dernière page. À ce propos, on se posera la question du « sous - texte », pensées et sentiments d'Anna devant l'engloutissement de ses parents, ce qui sera déterminant pour interpréter « On a beau chercher... alors que c'est trop tard ».

Dans les deux cas, on s'interrogera sur l'étreinte évoquée p. 47, jouée par une comédienne du même âge que celle de La Mère. Là encore le réalisme ne fonctionne pas.

Dans tous les cas, on interprétera **le récit d'Anna sous la forme d'un chœur** de 3 comédiennes, 5 au maximum si le groupe est important, pour éviter de casser la force du chœur des morts (voir rapprochement avec le théâtre antique pour la justification théâtrale). Sur le plan pédagogique, ce travail de [répartition](#) et d'interprétation du texte sera très intéressant.

Une recherche sur le costume d'Anna serait aussi une manière de réfléchir au sens de cet acte du groupe classe : « monter sur un plateau » pour porter à d'autres ce texte-là et plus particulièrement cette séquence. Anna porterait-elle une robe des années 50 ? Une robe neutre intemporelle ? Une tenue d'adolescente d'aujourd'hui revisitée pour le théâtre ?

Pour l'interprétation du père et de la mère on cherchera l'expressionnisme, un jeu vrai mais un ton au-dessus. La découverte de la peinture expressionniste allemande de l'entre-deux-guerres, Otto Dix notamment, dont quelques exemples figurent dans beaucoup de manuels d'histoire aidera, ainsi que certains tableaux de Bruegel (bien que d'une autre époque, un autre courant artistique, ils feront saisir le grossissement).

On amènera les comédiens à sentir le rythme créé par la mécanique du dialogue p. 48-49 : brièveté des répliques, reprise de mots de l'une à l'autre, allitérations en « p. » (la traduction des 5 répliques p. 48 en dialogue quotidien, ferait mesurer que le dialogue théâtral est une réécriture).

D. Exercices préparatoires : marche, chœur, sensations et grossissement

Sommaire

- [Principe de base](#)
- [Formation de chœurs](#)

Ces exercices seront indispensables pour mettre à l'aise les élèves et enrichir le jeu : le résultat d'une simple direction de mise en scène, dans le cas particulier, ne saurait être satisfaisant. Ils porteront sur **la marche**, principale action de cette séquence, **le chœur en mouvement**, **les sensations**, **le grossissement**. Pour chaque thématique, on ne se limitera pas à ce qui sera utilisé dans la mise en jeu : on jouera sur les détours, les contraires et on cherchera à créer un climat de confiance. Pour cela, on commencera par des exercices collectifs sans regard de l'autre, puis collectifs avec une partie du groupe en regard pour n'arriver au travail individuel regardé qu'à la fin de la progression. On peut penser aussi la progression du plus loin des « nécessités » de *La Petite Danube* au plus près. Les enseignants qui n'auraient aucune expérience de ce type de travail trouveront exercices, conseils et manières de s'y prendre dans *11 rendez-vous en compagnie de Robin Renucci* coécrit avec Katell Tison-Deimat publié par Actes Sud - Papiers / ANRAT. Bien que destinés à des enfants de primaire, ils seront aisément repris ou adaptés.

Principe de base

On marche de manière à occuper tout l'espace, l'adulte guide le travail de l'intérieur du groupe, d'une voix qui accompagne plutôt qu'elle n'ordonne ; lui aussi marche et il enchaîne les consignes sans qu'il n'y ait d'arrêt.

Marche normale guidée dans le sens d'une tenue décontractée mais pas abandonnée.

Variations de rythme, de vitesse jusqu'à l'exagération, regroupement / dispersion par 2 (on se perd, on se retrouve au signal) puis à 5 jusqu'à tous ; arrêts/départs ; sur la pointe ou en traînant les pieds, à grands pas, à petits pas, en boitant...

Variations des surfaces (le plancher de la salle, du parquet, du sable, de la boue, les pieds dans l'eau, le corps dans l'eau, sur une surface gelée, contre le vent...) des espaces (rue, à l'intérieur, dans un paysage ouvert) des situations (en se promenant, en manifestant...).

Variations sur **les états, les sentiments, les sensations** : bonheur, fatigue, fierté, peur, froid...

Détour par les animaux, qui pourrait aider au jeu expressionniste (jeu des Si c'était pour Le Père, La Mère).

