

Université de Montréal

**Immersion et distanciation : le paradoxe de la  
multisensorialité dans la mise en scène de *Mangez-le si vous  
voulez* de Jean Teulé par le Fouic Théâtre**

par Estelle Bourbon

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté  
en vue de l'obtention du grade de M.A.  
en Littératures de langue française

Février 2018

©Estelle Bourbon, 2018

## Résumé

Consacré à l'adaptation théâtrale du roman de Jean Teulé *Mangez-le si vous voulez* par Jean-Christophe Dollé et Clotilde Morgiève du Fouic Théâtre, le présent mémoire cherche à comprendre pourquoi et comment la mise en scène multisensorielle de ce fait divers tend à susciter deux effets contradictoires : l'immersion et la distanciation. La réflexion s'organise en trois étapes : le premier chapitre interroge le passage du roman au théâtre à l'aide des théories de l'adaptation et de la transmodalisation, le second est axé davantage sur la dimension scénique et, s'appuyant sur la théorie intermédiale, cherche à mettre en évidence les procédés permettant la multisensorialité. Enfin, le troisième chapitre dévoile le jeu des sens comme une mise en scène de la perception qui place le spectateur au cœur de la performance. Au terme de l'analyse, il apparaît qu'immersion et distanciation doivent nécessairement cheminer ensemble pour que le spectateur soit impliqué.

**Mots-clés :** Multisensorialité, théâtre contemporain, adaptation théâtrale, intermédialité, perception, *Mangez-le si vous voulez*, Jean Teulé, Fouic Théâtre.

## Abstract

Dedicated to the theatrical adaptation of Jean Teulé's novel *Eat him if you like* by Jean-Christophe Dollé and Clotilde Morgiève from Fouic Théâtre, the present dissertation seeks to understand why and how the multisensory staging of this news tends to arouse two contradictory effects: immersion and distancing. The reflection is organized in three stages: the first chapter questions the transition from the novel to the theater using theories of adaptation and transmodalization, the second is focused more on the scenic dimension and, relying on the intermedial theory, attempt to highlight the processes allowing multisensoriality. Finally, the third chapter reveals the play of the senses as a staging of perception that places the viewer at the heart of the performance. At the end of the analysis, it appears that immersion and distancing must necessarily work together for the spectator to be involved.

**Keywords:** Multisensoriality, contemporary theater, theatrical adaptation, intermediality, perception, *Mangez-le si vous voulez*, Jean Teulé, Fouic Théâtre.

# Table des matières

Résumé.....	I
Abstract.....	II
Table des matières.....	III
Dédicace.....	IV
Remerciements.....	V
Introduction.....	1
Chapitre 1 - Du roman au théâtre : les sens de l'adaptation .....	7
1. Une dynamique intermodale.....	13
2. La prédisposition du roman .....	15
2.1 Une structure dramatique.....	15
2.2 La tradition orale.....	17
2.3 Un livre à parcourir : le chemin de croix d'Alain de Monéys .....	23
3. La réécriture scénique .....	26
Chapitre 2 – Intermédialité et multisensorialité.....	31
1. Le théâtre, un art intermédial .....	32
2. Les supports matériels.....	39
2.1. La scène .....	39
2.2. Le corps.....	41
2.3. Les costumes et accessoires .....	46
3. Les supports techniques .....	50
3.1. La danse et la gestuelle .....	50
3.2. La musique.....	54
4. Les supports technologiques .....	57
4.1. Le traitement du son.....	57
4.2. L'éclairage .....	60
4.3. Les effets spéciaux .....	61
5. Les supports de dispositifs.....	62
5.1. Le principe de coprésence.....	62
5.2. La frontalité comme mise à distance .....	65
5.3. Disposition et usage des décors .....	66
5.4. L'art culinaire au centre du dispositif.....	69
Chapitre 3 - Le jeu des sens : une mise en scène de la perception .....	72
1. La dissociation sensorielle .....	78
1.1. Dissociation de la vue et de l'ouïe .....	79
1.2. Mise en évidence de la gustation et de l'olfaction .....	81
1.3. Toucher et être touché.....	83
2. La figure de la synesthésie.....	86
3. Une esthétique expérientielle.....	89
3.1. La perception des sensations et l'émotion esthétique .....	89
3.2. L'esthétisation de la violence.....	91
3.3. Le partage de la performance.....	92
Conclusion .....	96
Bibliographie.....	101
Annexe. <i>Mangez-le si vous voulez</i> de Jean Teulé : transcription du texte du spectacle .....	i

*À Jacques Riudavetz, pour rétrécir l'océan et rapprocher la terre du ciel.*

## Remerciements

Je tiens à remercier, dans un premier temps, ma directrice Jeanne Bovet de m'avoir encouragé à poursuivre mes études à la maîtrise. Merci pour votre confiance, votre patience, vos précieux conseils et votre optimisme du début à la fin de ce mémoire.

Un énorme merci au Fouic Théâtre, plus particulièrement à Jean-Christophe Dollé, Clotilde Morgiève, Mehdi Bourayou, Laurent Guillet et Fabien Aumeunier, sans qui ce mémoire n'existerait pas. Merci pour la captation du spectacle, les documents techniques, vos réponses à mes questions, votre disponibilité, votre ouverture d'esprit et votre talent.

Je remercie aussi et surtout : Jean-Michel pour tes relectures, ton soutien de tous les instants et ton amour infini. Pauline pour ton accueil, ton amour et ta force qui m'ont fait grandir.

Remerciements infinis à ceux qui se trouvent de l'autre côté de l'océan, chaque instant j'essaie de vous rendre fiers : Papa, Maman, Orianne, Amaury, Véronique, Papi, Mamie, Erin, Agathe, Louisa, Mickaël et tous ceux qui m'ont aidé de près ou de loin.

## Introduction

Devant moi, un homme brûle. Des lambeaux de chair se détachent de son corps, tandis que de la graisse bouillonnante dégouline et grésille au contact du brasier. Des effluves plaisants de maïs soufflé et autres fritures chatouillent mes narines et me font saliver. La vision d'horreur et les cris ne parviennent pas à faire taire mon ventre qui gargouille en attendant d'être rassasié. Je suis horrifiée et en même temps fascinée par ce à quoi j'assiste, ma faim côtoie mon mal de cœur et des larmes coulent sur mes joues. Mon corps et mon esprit sont pris de court et pourtant je n'ai rien à craindre : je suis au théâtre devant une représentation de *Mangez-le si vous voulez*.

Le spectacle du Fouic Théâtre, *Mangez-le si vous voulez*, est une adaptation du roman de Jean Teulé du même nom. Il est mis en scène par Jean-Christophe Dollé et Clotilde Morgiève, qui font également partie de la distribution aux côtés des musiciens Laurent Guillet (guitare électrique et percussions) et Mehdi Bourayou (clavier et programmation). Avec cette création, le Fouic Théâtre conclut sa trilogie autour de la folie entamée en 2006 avec *Blue.fr*, qui dépeignait les absurdités de nos sociétés actuelles, et poursuivie en 2009 avec *Abilifaïe Leponaix* créée à partir de témoignages de personnes schizophrènes. Ces pièces, qui bousculent les normes et touchent du doigt un revers de notre société qui fait parfois du mal à regarder, ont toutes trois été écrites par Jean-Christophe Dollé.

L'adaptation théâtrale du texte de Jean Teulé a vu le jour au printemps 2013 et a figuré parmi les spectacles les plus acclamés par la critique du Festival Off d'Avignon cette année-là. La pièce a été mise en nomination deux fois aux Molières 2014 pour « la meilleure mise en scène de théâtre privé » et « la meilleure création visuelle ». La compagnie a bénéficié d'une

résidence au théâtre Tristan-Bernard en 2014 puis a entamé une tournée en France et outre-mer, notamment à Tahiti qui a été, vingt-sept ans plus tôt, le théâtre d'actes de barbarie comparables à ceux de la pièce du Fouic Théâtre, conférant à cette tournée une résonance particulière.

D'emblée, l'injonction *Mangez-le si vous voulez* nous bouscule. D'une part car il s'agit d'une invitation à l'action dans laquelle notre responsabilité est centrale : « mangez-le » mais seulement si vous le voulez, auquel cas vous ne pourrez plus faire marche arrière. D'autre part, l'action dont il est question est de l'ordre de nos besoins primaires et n'évoque aucunement la multiplicité des saveurs, des textures ou la variété des mets que l'on pourrait nous proposer ; car enfin ce « le » ne nous indique pas la nature de ce que nous devons manger, et pour cause.

Le propos de la pièce est inspiré d'un fait divers survenu le 16 août 1870 à Hautefaye, en Dordogne. Ce jour-là, en pleine guerre contre la Prusse et sous une chaleur écrasante, le jeune adjoint à la mairie de Beaussac, Alain de Monéys, se rend à la foire annuelle de Hautefaye. Quelques heures plus tard, victime d'un malentendu, le voilà battu, lynché, torturé, brûlé vif puis mangé par la foule devenue incontrôlable. Jean Teulé s'est emparé de cet événement plus connu sous le nom de « Crime de Hautefaye » pour en faire un roman teinté d'humour noir et dont le titre *Mangez-le si vous voulez* oriente déjà la lecture ; au fil du récit, on comprend peu à peu de quoi ou plutôt de *qui* il est question dans le titre de l'œuvre.

C'est en juillet 2013 que j'ai découvert cette chronique de la folie ordinaire. En plein Festival Off d'Avignon, on parlait d'un spectacle électro-rock et culinaire présenté par le Fouic Théâtre. La curiosité me mène alors du côté des remparts de la ville, au Théâtre Alizée, où la représentation se donne curieusement à midi. Cet horaire inhabituel, qui intrigue avant le spectacle, bouleverse à l'issue de la représentation. Et me voilà fixée à mon siège en grande



détresse émotionnelle. Que vient-il de se passer ? Pourquoi mon corps réagit-il de façon aussi intense ? Qu'est-ce qui fait que, parmi toutes les pièces auxquelles j'ai assisté, celle-ci me reste en tête même des années plus tard ?

L'une des explications me semble résider dans le fait que cette pièce à mi-chemin entre le conte, le concert et la performance culinaire va plus loin que la simple « création visuelle » en mettant en branle tous les sens du spectateur au cours de la représentation. La multisensorialité, comprise comme la stimulation de plusieurs modalités sensorielles de façon simultanée, a en effet la part belle dans la mise en scène proposée par le Fouic Théâtre. La convocation et la sursollicitation des modalités auditives, visuelles, olfactives et gustatives (par l'intermédiaire de la rétro-olfaction), produit un double effet assez troublant. Ce que j'appellerai le paradoxe de la multisensorialité est la manière dont celle-ci opère à la fois comme vecteur d'immersion et de distanciation, particulièrement dans la mise en scène de la violence.

L'immersion, très en vogue de nos jours notamment grâce aux nouvelles technologies, est ici comprise comme le fait d'être directement plongé dans un univers, fictif ou non, de façon mentale mais également physique. On peut penser à diverses installations muséales immersives, à la popularité des jeux vidéo ou au développement du cinéma en trois dimensions pour comprendre l'importance des procédés immersifs dans notre culture. Dans le cas du théâtre, Marcel Freydefont souligne que l'on veut « entraîner le spectateur au cœur de l'action, et lui proposer en quelque sorte une expérience multisensorielle qui le dépayse, le déboussole, pour l'atteindre au plus profond de lui-même<sup>1</sup> », rejoignant ainsi l'idéal d'Artaud qui préconisait un

---

<sup>1</sup> Marcel Freydefont, « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) », *Agôn, revue des arts de la scène*, n° 3, « Utopies de la scène, scènes de l'utopie », janvier 2011. [En ligne : <http://w7.enslsh.fr/agon/index.php?id=1559>]

langage théâtral « fait pour les sens », « qui nous réveille : nerfs et cœur<sup>2</sup> ». La dimension spatiale, contenue dans les verbes « dépayser » et « déboussole », pose ainsi la question de savoir où l'on se place par rapport à l'objet de la représentation.

Si l'immersion vise à placer le spectateur « au cœur de l'action », la distanciation, telle que théorisée par Bertolt Brecht dans sa réflexion sur le théâtre épique<sup>3</sup>, consiste au contraire à créer une certaine distance critique entre le spectateur et le spectacle par divers procédés de jeu ou de mise en scène, tel par exemple le changement à vue des décors. La plupart du temps, il s'agit de briser l'illusion, et par là même, l'identification du spectateur en lui rendant étrange ou étranger ce qui lui est présenté. La question de l'identification ne se pose pas dans le cas de *Mangez-le si vous voulez*, puisque d'emblée, le spectateur ne peut se confondre avec les personnages qui lui sont présentés. En effet, ayant le choix entre des bourreaux et un bouc émissaire battu à mort et immolé, le spectateur développe de l'empathie pour le protagoniste mais n'arrive pas à s'identifier à lui. Plutôt que l'identification, la multisensorialité de cette mise en scène mettrait en parallèle la distanciation et l'immersion. Celle-ci favoriserait l'empathie, c'est-à-dire le fait de ressentir en soi les émotions et sensations de l'autre (plutôt que de s'identifier à lui), en plongeant le spectateur dans la fable de façon émotionnelle certes, mais surtout physique.

Afin d'explicitier la manière dont la multisensorialité opère dans le spectacle comme vecteur d'immersion et de distanciation, nous nous appuyerons principalement sur trois axes théoriques. D'abord, les théories de l'adaptation (Genette, Garcin-Marrou, Sarrazac) me

---

<sup>2</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p. 131.

<sup>3</sup> Bertolt Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 215-216.

permettront d'analyser la façon dont le texte de Jean Teulé est porté concrètement à la scène. Ensuite, la théorie intermédiaire (Elleström, Kattenbelt, Larrue), et l'herméneutique des supports proposée par Eric Méchoulan, permettront d'interroger les procédés intermédiaires utilisés dans la mise en scène afin de la rendre multisensorielle. Enfin, la phénoménologie de la perception (Merleau-Ponty) et les théories de la multisensorialité (Paola Ranzini et David Howes) permettront de comprendre comment s'organisent la perception et la réception du spectateur face à un univers sensoriel aussi déstabilisant. Ces trois axes théoriques orienteront chacun des chapitres du mémoire.

Le premier chapitre interrogera le passage du roman au théâtre dans toute son originalité. Nous verrons dans quelle mesure l'œuvre de Jean Teulé était prédisposée à être portée à la scène, notamment à travers sa relation avec la tradition orale. La vivacité des descriptions, ainsi que la dimension spatiale, très présente dans le roman, seront également l'occasion d'éclairer la problématique sensorielle liant immersion et distanciation. La réflexion de Gérard Genette sur le procédé de *transmodalisation* permettra de dessiner une forme pour le spectacle du Fouic Théâtre, dont le texte est presque entièrement repris du roman<sup>4</sup>. Le lien entre le texte et la scène se fera aussi à l'aide des réflexions de Jean-Pierre Sarrazac autour de la figure du personnage rhapsode. Nous verrons ainsi à quel point la romanisation du théâtre évoquée par Mikhaïl Bakhtine (1975) se mêle à la réécriture scénique définie par Muriel Plana (2004), pour créer une forme hybride et saisissante à mi-chemin entre théâtre et récit.

---

<sup>4</sup> N'ayant pas eu accès à la version du texte adapté par Jean-Christophe Dollé, j'ai moi-même reconstitué le texte de la pièce en me basant sur la captation vidéo de la représentation du mardi 9 juillet 2013 de *Mangez-le si vous voulez*, au Théâtre Alizée à Avignon. Le texte se trouve en annexe du présent mémoire.

Le second chapitre questionnera les liens qui se tissent entre intermédialité et multisensorialité à travers une étude des procédés intermédiaires utilisés dans la mise en scène. En nous appuyant sur la méthodologie proposée par Éric Méchoulan concernant l'herméneutique des supports, nous analyserons d'abord les supports matériels (scène, corps, costumes et accessoires) qui favorisent déjà un univers multisensoriel. Ensuite, nous verrons comment les supports techniques que sont la danse, la gestuelle et la musique permettent d'effacer les frontières entre les sens et facilitent l'émergence des émotions chez le spectateur. Nous analyserons aussi les supports technologiques à travers les éclairages, le traitement du son et divers effets spéciaux, qui ne sont pas toujours au service de l'immersion du spectateur. Enfin, c'est dans l'étude des dispositifs que nous aborderons plus en profondeur la place du spectateur, à la fois mis à distance par le dispositif frontal, mais également attiré par la cuisine au cœur du dispositif scénique.

Finalement, le dernier chapitre portera directement sur les perceptions multisensorielles et la réception du spectateur. En nous appuyant sur les théories de Paola Ranzini sur la dissociation sensorielle et la synesthésie, nous analyserons les diverses modalités sensorielles mobilisées par la représentation. Nous verrons ensuite comment les notions d'esthétique et d'esthésie s'articulent autour de la sensation. Enfin, nous verrons comment, grâce à la performance et à son actualisation sur scène par la cuisson en direct, la pièce passe du régime représentationnel au régime de l'expérientiel et replace le spectateur au cœur de la représentation.

# Chapitre 1 - Du roman au théâtre : les sens de l'adaptation

L'adaptation est la transposition d'une œuvre littéraire donnée sous une autre forme ou dans un autre genre. Ce phénomène relève à la fois de la démocratisation de l'œuvre et de la mise en exergue de la richesse du texte. À titre d'exemple, le roman de Gustave Flaubert *Madame Bovary* a fait l'objet d'une vingtaine d'adaptations cinématographiques réalisées entre 1932 et 2015, et cela sans compter les films faisant de simples allusions aux personnages ou à l'intrigue originale du roman. Le cinéma n'est pas le seul média à s'être approprié le texte puisqu'une adaptation théâtrale a été écrite et mise en scène en 1981 par Jean-Louis Sarthou sous le titre *Morte à Yonville, Seine-Inférieure*. Enfin, des formes telles que la bande dessinée et le manga ont également servi de supports aux adaptations de Flaubert ; d'ailleurs, *Gemma Boverly*, le roman graphique de Posy Simmonds (1999), a lui-même été adapté au cinéma par Anne Fontaine en 2014. Ainsi, on constate qu'une œuvre peut être revisitée à de multiples reprises en changeant de support, tout en maintenant l'univers de l'œuvre source.