Travail de synthèse individuel en fin de séance de travail corporel : chacun se choisit **une démarche** (un rythme etc.), la tient pendant un certain temps puis **pour la rendre expressionniste, la grossit énormément, beaucoup, seulement un peu**. Enfin on distribue à chacun, une phrase du Père ou de la Mère, tirée de l'ensemble du texte et qui se prêterait à un accent ou une diction particulière. On reprend la démarche choisie et à la main du professeur posée sur l'épaule, tour à tour, en continuant à marcher, on dit la phrase pour qu'elle « s'accorde » à la silhouette qu'on s'est choisie.

Formation de chœurs

Marche neutre, un s'arrête, tout le groupe va se placer derrière le coryphée ; quand tout le groupe est arrêté on repart et c'est le tour d'un autre, même chose, mais cette fois quand le coryphée sent le chœur formé, arrêté, il repart en proposant un rythme de marche. Puis, après 3 ou 4 changements de coryphée, on ajoute au rythme un état, un espace etc.

Dans un deuxième temps mais enchaîné sans rupture, on demandera à la moitié de la classe de quitter l'espace de travail pour aller se positionner en spectateurs, afin de mesurer l'effet produit, les réussites, les améliorations...

Sur la même base on demande cette fois au coryphée de reprendre la démarche qu'il s'est choisie et que le chœur suit ; puis et enfin, on demande ce même groupement choral mais cette fois, chacun reprend la démarche qu'il s'est choisie. On pourrait à ce moment-là introduire une musique répétitive contemporaine, classique ou du monde (il existe également des musiques destinées à ce type de travail corporel) pour que ce chœur d'individualités s'inscrive dans un rythme commun non réaliste. On se serait alors approché insensiblement de la procession de ceux « qui allaient comme des gens, quand les gens vont obstinément ».

E. Mise en jeu : un théâtre d'acteurs ou un théâtre d'ombres

Sommaire

- [Consignes :](#)

On retournera alors au texte que l'on travaillera en 2 parties : le début jusqu'à « On dit ça ! » puis la fin. On jugera si l'on doit prendre tout de suite ou non l'option du théâtre d'ombres.

On établira 2 (ou 3) groupes de recherche de manière à confronter les propositions.

Consignes :

- répartition des rôles : 5 Anna narratrices qui se chargeront du découpage (+ une enfant si l'on a pris cette option ou si l'on veut l'expérimenter) ; autre distribution, individuelle. Tous ceux restant joueront le chœur des morts dans le travail de la deuxième partie.
- réinvestissement du travail corporel et mise à l'essai des questionnements.

En partant des mêmes bases, on pourrait aussi choisir un **théâtre d'ombres**, très juste par rapport aux photos des déportés à la libération des camps et à la situation fantastique de cette séquence. Par ailleurs, le théâtre d'ombres permet, aux adolescents bloqués à l'idée de « s'exhiber » surtout dans une expression proche de la danse, de se sentir protégés par le drap écran et permet aussi de mettre à contribution les élèves intéressés par la technique (qui devront toutefois, c'est la règle de départ qu'on s'est donnée, être présents sur scène). Alors la mise en place sera changée, nécessairement non réaliste, père et mère descendant à l'avant-scène, les ombres des morts les menaçant de dos.

Pour plus de précisions, on se reportera aux références proposées par Marie Bernanocce dans le carnet consacré à *Le Journal de grosse patate*, sur ce même site.

Quel que soit le temps qu'on aura pu y consacrer, la forme choisie, le cadre de la représentation, à ce moment-là, on craindra moins les imperfections que l'insignifiance. L'enjeu sera que le groupe ait envie de porter à d'autres un texte comme *La Petite Danube*.

D. L'environnement artistique de Jean-Pierre Cannel et *La Petite Danube*

A. Questionnaire de Proust

Sommaire

- [Environnement artistique](#)
- [Environnement de l'écriture](#)
- [Inspirations, secrets, pensées](#)

Environnement artistique

Quels sont vos auteurs préférés ?

Je n'en ai pas. Je n'ai ni père ni modèle en écriture. Je reviens souvent à la poésie ... J'aime les écritures resserrées et quand le style flamboie.

Vos héros / héroïnes de fiction ?

Non, je n'ai pas de héros. Je préfère les gens ordinaires.

Quelle musique écoutez-vous ?