Dans son ouvrage *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Muriel Plana définit l'adaptation comme suit : « Une œuvre donnée, par exemple un récit, connaît, projetée hors de son lieu d'existence d'origine (le livre) vers un lieu autre (l'espace de la scène ou celui de l'écran), des changements qui atteignent son identité, non pas totalement mais de façon partielle<sup>5</sup> ». D'emblée, la notion de déplacement dans l'espace, d'un objet à un autre, est importante. On retrouve cet élément dans l'ouvrage collectif *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, sous les termes de « transport » et de « transfert » :

---

<sup>5</sup>Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, coll. Amphi lettres, 2004, p. 31.

L'adaptation, en général, est « la métaphore de l'[œuvre] adaptée : elle s'y substitue dans une situation différente de communication ». Métaphore, au sens étymologique du terme, signifie transport d'un lieu à un autre, d'une époque à une autre ; mais au sens rhétorique, la métaphore est le transfert d'un signifié de son signifiant originel à un nouveau signifiant ; et il est inévitable que ce transfert d'un signifiant à un autre affecte le signifié en le modifiant<sup>6</sup>.

Cela peut se comparer au phénomène linguistique de la traduction. En effet, traduire un mot (un signifiant) d'une langue à l'autre revient à déplacer son signifié à une forme correspondante dans l'autre langue. Cependant, le mot qui traduit l'idée dans la langue d'arrivée peut avoir d'autres significations, ou connaître des nuances qui n'existent pas dans la langue d'origine. Le langage du roman n'est pas celui du cinéma, qui n'est pas non plus le même que le langage théâtral. En effet, dans une œuvre cinématographique, le signifiant est composé d'images et de sons, alors que dans le roman, le signifiant est composé de mots écrits sur une page. Ce qui est signifié par ces deux médiations peut être relativement proche au niveau du sens mais il n'en reste pas moins que l'image additionnée de son n'a pas le même effet sur le récepteur que des graphèmes sur une page.

La médiation écrite fait partie du langage théâtral dans une moindre mesure, car elle se retrouve dans le texte dramatique qui sera joué par la suite, et peut aussi être présente sur scène de façon matérielle sous forme d'inscriptions (décors, projections, écriteaux, etc.). Cependant, le langage théâtral est complexe du fait que son signifiant peut prendre des formes beaucoup plus variées que dans la littérature ou au cinéma. Il peut s'agir non seulement de l'image ou du son, mais aussi du corps d'un acteur, de la manipulation d'un accessoire ou d'un élément de

---

<sup>6</sup> Introduction de Claire Gaspard in Yannick Butel et Gérard-Denis Farcy (dir.), *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, Caen, Presses Universitaires de Caen, coll. Documents de la Maison de la recherche en sciences humaines de Caen, n° 12, 2000, p. 11. La citation insérée dans cet extrait est tirée de l'article de Gérard-Denis Farcy, « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, n° 96, novembre 1993, p. 388.

décor, ainsi que de la combinaison de ces divers aspects. La médiation la plus importante lors du passage du roman au théâtre est incontestablement la voix. En effet, qu'il s'agisse du récit ou du dialogue, le signifiant ne sera plus matérialisé par des mots écrits sur une page mais bien par le son de la voix d'un acteur, sa diction et la projection du texte (lu ou déclamé) vers le public. Dès lors, la signification qui émanera de l'adaptation théâtrale d'une œuvre sera inévitablement affectée et nourrie par le passage de l'écrit à l'oral.

En littérature, l'adaptation peut être pensée comme une forme d'intertextualité voire de pratique hypertextuelle puisqu'elle lie un texte à d'autres textes. Dans le cas de l'adaptation du roman au théâtre, on peut considérer non seulement le texte romanesque et le texte dramatique, mais également le texte scénique, c'est-à-dire le « déroulement scénique du spectacle<sup>7</sup> ». Selon Gérard Genette, la pratique hypertextuelle est :

Toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire [...] B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer<sup>8</sup>.

La relation d'interdépendance des deux textes est donc présente sans pour autant que la reprise du texte source fasse référence à ce dernier. En outre, le texte B a une forme d'influence rétrospective puisque, le lecteur ayant connaissance des transformations opérées dans la réécriture, le texte A peut être réinterprété et prendre sens dans un autre contexte. Les dynamiques qui se mettent en place dans la pratique hypertextuelle sont donc réciproques.

---

<sup>7</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1987, p. 407.

<sup>8</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1982, p. 11.

Genette distingue deux principaux types de pratiques transformationnelles : les transpositions formelles et les transpositions thématiques. L'adaptation d'un roman à la scène relève de la transposition formelle, plus précisément de ce que Genette appelle la *transmodalisation*, procédé visant à passer dans ce cas précis du mode narratif au mode dramatique. Ce concept de transmodalisation vient éclairer le propos sur l'adaptation en focalisant plus sur le mode du discours que sur son genre : au lieu de considérer l'épique et le dramatique comme des genres, qui sont des catégories littéraires, Genette les considère comme des modes qui sont des catégories linguistiques. C'est ainsi que l'on va pouvoir parler de dramatisation ou d'épïcisation, de théâtralité du roman ou bien de narrativisation de la scène. Il apparaît en effet plus intéressant de mettre en exergue les changements de mode plutôt que les changements de genre, qui font d'emblée partie de la transformation formelle<sup>9</sup>.

À cet égard, le mode romanesque est unique car il n'a aucun canon, dans le sens où il n'obéit à aucune règle préétablie telle qu'il peut y en avoir dans les genres dramatiques ou poétiques<sup>10</sup>. Mikhaïl Bakhtine définit ce qui distingue le roman des autres genres en mettant en évidence le mouvement, l'instabilité et le caractère indéfini de sa forme. Il est le premier théoricien à utiliser le terme de *romanisation*<sup>11</sup> pour parler de l'influence libératrice du roman sur le théâtre. Muriel Plana explique en conséquence le processus d'adaptation du roman au

---

<sup>9</sup> Contrairement à Gérard-Denis Farcy qui, dans son article « L'adaptation dans tous ses états », parle d'adaptation transgénérique pour l'adaptation d'un genre littéraire vers un autre, en l'occurrence le roman et le théâtre, et replace alors l'hypotexte et l'hypertexte dans des genres littéraires plutôt que dans des modes de transmission.

<sup>10</sup> On pense ici aux contraintes formelles de la poésie en vers et notamment aux formes fixes comme le sonnet, la ballade ou le rondeau. En ce qui concerne les genres dramatiques, dans sa *Poétique*, Aristote édicte un certain nombre de règles concernant la vraisemblance. De même, la structure en cinq actes a longtemps été utilisée par les dramaturges, bien qu'elle soit contraignante.

<sup>11</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [*Vaprosi literatouri i estetiki*, Moscou, 1975], traduit du russe par Daria Olivier et préfacé par Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978, p. 443.



théâtre : « cette matière [romanesque], malgré les efforts des auteurs pour la rendre dramatique, déborde insidieusement des cadres et suscite leur assouplissement<sup>12</sup> ». Ainsi, en voulant placer la matière romanesque dans la forme normée qu'est le théâtre, la liberté du roman va déborder sur la scène et mettre en avant une narration bien particulière : une narration épique.

Dans l'ouvrage collectif *Lexique du drame moderne et contemporain*, Laurence Barbolosi et Muriel Plana distinguent l'*épiscisation* de la simple narrativisation du drame<sup>13</sup>. La narrativisation du drame est le procédé qui, au théâtre, tend à faire primer le récit sur l'action, le dire sur le faire, et de ce fait vient brouiller la séparation traditionnelle des genres dramatique et narratif. L'épiscisation implique, par contre, obligatoirement le développement du récit à l'intérieur même de la forme théâtrale, ce qui donne lieu à une nouvelle forme d'expression dramatique : la rhapsodie.

Ce concept développé par Sarrazac dans *L'avenir du drame* renvoie au geste de « l'auteur-rhapsode <sup>14</sup> », du grec *rhaptein* qui signifie coudre. Dans cette métaphore, le texte est représenté comme un tissu, ce qui n'est pas sans rappeler l'image du tissu narratif ou la figure du « coureur de lais » médiéval. Ici, la narration propre à l'épopée renoue avec les procédés d'écriture tels que le montage, l'hybridation, le rapiéçage ou la choralité pour opérer un travail sur la forme théâtrale et la mettre en question. Flore Garcin-Marrou explique que

sur scène, le rhapsode peut apparaître sous la forme d'un chœur qui vient commenter l'action, d'un personnage d'annoncier ou de meneur de jeu. Les adresses au public ponctuent alors le déroulement de la

---

<sup>12</sup> Muriel Plana, *op. cit.*, p. 27.

<sup>13</sup> Laurence Barbolosi et Muriel Plana, entrée « Epique/épiscisation », *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 74.

<sup>14</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame: écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981, p. 23.

fable, portant un commentaire sur l'action et invitant le spectateur à s'interroger sur la représentation. Le rhapsode prend alors une dimension philosophique car il invite le public à se former un point de vue sur l'action qui se déroule sur la scène. [...] On est ainsi de plain-pied dans un théâtre des voix qui fait théâtre de procédés romanesques et opère une romanisation du drame moderne<sup>15</sup>.

Flore Garcin-Marrou fait la synthèse des deux procédés évoqués par Barbolosi et Plana, à savoir l'*épicisation*, avec notamment le rôle primordial du rhapsode, et la narrativisation du drame, qui apparaît plutôt comme une ouverture du théâtre vers une forme moins normée qui laisse plus de place aux voix polyphoniques et protéiformes. Elle utilise cependant l'expression « romanisation du drame moderne » qui met davantage l'accent sur la forme romanesque que sur les procédés narratifs qui lui sont intrinsèquement liés ; d'ailleurs elle préfère parler de « procédés romanesques », ce qui laisse plus de liberté d'interprétation autant aux lecteurs qu'aux concepteurs des pièces de théâtre.

L'opposition qui a pu exister jadis, dans les études théâtrales, entre l'action et la narration apparaît donc maintenant comme obsolète : en témoigne l'ouvrage de Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. En effet, dans le dernier chapitre intitulé « Jeux et enjeux de la narrativité dans le théâtre postdramatique », on peut lire :

Le décentrement sinon l'éclatement de l'action qui caractérise [le théâtre postdramatique] ne pourrait-il pas tenir de l'entrecroisement ou de la coexistence dynamique des deux modes génériques tenus pour étrangers l'un à l'autre : le narratif et le dramatique ? Auquel cas, ce serait bien leur interaction paradoxale qui, génératrice de nouvelles formes, provoque intérêt et curiosité<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Flore Garcin-Marrou, « Le drame émancipé », *Acta fabula*, vol. 13, n° 9 : « L'aventure "Poétique" », novembre-décembre 2012. [En ligne : <http://recherche.fabula.org/acta/document7404.php>] (Page consultée le 14/07/2017)

<sup>16</sup> Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 289.

En parlant de « modes génériques », Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos opèrent une synthèse des catégories génériques et linguistiques pour mettre en exergue, non plus l'épique et le dramatique, mais seulement les dynamiques qui sont à l'œuvre dans les textes et les pièces. Ainsi, ce qui va nous intéresser dans l'adaptation scénique de *Mangez-le si vous voulez* de Jean Teulé par le Fouic Théâtre, n'est pas simplement le passage de la forme romanesque à la forme théâtrale, mais bien l'interaction des modes qui vont venir créer une forme nouvelle. Cette interaction va modeler la forme finale du spectacle qui ne sera ni tout à fait dramatique, ni tout à fait romanesque : une forme dans laquelle les modes de communication, aussi différents soient-ils, vont mobiliser les sens du spectateur pour transmettre le sens du propos.

## 1. Une dynamique intermodale

La première affiche de *Mangez-le si vous voulez* par le Fouic Théâtre, qui a constitué la première vitrine de la pièce lors de sa création au Festival Off d'Avignon en 2013, comportait l'information suivante : « *Mangez-le si vous voulez* de Jean Teulé. Mis en pièces par Jean-Christophe Dollé et Clotilde Morgiève ». D'emblée, un certain mystère plane autour du texte dans l'expression « mis en pièces », qui joue avec la polysémie du mot « pièces » et la formulation « mise en scène ». Cette expression peut désigner en premier lieu le travail d'adaptation qui a permis de transformer le roman en œuvre théâtrale. D'ailleurs, on remarque sur le site internet de la compagnie que Jean Teulé est présenté comme l'auteur et Jean-Christophe Dollé comme « l'adapteur ». Il est intéressant de voir que Jean Teulé est considéré comme auteur dans le cadre du spectacle alors même qu'il n'a pas écrit la pièce mais bien le roman dont se sont inspirés les créateurs du spectacle. Quant à la référence à la mise en scène,

elle permet d'inclure Clotilde Morgiève avec Jean-Christophe Dollé dans l'expression « mis en pièces », même si l'adaptation est attribuée en grande partie à ce dernier.

En second lieu, si l'on s'intéresse à la signification originale de l'expression « mis en pièces » qui renvoie aux actions de « casser », « rompre » ou « diviser », force est de constater que le texte a bien été morcelé, découpé et monté de sorte qu'il puisse prendre place sur la scène et s'intégrer plus facilement au spectacle vivant. Ainsi, l'action de dépiéçage-rapiéçage propre au rhapsode selon Sarrazac est au cœur de ce processus d'adaptation théâtrale. Le texte romanesque est bel et bien « mis en pièces » au même titre que son protagoniste Alain de Monéys : tous deux seront découpés, consumés et consommés au cours de la représentation.

Le travail de collaboration entre l'auteur du roman et la compagnie Fouic Théâtre est explicité sur le site internet :

La collaboration avec Jean Teulé a été simple et harmonieuse. Enthousiaste sur la proposition de départ (faire de son livre un spectacle électro-rock et culinaire), il s'est très vite intéressé au travail de la compagnie et nous a laissé une totale liberté d'adaptation, n'étant présent que pour nous soutenir et nous apporter la confiance nécessaire à le « trahir » avec talent<sup>17</sup>.

Ainsi, Jean Teulé a laissé la liberté aux concepteurs du spectacle de s'emparer de son roman pour le faire vivre sur la scène. Le verbe « trahir » est ici à comprendre non pas comme une trahison, mais au sens de « révéler », « manifester », car nous pouvons dire que la mise en scène de *Mangez-le si vous voulez* met en valeur le texte original et fait résonner les mots de Jean Teulé dans toute leur violence. Certains chapitres sont absents dans l'adaptation, comme le chapitre 16 intitulé « Le Lendemain », ainsi que l'épilogue et la quasi-totalité du chapitre 19 :

---

<sup>17</sup> Disponible sur le site internet de la compagnie : Fouic.fr, page *Mangez-le si vous voulez*, section « L'auteur et l'adaptateur », 2017. [En ligne : [http://fouic.fr/mangez-le/spectacle-equipe-auteur\\_adaptateur.php](http://fouic.fr/mangez-le/spectacle-equipe-auteur_adaptateur.php) ]

« L'exécution », ce dernier étant réduit à quelques lignes seulement, contre quatre pages dans le roman, pour présenter les condamnés à mort. Néanmoins, Jean-Christophe Dollé insiste sur le fait qu'il voulait « respecter la forme narrative du roman de Jean Teulé <sup>18</sup>», ainsi tous les autres chapitres sont présents dans la pièce, presque tous dans l'ordre original, et retransmis sur scène de la manière la plus fidèle possible. Il faut cependant souligner que le roman de Jean Teulé contient à plusieurs égards des germes de théâtralité, des éléments de dramatisation qui le prédisposaient à la transposition scénique. C'est à ceux-ci que nous nous attarderons tout d'abord.

## **2. La prédisposition du roman**

### **2.1 Une structure dramatique**

L'adaptation du roman de Jean Teulé *Mangez-le si vous voulez* par la compagnie Fouic Théâtre relève de ce que Gérard Genette appelle la transmodalisation : une « transformation portant sur ce que l'on appelle, depuis Platon et Aristote, le mode de représentation d'une œuvre de fiction : narratif ou dramatique<sup>19</sup> ». L'hypotexte étant ici une œuvre romanesque et l'hypertexte, fruit de l'adaptation, une œuvre dramatique, il y a eu un processus de dramatisation de l'hypotexte pour que l'œuvre évolue d'un mode de représentation narratif à une représentation théâtrale. Certains éléments de cette dramatisation se trouvent cependant déjà contenus dans la structure du roman lui-même, notamment sur les plans discursif et actantiel.

---

<sup>18</sup> Extrait de l'entrevue du 21 février 2014 sur BFM TV, disponible sur le site internet de la compagnie Fouic.fr, page *La presse*, section « On en parle à la télé ». [En ligne : <http://www.fouic.fr/mangez-le/presse-video.php> ]

<sup>19</sup> Genette, *op. cit.*, p. 396.

Muriel Plana rappelle que l'adaptation théâtrale « a comme présupposé que le théâtre [est] avant tout [une] forme “dramatique”, privilégiant l'action, le conflit interpersonnel au présent, la crise, et la résolution de la crise<sup>20</sup> ». Or, on constate que, dans le roman de Jean Teulé, il y a beaucoup d'action, un conflit interpersonnel au présent et que la crise principale, c'est-à-dire le malentendu, est soldée par la mort du protagoniste. Le roman répond donc déjà au présupposé de la forme dramatique. Son adaptation relèverait alors de ce que Muriel Plana appelle « l'adaptation paradoxale : l'adaptation-non-adaptation <sup>21</sup>». Dans le cadre de cette adaptation paradoxale, le texte garde sa structure discursive mais peut être l'objet d'opérations adaptatives (condensation, montage) pour le rendre adéquat à un espace de présentation (la scène) différent de son espace d'origine, et suffisamment malléable pour les acteurs.

À cet égard, on peut noter que le texte du spectacle reprend mot à mot la quasi-totalité du texte original de Jean Teulé : seules les propositions incises et les verbes introducteurs de paroles ont disparu dans les dialogues pour ne garder que le discours direct des personnages. Etant donné que le récit et les dialogues sont transmis au spectateur oralement et par le même interprète, nous ne pouvons pas séparer fondamentalement ces deux modes de représentation de la fiction dans le cadre de la pièce. La coexistence sur scène de la *diégésis* et de la *mimésis* permet de les lier, même si la narration hétérodiégétique vient, comme la voix narrative du roman, faire le commentaire de l'action. De même, la succession des chapitres est généralement reprise telle quelle dans le texte de la pièce, à l'exception notable des chapitres 17 et 18 du roman, « Le tribunal » et « Le verdict », qui se retrouvent en introduction du spectacle et dont

---

<sup>20</sup> Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois Seine-Saint-Denis, coll. Amphi lettres, Béal, 2004, p. 33.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 37.

le texte a été découpé puis remonté pour que les interrogatoires des accusés soient diffusés simultanément avec l'apparition de leurs noms et de leur sentence à l'écran.