J'aime percevoir, au loin, la rumeur du monde. C'est pour cette raison que j'écris, pour tenter de parvenir à davantage de lucidité, pour mieux sentir la vie.

Quelle musique écoutiez-vous au moment d'écrire le texte ? Ou bien travaillez-vous dans le silence ?

Du silence, rien que du silence pour ici et maintenant. C'est pourquoi je travaille près de Vézelay. En écrivant *La Petite Danube*, j'ai parfois cru entendre battre le cœur d'Anna.

Quels sont vos peintres, plasticiens/des œuvres plastiques, tableaux préférés ?

Otto Dix, Soutine, Egon Schiele et tant d'autres ... Lorsque je vivais à Paris, j'étais parvenu à apprivoiser *la vache lunaire* de Miro, c'est une statue dans le square de la rue Blomet.





Vos films / cinéastes préférés ?

Je vais très peu au cinéma et je n'ai pas la télévision.

Vos acteurs / actrices préférés ?

Nous sommes tous des acteurs et Dieu se joue de nous.

Qu'aimez-vous voir sur scène ou au cinéma ?

J'aime sentir ce petit tremblement sur les avant-bras, signe d'émotion qui ne trahit pas.

Une œuvre qui vous aurait particulièrement marqué ?

L'après Auschwitz : les livres de Charlotte Delbo, d'Imre Kertész (je viens de le découvrir), les peintures de Zoran Music ...



Pourquoi ?

C'est un puits sans fond.

Environnement de l'écriture

L'endroit où vous écrivez en général ?

Dans ma petite maison, à la campagne. Ma fille Manon dit que la maison n'est pas pauvre, ce qui me rassure.

L'endroit où vous avez écrit ce texte précis ?

J'ai écrit *La Petite Danube* ici, à ma table de travail, dans mon bureau.

Les objets qui vous entouraient alors ?

Beaucoup de brouillons, les bonshommes que je dessine maladroitement sur mon agenda, et puis des livres posés sur la table et des cailloux, bref : mon désordre habituel.

Sur quel support écrivez-vous ?

Sur mon ordinateur, j'imprime et j'annote beaucoup au stylo, je reprends sans cesse, je corrige.

Le moment de la journée où vous écrivez ?

Plutôt le soir et la nuit, oui, j'aime écrire quand tout dort autour de moi.

Inspirations, secrets, pensées

Des sons / odeurs / couleurs qui vous sont chers ?

J'aime rouler vers l'ouest, en direction de la mer (je suis né à Quimper, je ne l'oublie pas, pas tout à fait). La mouette est-elle une couleur ?

Votre occupation favorite ?

En dehors de l'écriture, j'aime marcher sur les chemins, j'aime aussi me perdre dans le dictionnaire qui offre tant de flâneries.

Quels sont les objets dont vous ne vous sépareriez pour rien au monde ?

Le caillou que j'ai au fond de la poche. Pourtant je l'ai jeté dans la mer, jeté dans le fleuve Saint-laurent, oublié en Pologne, à chaque fois il m'a retrouvé, il est revenu.

Votre idée du bonheur ?

Je crois qu'on décide d'être heureux, que c'est un parti pris.

Quel serait votre plus grand malheur ?

Écrire avec facilité (je ne me reconnaîtrais plus), être éternel.

Ce que vous voudriez être ?

Je suis un brouillon d'homme, alors je voudrais être plus organisé, plus constant, moins rêveur. Albert Camus a écrit : « Ce qui m'intéresse c'est d'être un homme ». Voilà, c'est aussi simple, aussi difficile.

Le lieu où vous désireriez vivre ?

Sur la colline de Vézelay (j'y suis presque). J'aime aussi Paris en hiver et l'île de Sein par temps de tempête.



Les 10 mots qui vous accompagnent ?

Je crois dans le pouvoir de la fiction qui ne compte pas ses mots, ni dix ni cent, pourquoi contenir, enfermer ? Qu'importe le nombre de mots, de lignes, de pages. Mais pour m'efforcer de répondre à cette question, je dirais (en un peu plus de dix mots) que : L'autre c'est soi, au-delà de soi. La fiction éclaire l'indicible de soi.

Quel est votre état d'esprit aujourd'hui ?

Je me sens très engagé dans l'écriture. Je crois que j'ai encore beaucoup d'histoires à partager.