On remarque aussi, lorsque l'on assiste à la représentation, qu'il y a seulement quatre comédiens sur scène alors que le roman compte un minimum de quinze personnages qui font l'objet d'une description physique ou psychologique. Ces descriptions sont cependant reprises par le conteur sur scène pour distinguer chaque personnage qu'il joue. Ainsi, avant de rapporter le discours d'un paysan, il précise : « Oui François Mazière a une voix haut perchée, comme un rossignol. On a parfois du mal à comprendre<sup>22</sup> ». Il peut alors adapter son jeu en parlant avec une voix très aiguë chaque fois qu'il interprète ce personnage, ce qui permet au public de le reconnaître étant donné que Jean-Christophe Dollé prête sa voix à tous les personnages dans la pièce.

## 2.2 La tradition orale

Si le texte de Jean Teulé résonne de façon particulière sur la scène, comme s'il avait été écrit pour elle, c'est aussi parce qu'il s'inspire grandement de la tradition orale. Les sujets propices à se transmettre oralement au fil des siècles sont les guerres, les famines et les conflits de toute nature car ils marquent les esprits de par leur nature extraordinaire (au sens premier du terme). Ces événements traversent le temps par des récits qui se transmettent de génération en génération, et dont les détails varient selon la personne qui les transmet, son rapport à l'événement et le destinataire de son récit<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> On peut lire dans le roman : « il a presque la voix d'un rossignol ». Jean Teulé, *op. cit.*, p. 8.

<sup>23</sup> Dans son *Introduction à la poésie orale* (1983), Paul Zumthor insiste sur la nécessaire recréation du discours lorsque l'on passe d'un locuteur à un autre. La transmission orale est donc extrêmement tributaire du contexte d'énonciation, p. 209-244.

Le crime de Hautefaye, qui eut lieu le 16 août 1870 dans la commune de Hautefaye en Dordogne, est un fait divers qui se déroule dans un contexte de guerre, et donc propice à être transmis oralement. La tradition du fait divers remonte au XVI<sup>e</sup> siècle, elle coïncide avec l'apparition des premiers journaux imprimés. Toutefois, à l'époque, ces faits divers étaient consommés collectivement sur la place publique où on les lisait à voix haute. D'ailleurs, Jean Teulé illustre cet élément historique dans son livre dès le troisième chapitre :

Un camelot propose les exemplaires d'un paquet de journaux qui vient d'arriver de la patache de Nontron. Même ceux ne sachant lire que les grosses lettres en achètent aussitôt et tentent de déchiffrer la une de *L'écho de la Dordogne*. [...] Un grand homme, en redingote noire, fait à voix haute la lecture du titre sur cinq colonnes qu'Alain n'a pas voulu dire à sa mère<sup>24</sup>.

Les intéressés se réunissaient ainsi autour des canardiers et autres colporteurs pour écouter les nouvelles qui étaient principalement politiques, notamment des comptes rendus des campagnes militaires, des nouvelles régionales, des textes de loi et enfin, des faits sensationnels autour desquels les canardiers formulaient leur boniment pour vendre leurs journaux. Dans son ouvrage sur le fait divers, Annik Dubied tente de le définir comme suit :

Le fait divers relie donc deux termes d'une façon anormale, faisant surgir l'extraordinaire parce que les mises en scène des faits sont des dérogations aux normes établies, des déclinaisons de l'ambivalence humaine ; les personnages qu'il met en scène, fréquemment réduits à leur rôle type dans un schéma narratif redondant, sont atteints dans leur quotidien. Structurellement, c'est un texte qui voile son énonciation et qui, même narratif (et construit selon une structure chronologique), contient des descriptions et dialogues<sup>25</sup>.

Cette définition introduit la notion de mise en scène et de personnages dans la forme même du fait divers, ce qui renvoie déjà au vocabulaire théâtral. La notion de l'extraordinaire est

---

<sup>24</sup> Jean Teulé, *Mangez-le si vous voulez*, Paris, Julliard, 2011, p. 27.

<sup>25</sup> Annik Dubied, *Le fait divers*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1999, p. 70.



également centrale puisqu'un fait divers est nommé comme tel lorsque les personnages du récit « sont atteints dans leur quotidien ». L'histoire du notable Alain de Monéys, se faisant lyncher, torturer et brûler vif, correspond tout à fait à la définition du fait divers proposée par Annik Dubied. En effet, la situation initiale présente un jeune Périgourdin se préparant à visiter la foire annuelle du village voisin, Hautefaye, et qui ne se doute pas qu'il sera la victime d'une folie collective. Ensuite, Annik Dubied évoque l'énonciation voilée du fait divers. Peut-on considérer le manque d'information sur l'origine des textes et des narrateurs comme une façon de voiler l'énonciation ? Ou est-ce dû à leur transmission orale et collective ? Il est certain que ces caractéristiques font du fait divers un texte dont l'énonciation va changer selon la situation. Les destinataires vont varier à l'oral et à l'écrit, les récepteurs ne seront pas les mêmes si le récit se trouve sur une feuille volante vendue par un colporteur ou bien dans le cadre d'un journal. Ainsi, le fait divers est en constante métamorphose car ce qui importe plus que la forme, c'est l'événement dans ce qu'il a de marquant. Il laisse une trace dans l'histoire due au bouleversement du quotidien, au surgissement de l'extraordinaire.

Dès 1830, le fait divers explose notamment à cause de l'augmentation globale des récits criminels dans les médias de l'époque. Ces récits sont principalement des histoires d'assassinat, de vol, de viols et autres crimes. Le fait divers est important dans le cadre de *Mangez-le si vous voulez* étant donné qu'il est à l'origine du roman de Jean Teulé. Ce dernier s'est inspiré des récits de ses prédécesseurs sur l'affaire de Hautefaye, notamment des œuvres de Georges Marbeck qui a travaillé avec des documents d'époque, ainsi que des monographies historiques d'Alain Corbin, Jean-Louis Galet, Patrick de Ruffray, Maître Zévaès et le Magistrat M.

Simmonet<sup>26</sup>. Jean Teulé a pris connaissance de ces récits relatant le crime de Hautefaye et a tenté d'en faire une synthèse romancée, faisant primer le sensationnel sur la véracité. Ainsi, il y a un processus de transmission qui rappelle la tradition orale, étant donné que chacun de ces auteurs relate les mêmes faits, mais qu'ils se les approprient et les modèlent en fonction de leur lectorat.

Contrairement à ses prédécesseurs, Jean Teulé teinte son texte de commentaires ironiques et use d'humour noir pour souligner l'atrocité des faits. Le narrateur s'adonne à des commentaires tels que « des rots accompagnent les dents mâchant et c'est plaisir que de les entendre<sup>27</sup>» pour décrire les villageois qui mangent du pain tartiné de la graisse émanant du corps d'Alain de Monéys, qu'ils ont préalablement brûlé vif. Il ne prend pas en pitié le protagoniste, de même qu'il ne juge pas les villageois qui se transforment en bourreaux. Il se contente de les dépeindre de façon ridicule. Par exemple, le jeune Thibassou, 14 ans, s'écrie : « Anna Mondout, Anna ! Regarde. J'aide à pendre le Prussien<sup>28</sup> » dans le but de charmer cette dernière. L'usage du style direct souligne le décalage entre l'enthousiasme et la fierté exprimés par le personnage et l'action macabre qui y est associée.

La plupart des faits décrits dans le roman proviennent des témoignages recueillis lors du procès pour l'assassinat de Monsieur de Monéys qui a eu lieu du 13 au 21 décembre 1870, au palais de justice de Périgueux. Lors de ce procès, quatre des vingt et un accusés ont été condamnés à la peine de mort et les autres à diverses peines de prison et de travaux forcés selon leur implication dans l'organisation du crime. On peut trouver le détail des condamnations dans la reproduction du verdict de la cour d'assises de la Dordogne, intitulé « Affaire Hautefaye » et

---

<sup>26</sup> Tous ces noms figurent dans les *Remerciements*, p. 133 du livre de Jean Teulé.

<sup>27</sup> Jean Teulé, *op. cit.*, p. 102.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 42.

sous-titré « Assassinat de M. de Monéys » à la page 121 du roman. Dans l'adaptation théâtrale de *Mangez-le si vous voulez*, le verdict de la cour d'assises est projeté sur un écran en guise d'introduction au spectacle. Lorsque la lumière s'éteint dans la salle, le projecteur s'allume et on peut voir défiler les noms des accusés tout en écoutant les voix préenregistrées d'Hervé Furic et Jean-Christophe Dollé qui reconstituent les moments forts du procès. Cette reconstitution ouvre le spectacle d'une façon saisissante : à l'inverse du roman de Jean Teulé, le spectateur apprend le dénouement dès le début de la pièce. On lui signifie d'emblée que l'attention sera dirigée vers les causes du dénouement ainsi que la mise en scène des événements évoqués dans la reconstitution du procès, plutôt que sur la mort du protagoniste.

L'introduction du spectacle résulte d'un montage du « Verdict », qui correspond au chapitre 18 du roman, et de passages choisis du chapitre 17, intitulé « Le tribunal ». La bande sonore, dans laquelle on peut entendre la voix d'Hervé Furic reprenant les questions du juge et celle de Jean-Christophe Dollé y répondant, constitue ainsi un montage du dialogue des pages 116 à 120 du roman. Toutes les phrases prononcées par les deux comédiens sont tirées du livre mais ont été réorganisées de façon à ce qu'elles correspondent aux noms des accusés qui apparaissent simultanément sur l'écran, accompagnés d'extraits du verdict de la cour d'assises de la Dordogne.

La date du « 13 décembre 1870 » est le premier élément de texte projeté, par ce truchement le spectateur est plongé dans la temporalité du procès. Par la suite, on peut voir apparaître par ordre décroissant de gravité les peines infligées aux accusés : « Ont été condamnés à la peine de mort », « condamnés aux travaux forcés à perpétuité », « condamnés à huit ans de travaux forcés », « condamné à la maison de correction jusqu'à l'âge de vingt ans »

et enfin « acquitté en raison de son âge ». Le spectateur peut prendre connaissance de la décision de la justice et voir apparaître pour chaque peine le nom des condamnés. Cependant, la liste des accusés et des peines n'est pas aussi précise que dans le roman, non seulement car l'introduction serait un peu longue et empièterait sur l'action de la pièce, mais également car Jean-Christophe Dollé interprète tous les personnages cités dans l'introduction. Il serait alors absurde d'ajouter les accusés présents dans le roman mais dont l'intrigue de la pièce ne fait pas mention, vu le nombre de personnages déjà conséquent joué par un seul et même comédien.

Il est pertinent ici de souligner que le chapitre 17 « Le tribunal » était prédisposé à être adapté à la scène. Ce chapitre ne contient en effet que très peu de narration : il s'agit plutôt du procès-verbal des échanges qui ont eu lieu entre le juge et les accusés. Dans la mise en scène, ce procès-verbal est bien transmis oralement aux spectateurs alors que le verdict, qui constitue dans l'affaire un document d'archive officiel, est présenté sous forme écrite comme si l'on voulait conserver sur scène les modes de transmission originaux de chacun des éléments de l'Affaire de Hauteffaye. David Lescot évoque une parenté structurelle entre le théâtre et le procès. Il définit ces dispositifs comme des lieux d'incertitude, de débat et d'affrontement. Il illustre ainsi ce rapprochement : « Le jeu théâtral s'apparenterait alors à la *déposition*, relation et enregistrement des faits préalables à un jugement<sup>29</sup> ». La représentation théâtrale et le procès mettent tous deux en exergue le dispositif de communication en présence de témoins. Les spectateurs sont témoins d'échanges entre les divers comédiens ou d'adresses directes leur étant destinées. Au même titre que les membres du jury lors d'un procès, ils assistent aux échanges entre les prévenus, avocats et juges, mais peuvent à tout moment se faire interpellé par l'un ou

---

<sup>29</sup> David Lescot, entrée « Procès », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 173. Souligné dans le texte.

l'autre dans le but d'orienter leur décision finale. L'introduction du spectacle du Fouic Théâtre joue de cette proximité entre le procès et la représentation théâtrale pour plonger immédiatement le public dans l'incertitude quant à son implication dans l'affaire qui lui est exposée.

### **2.3 Un livre à parcourir : le chemin de croix d'Alain de Monéys**

Nous pouvons affirmer que le roman de Jean Teulé est un livre à parcourir dans tous les sens du terme. On peut le parcourir intellectuellement, au sens d'une lecture superficielle, pour ne pas s'attarder trop longtemps sur les détails du supplice du protagoniste qui peuvent heurter la sensibilité de certains lecteurs. Le verbe « parcourir » peut également désigner une sensation qui se propage tout le long d'une partie du corps. Dans l'œuvre qui nous intéresse, la sensation la plus notable est la douleur. Ainsi, le lecteur peut parcourir le texte et peu à peu découvrir le corps meurtri d'Alain de Monéys, une page à la fois, à la mesure des coups qu'il reçoit. C'est lorsque le lecteur suit ainsi, étape par étape, le supplice du jeune Périgourdin, que ce « chemin de croix », comme on aurait tendance à l'appeler compte tenu de la violence acharnée perpétrée contre un seul homme, prend tout son sens.

Ainsi, quinze des vingt chapitres du roman ont pour titre un lieu, comme « La demeure de Bretange », « La halle » ou « La bergerie ». La plupart de ces chapitres contiennent des descriptions plutôt précises des lieux dans lesquels l'action se déroule, comme au chapitre 8 : « Dans ce réduit sombre, [...] la paille aux odeurs fortes de l'urine des ovins. Seul un rai de lumière, glissant sous la porte, éclaire l'endroit <sup>30</sup> ». Seuls les chapitres 11 à 14 ne contiennent pas de descriptions des lieux pourtant évoqués par les titres et pour cause, l'attention est alors

---

<sup>30</sup> Jean Teulé, *op. cit.*, p. 61.

centrée uniquement sur le protagoniste et ses assaillants. Si l'on considère que les descriptions spatio-temporelles permettent d'ancrer l'action dans le réel, on peut alors en déduire que ces quatre chapitres sont volontairement plongés dans un contexte spatio-temporel flou. De fait, l'action dans cette partie du roman est invraisemblable, car le protagoniste arrive à échapper à ses bourreaux après avoir subi de nombreux coups, un ferrage, l'ablation des orteils et l'écartèlement du corps. Le narrateur évoque l'issue attendue par les villageois et ce faisant par le lecteur : « on l'avait cru mort et pour de bon cette fois <sup>31</sup> ». Puis il souligne le caractère extraordinaire du retournement de situation qui justifie ici l'absence d'ancrage dans le réel : « Incroyable regain d'énergie, comme ces canards à la tête tranchée, il court ! Et c'est vrai que cela tient du miracle <sup>32</sup> ». L'action est propice à l'humour noir, qui fait le succès de Jean Teulé dans la plupart de ses œuvres : en comparant Alain de Monéys à un canard, il joue sur le comique de situation même si cette dernière est proprement dramatique. Le lecteur peut aisément visualiser la scène qui devient alors moins insupportable en étant perçue à travers le spectre humoristique.

Dans l'adaptation théâtrale, l'absence d'ancrage dans le réel se matérialise par la désarticulation du décor à partir du chapitre 11 « La halle ». En effet, les éléments qui constituaient jusqu'alors une cuisine des années 50 parfaitement reproduite sur la scène, sont déplacés, retournés et manipulés par les comédiens afin de représenter, par analogie, le traitement du corps de la victime. Cette désarticulation du décor se fait progressivement en suivant les étapes du crime explicitées dans le roman. D'ailleurs, on constate dans la mise en scène que chacun des éléments du décor se rattache à un chapitre : par exemple, le chapitre 7

---

<sup>31</sup> Jean Teulé, *op. cit.*, p. 85.

<sup>32</sup> *Id.*

intitulé « L'atelier du maréchal-ferrant » se déroule au niveau du plan de travail sur lequel se trouvent les plaques de cuisson ; de la même façon, le chapitre précédent, « La porte du maire », devient, dans l'espace du décor, la porte du réfrigérateur.

Pour en revenir aux chapitres 11 à 14 du roman, le protagoniste y agit de façon surréaliste puisqu'il échappe à toute réaction logique de la part d'un homme qui aurait subi tant de violence : « Nu, couvert de sang, de merde, et de plaies, amputé, à demi aveugle, il défie seul la horde déchaînée<sup>33</sup> ». Jean Teulé utilise le mot « miracle » pour qualifier l'endurance et la ténacité d'Alain de Monéys. Il poursuit la métaphore christique au chapitre 15, lorsque l'un des gendarmes qui participe à l'enquête sur le crime de Hautefaye « dessine sur un calepin le plan du village et le chemin de croix d'Alain de Monéys. Il indique les différentes stations sous un soleil éblouissant<sup>34</sup> ». Ces dessins, évoqués dans le récit, se trouvent aussi imprimés à même les pages du roman. En activant une perception visuelle directe, non fantasmée, du parcours d'Alain de Monéys, ils fournissent un support concret aux images mentales du lecteur. Ainsi, les chapitres 3 à 15 sont tous composés d'un titre, d'un schéma puis d'un corps de texte. Les schémas représentent à chaque fois le plan du village de Hautefaye sur lequel est tracé le parcours du protagoniste, représenté par un trait continu qui s'allonge à chaque chapitre, et les « stations » évoquées au chapitre 15 sont matérialisées par des croix. La polysémie de l'expression « chemin de croix » est ici pleinement exploitée, et le lecteur parvient mieux à visualiser dans l'espace le récit qui suit le dessin.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 111.