B. Création de *La Petite Danube*

La Petite Danube a été montée par Jean-Claude Gal, directeur artistique et metteur en scène du [Théâtre du Pélican](#) (fermé depuis).



E. Annexes

A. Plan de séquence en classe de 3ème

Sommaire

- [Lecture](#)
- [Recherche documentaire](#)
- [Grammaire - orthographe](#)
- [Vocabulaire et figures de style](#)
- [Expression écrite](#)
- [Expression orale](#)

Ce plan de séquence pourra être orienté vers **deux dominantes pédagogiques** :

- Une où *La Petite Danube* prolongerait l'étude de l'autobiographie en général et du témoignage sur cette période historique (réinvestissement possible des figures de style au service de l'argumentation).
- Une où *La Petite Danube* serait le point de départ ou le prolongement d'une étude du théâtre.

Lecture

- Un théâtre sous la forme autobiographique : récit, souvenirs flashes dialogués, commentaire du dialogue.
- Un théâtre « argumentatif » : tonalité ironique ; tonalité expressionniste : dramaturgie du théâtre épique.
- Révisions des caractéristiques de la forme théâtrale normée et écarts d'un texte contemporain qui réinvente les formes de la tragédie grecque.

Recherche documentaire

- Les symboles de l'eau, du fleuve
- La peinture expressionniste

Grammaire - orthographe

- Le jeu des temps dans le texte autobiographique
- Les discours

- Orthographe lexicale : nature et paysage

Vocabulaire et figures de style

- lexique de la morale
- lexique de la nature et du paysage
- figures de style : comparaison et métaphore, alliance de mots, antiphrase, personnification, allitération, anaphore, construction avec pronom anticipé

Expression écrite

- de l'écriture romanesque autobiographique au théâtre récit à la 1ère personne et inversement
- dialogue de roman/dialogue de théâtre : présentation, parole « trouée », rythme et langue travaillés pour la présence verbale sur le plateau.
- description, portrait : de l'objectif au subjectif
- écriture d'une scène de théâtre argumentatif

Expression orale

- lecture à voix haute
 - diction poétique
 - mise en jeu
-

B. Bibliographie

Sommaire

- [1. Œuvres de Jean-Pierre Cannet, lisibles par des jeunes](#)
- [2. Autour de la thématique de l'holocauste](#)
- [3. Autour de la morale individuelle en temps de barbarie](#)
- [4. Pour nourrir l'imaginaire sur l'expressionnisme](#)

1. Œuvres de Jean-Pierre Cannet, lisibles par des jeunes

- *Les vents couvés*, Gallimard collection « Page Blanche »
- *Des manteaux avec personne dedans*, éditions Théâtrales - thématique de l'holocauste à travers le personnage d'une vieille femme pleine de vie, rescapée des camps, en partance pour un autre voyage.

2. Autour de la thématique de l'holocauste

Cette bibliographie serait infinie, y compris en littérature jeunesse. Nous avons fait le choix de quelques œuvres dont l'écriture ou la forme, par leur puissance évocatrice, nous semblent correspondre à l'univers de Jean-Pierre Cannet.

Récit témoignage

Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra et Une connaissance inutile*, Les Éditions de Minuit

Théâtre

Liliane Atlan, *Monsieur Fugue*, L'École des loisirs

Poésie

Eugène Guillevic, *Les Charniers*, in *Exécutoire* (1947) publié dans le même volume que *Terraqué*, Poésie / Gallimard

Chanson

Jean Ferrat, *Nuit et brouillard** - voir vidéo sur Youtube -

Art

Zoran Music qui a connu la déportation

Fautrier série *Les Otages*

Film

Alain Resnais, *Nuit et brouillard*

3. Autour de la morale individuelle en temps de barbarie

- René Char, *Les Feuilles d' Hypnos*, carnets écrits dans le maquis.
- Bertolt Brecht, *Grand-peur et misère du IIIème Reich*
- En lycée, Camus, évidemment - voir L'environnement artistique de Jean-Pierre Cannet et *La Petite Danube* - Questionnaire proustien
- Expérience faite, ces œuvres en extraits au moins sont abordables dès la classe de 3ème.

4. Pour nourrir l'imaginaire sur l'expressionnisme

Peinture

- Edward Munch, *Le Cri*
 - Otto Dix, peintre cité par J.-P. Cannet voir L'environnement artistique de Jean-Pierre Cannet et *La Petite Danube* - Questionnaire proustien
-