En résumé, le roman de Jean Teulé *Mangez-le si vous voulez* était, par plusieurs aspects, prédisposé à être adapté à la scène. Son action conflictuelle et ses modalités discursives répondent en effet aux présupposés de la forme dramatique. Il comporte déjà une certaine mise en espace, marquée par les titres des chapitres et les descriptions des lieux, de même que par la reconstitution verbale et visuelle du parcours du supplicié. Enfin, la tradition du fait divers dont il procède a de nombreux points communs avec la mise en scène théâtrale, l'enjeu de ces récits tournant autour de la transmission d'histoires spectaculaires. Cette transmission nécessitait jadis un conteur et un auditoire, souvent composé de personnes analphabètes qui ne pouvaient donc pas lire par elles-mêmes les journaux. Dans l'adaptation théâtrale du roman, les faits sont transmis oralement, non pas par manque d'éducation du public, mais pour renforcer l'aspect spectaculaire de l'événement. Jean-Christophe Dollé joue tous les personnages sur la scène mais il incarne aussi et surtout le conteur. L'équipe de création aurait très bien pu faire le choix de transmettre la narration par une voix off diffusée au moment voulu. Or, elle a choisi de mettre en scène un narrateur s'adressant directement au public, ce qui favorise l'échange avec les spectateurs. Ceux-ci deviennent ainsi les témoins privilégiés de l'action. Ils peuvent également être critiques par rapport aux faits grâce à la distance installée par l'intermédiaire de la narration. Mais, contrairement au lecteur du roman, ils ne peuvent plus détourner les yeux de ce qui est en train de se passer. Comme les témoins du crime de Hautefaye, ils assistent à la violence sans pour autant la faire cesser.

### **3. La réécriture scénique**

Nous pouvons maintenant interroger les dynamiques inverses à la transmodalisation dramatique, qui tendent à rendre la scène plus épique, dans le sens où le texte est réorganisé afin



que les acteurs puissent le prendre en charge comme un discours sans pour autant qu'il y ait de signalement traditionnel du texte théâtral. Ces dynamiques renvoient au phénomène de romanisation du théâtre, défini par Bakhtine comme l'influence libératrice du roman sur les règles conventionnelles du théâtre. Ce phénomène caractérise ce que nous appellerons la réécriture scénique du roman de Teulé par le Fouic Théâtre.

Muriel Plana définit la « réécriture scénique » comme une sous-catégorie de « l'adaptation paradoxale » :

Le passage se fait du récit à la scène sans l'intermédiaire du texte de théâtre : le metteur en scène s'attache directement à la matière romanesque, par exemple, qu'il fait exploser dans une démarche purement théâtrale, corporelle et scénographique<sup>35</sup>.

Ce travail de réécriture scénique s'applique tout à fait à notre objet. On ne peut cependant pas nier le fait que, loin d'« exploser » sur scène, le texte romanesque de Jean Teulé y est repris en quasi-intégralité. La question de la narrativisation de la scène est donc cruciale. Elle renvoie à une autre sous-catégorie de l'« adaptation paradoxale », dont Muriel Plana emprunte le nom à Antoine Vitez : le « théâtre récit <sup>36</sup> ». Dans ce type d'adaptation du roman à la scène, le texte narratif reste inchangé : c'est plus la scène qui s'adapte au récit que le récit n'est adapté à la scène.

Muriel Plana explicite ainsi le processus chez Vitez :

En « romanisant » l'art de la mise en scène, sans passer par la dramaturgie, en élargissant le plateau et en montrant ses pouvoirs face au monde romanesque, Vitez élabore une écriture scénique de type épique, notamment grâce à un comédien à la

---

<sup>35</sup> Muriel Plana, *op. cit.*, p. 35.

<sup>36</sup> Antoine Vitez crée le terme « théâtre-récit » en 1975 lors de sa mise en scène de *Catherine*, inspiré des *Cloches de Bâle* de Louis Aragon au Festival d'Avignon.

fois conteur et interprète et à un jeu qui associe distanciation et incarnation<sup>37</sup>.

Il en va de même dans la mise en scène de *Mangez-le si vous voulez*. Le comédien principal Jean-Christophe Dollé transmet le récit comme un conteur, ce qui a pour effet une certaine distanciation par rapport à l'action qu'il incarne par ailleurs comme acteur. La narration permet également de décrire l'irreprésentable, car si on peut mimer sur scène certains actes de violence, comme la chorégraphie du lynchage interprétée par Jean-Christophe Dollé, Mehdi Bourayou et Laurent Guillet<sup>38</sup>, la crémation du corps, par exemple, paraît plus compliquée à représenter. Ainsi, la mise en scène choisie pour ce passage est intéressante puisque le conteur, qui fait le pont entre l'action et le spectateur, est ici placé dans le décor derrière la vitre du four, tournant sur lui-même tel « un poulet à la broche<sup>39</sup> ». L'effet de distanciation due à la transposition esthétique de la mise en scène pourrait atténuer la violence du propos ; or, dans les faits, la description orale du corps qui brûle associée à l'image visuelle du poulet rôti, et par là même aux souvenirs perceptifs associés à ce plat, ancre le propos directement dans le corps non seulement de l'acteur, mais aussi du spectateur.

Le personnage du conteur renvoie en outre à la figure du rhapsode qui, rapiécant des textes qu'il a préalablement découpés à sa guise, est par définition un adaptateur. Le travail de montage et de collage propre au rhapsode « apparaît comme un procédé caractéristique d'un théâtre qui aurait tendance à se détourner du "dramatique" au profit de l'"épique"<sup>40</sup> ». Le déplacement des

---

<sup>37</sup> Muriel Plana, *ibid.*, p. 54.

<sup>38</sup> Minute 00 :28 :08 de la représentation.

<sup>39</sup> Jean Teulé, *op. cit.*, p. 101.

<sup>40</sup> Florence Baillet et Clémence Bouzitat, entrée « Montage et collage » in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 133.

chapitres 17 et 18 en introduction du spectacle est un bon exemple de montage dans la pièce. En ce qui concerne le collage (terme associé aux arts plastiques évoquant la juxtaposition spatiale de matériaux divers), on en trouve un exemple particulièrement frappant dans une chanson dont les paroles sont issues des insultes adressées à Alain de Monéys dans le chapitre 4 intitulé « Le muret de pierres sèches ».

Ordure, fumier, saloperie, pourriture. C'est un traître, un espion, un ennemi, un Prussien. Enculé de Prussien, Prussien, Prussien. Enculé de Prussien, Prussien, Prussien. Prussien tête de chien, Prussien, Prussien. Cocu de Prussien, allez crie sac à merde<sup>41</sup>.

Les insultes qui composent cette chanson sont toutes issues du même chapitre du roman mais n'y apparaissent pas les unes à la suite des autres, car elles sont entrecoupées par le récit du lynchage. Dans la pièce, au contraire, elles se succèdent sans interruption. Le décalage entre la mélodie (une berceuse au piano) et les paroles provoque le rire au début, mais la durée de la chanson est telle que le spectateur peut prendre du recul et mesure la gravité de la situation. Or, on constate que c'est à partir de ce même chapitre 4 (qui commence lorsque le personnage d'Alain de Monéys est à genoux) que la ménagère installée dans sa cuisine commence à découper ses légumes sur la scène. Ainsi, le texte est découpé à la manière des oignons et des carottes sur la scène, et la violence verbale est doublée par la violence culinaire chorégraphiée.

De fait, « [d]ans la pratique théâtrale, le montage et le collage ne sont pas seulement des techniques d'écriture, ils supposent aussi une manière de mettre en scène, d'agencer la lumière, la musique, le jeu... et surtout de laisser l'œuvre d'art ouverte <sup>42</sup>». La réécriture scénique apparaît comme une façon de théâtraliser l'hypotexte en le présentant sur scène aux côtés

---

<sup>41</sup> Chanson en canon entonnée par Clotilde Morgiève, Laurent Guillet et Mehdi Bourayou, la citation est tirée du texte en annexe, p. VII.

<sup>42</sup> Florence Baillet et Clémence Bouzitat, *op.cit.*, p.135.

d'éléments comme le décor, la bande sonore ou les chorégraphies avec lesquelles il entretient des relations complémentaires ou conflictuelles, chaque élément venant éclairer, appuyer ou contredire le propos. Dans sa réflexion sur le texte de théâtre, Joseph Danan souligne cet aspect en disant que le spectacle *digère* le texte source et le traduit dans le langage de la scène<sup>43</sup>. On ne saurait mieux dire dans le cas de *Mangez-le si vous voulez*.

---

<sup>43</sup> Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 48 ; c'est nous qui soulignons.

## Chapitre 2 – Intermédialité et multisensorialité

L'intermédialité désigne à la fois une approche, un objet et une dynamique. Le terme « intermédia » est composé d'*inter*, étymologiquement « ce qui est entre », et de *média* qui regroupe selon Eliséo Véron « un ensemble constitué par une technologie *plus* les pratiques sociales de production et d'appropriation de cette technologie<sup>44</sup>». Le champ de l'intermédialité cherche ainsi à comprendre les conditions matérielles et techniques de transmission et d'archivage de l'expérience dans le passé comme dans le présent. Cette recherche des dynamiques qui caractérisent les médias passe par une mise en avant de la technique ; elle vise en effet à opacifier, c'est-à-dire rendre visibles, les médias jusqu'alors transparents. On peut prendre comme exemple la télévision qui donne l'illusion aux téléspectateurs d'être en présence de ce qu'ils voient. Or, si à un moment donné la télévision arrête de fonctionner correctement, ils prendront conscience de la matérialité de leur téléviseur et des branchements qui le font fonctionner, portant ainsi leur attention sur le moyen technique de la retransmission audiovisuelle. De même, les études intermédiales interrogent les modes de transmission et de communication en sortant les objets étudiés de leur contexte usuel.

La définition d'Eliséo Veron (les médias sont un ensemble de technologies additionné de pratiques sociales de production et d'appropriation) peut s'appliquer aux arts. Les arts font partie des médias les plus anciens, notamment l'écriture, la peinture ou la musique, autant de moyens permettant de communiquer les messages qui sont au cœur de la définition de Véron<sup>45</sup>. Il faut

---

<sup>44</sup> Eliséo Véron, « De l'image sémiologique aux discours : le temps d'une photo », *Hermès, la revue*, n° 13-14, 1994, p. 51 ; souligné par l'auteur.

<sup>45</sup> Eliséo Véron, *ibid*, p. 49.

rappeler que le mot « art », du latin *ars, artis*, désigne en premier lieu une profession, une habileté ou une maîtrise. Avant de renvoyer aux « beaux-arts », l'art est donc le moyen par lequel des individus acquièrent certaines connaissances techniques et, ce faisant, peuvent maîtriser et contrôler cette technique. Ainsi, l'art du peintre implique la maîtrise du mouvement, l'assemblage des couleurs ou la prise en main des outils nécessaires : la toile est un support, et le pinceau un outil qui permettent à l'individu qui en fait bon usage de créer un tableau. Les beaux-arts, même s'ils se distinguent par leurs considérations et visées esthétiques, sont bel et bien des médias puisqu'ils délivrent des messages (intelligibles ou sensibles) au moyen de techniques. Il en va de même pour les arts de la scène et notamment le théâtre.

## 1. Le théâtre, un art intermédial

Dans son ouvrage consacré aux frontières entre les médias, Lars Elleström<sup>46</sup> distingue *média de base* et *média qualifié*. Les médias de base sont, selon lui, composés de quatre modalités : matérielle, sensorielle, spatio-temporelle et sémiotique, chacune de ces modalités rassemblant un certain nombre de modes. Par exemple, la modalité sensorielle se décline en cinq modes qui correspondent aux cinq sens. D'après cette classification, on peut conclure que les médias quels qu'ils soient sont d'emblée intermédiaux, puisqu'ils sont composés des quatre modalités évoquées plus haut. Ainsi, Lars Elleström considère « l'intermedialité comme condition première de toute médialité <sup>47</sup> ». Elleström parle de médias qualifiés pour désigner l'utilisation d'un ou plusieurs médias de base qui répondent à deux *aspects de qualification* :

---

<sup>46</sup> Lars Elleström, « The Modalities of Media : a Model of Understanding Intermedial Relations », in Lars Elleström et Jørgen Bruhn (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, New York, Palgrave MacMillan, 2010, p. 36.

<sup>47</sup> Lars Elleström, « Introduction » in Lars Elleström et Jørgen Bruhn (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, New York, Palgrave MacMillan, 2010, p. 4.

l'aspect *contextuel* renvoyant à l'origine d'un média, son utilisation dans un contexte socio-historique et culturel donné, puis l'aspect *opérationnel* qui renvoie aux caractéristiques esthétiques et communicationnelles de celui-ci. Ces médias, de base et qualifiés, sont enfin reliés à ce qu'Elleström appelle le *média technique* qui est le support nécessaire (objet ou corps) à la médiation, qu'elle soit basique ou qualifiée. En ce qui concerne les pratiques artistiques, nous pouvons dire que ce que nous appelons des œuvres peuvent être considérées comme les produits d'une ou de plusieurs médiations : la composition d'une chanson, par exemple, met en jeu des techniques d'écriture littéraires et musicales, des technologies d'enregistrement puis de diffusion du son. Toutes ces médiations sont nécessaires à l'élaboration de l'œuvre finale.

Aux catégories proposées par Lars Elleström, nous pouvons ajouter les réflexions proposées par Benoit Gauthier<sup>48</sup> autour de l'*assemblage* et de l'*intégration*. L'intégration convoque plusieurs médias mais ne les réalise que par une seule interface. Prenons comme exemple le film *Molière* réalisé en 1978 par Ariane Mnouchkine. Ce film, retraçant la vie de Molière, tente de représenter le plus fidèlement possible l'univers artistique de son époque. Le film convoque des pratiques artistiques fortement multimodales mais le contenu médiatique n'est accessible à l'utilisateur que par la médiation cinématographique, c'est-à-dire, le montage d'images en mouvement et de sons. Les pratiques médiatiques du théâtre ou de la danse (dans le cas des comédies-ballets de Molière) sont ici « intégrées » au média technique qu'est le cinéma. L'*assemblage*, au contraire, convoque plusieurs médias mais ne les *remédie*<sup>49</sup> pas comme le fait la pratique médiatique intégratrice. Pour illustrer cela, on peut se référer aux arts

---

<sup>48</sup> Benoit Gauthier, *La relation texte/scène en phase de reconfiguration : propositions théoriques autour de Terre océane de Daniel Danis*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2014, p. 26.

<sup>49</sup> J'emprunte le terme de *remédiation* à Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999.

vivants, notamment au théâtre, à la danse ou au cirque, qui convoquent de nombreux médias dans leur pratique : performance corporelle, diffusion de sons, œuvres plastiques (décors, objets), agencements de lumières, projections d'images ou de vidéos numériques, sans que ceux-ci ne soient modifiés dans leur nature.

Ce concept d'assemblage est tout à fait comparable à ce que Chiel Kattenbelt appelle *hypermédia* :

Le film, la télévision, la vidéo numérique sont des médias à base technologique qui peuvent enregistrer et reproduire tout ce qui est visible et audible, en fonction de leurs capacités techniques, mais ils ne peuvent pas incorporer d'autres médias sans les transformer et les soumettre à leur propre médialité. Un média peut aller jusqu'à *remédier* (Bolter et Grusin) d'autres médias, ce qui implique, à terme, un *refaçonnement* de ces derniers. Il est clair que le théâtre n'est pas un média de la même façon que le film, la télévision et la vidéo numérique sont des médias. Toutefois, bien que le théâtre ne puisse pas enregistrer [le visible et l'audible] comme les autres médias, il peut, de la même façon qu'il incorpore les autres arts, incorporer tous les médias à son espace performatif. C'est en raison de cette capacité singulière que je considère le théâtre comme un hypermédia<sup>50</sup>.

Kattenbelt souligne la singularité du théâtre, qui relève de la pratique intermédiaire mais qui, en plus, intègre d'autres arts (musique, danse, arts plastiques) et médias (vidéos, technologies numériques, etc.) dans sa pratique sans les « refaçonner », sans les soumettre à sa propre médialité. Le théâtre n'a pas de médialité qui lui est propre. C'est l'*assemblage* des médiations qu'il convoque qui forme l'objet théâtral. Il y a, au cœur du théâtre, une dimension fédératrice

---

<sup>50</sup> Chiel Kattenbelt, « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality » in Fredda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, coll. Themes in Theatre, 2007, p. 37. Souligné par l'auteur, traduit par Jean-Marc Larrue in Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. Arts du spectacle – Images et sons, 2015, p. 41.



dans l'agencement des médias plutôt qu'une dynamique intégratrice et transformatrice<sup>51</sup>. Jean-Marc Larrue propose d'ailleurs de qualifier le théâtre de « métamédia<sup>52</sup> » afin de correspondre de façon plus fidèle à la définition de Kattenbelt. Le mot « hypermédia » fait directement référence à l'hypermédiateté (en opposition avec l'immédiateté) qui tend à opacifier la médiation, la rendre visible à la conscience, alors que la notion de métamédia fait davantage référence à la dimension fédératrice décrite par Kattenbelt.

Les médias convoqués sur scène sont perceptibles à travers le prisme du théâtre, ce qui leur confère une double référence. Le spectateur a conscience que le théâtre représente des objets, eux-mêmes représentés par des médias. Il y a donc une superposition de signes. Par exemple, dans la mise en scène de *Mangez-le si vous voulez*, on peut constater la présence d'une radio sur scène. Cette radio, qui dans la pratique n'est qu'un élément de décor (le son étant diffusé dans la salle depuis la console de la régie), a plusieurs fonctions. Elle permet dans l'intrigue d'apporter une information importante, la défaite de l'armée française, autant aux personnages qu'aux spectateurs plongés dans la représentation. Elle remplit alors sa fonction de média de communication. C'est aussi un accessoire qui permet d'ancrer le décor de la pièce dans un cadre spatio-temporel défini, puisqu'elle a les caractéristiques esthétiques des années cinquante, comme le reste de la cuisine dans laquelle elle est placée. Le spectateur prend autant en considération le message retransmis de façon radiophonique que le média représenté, c'est-à-dire l'objet « radio », qu'il met en perspective avec l'ensemble du dispositif théâtral. Il prend

---

<sup>51</sup> On peut se référer ici à la théorie de la convergence de Henry Jenkins qui s'articule autour de trois facteurs : le progrès constant des technologies, le déterminisme technologique qui les amènerait à fusionner et la recherche de la transparence dans la médiation pour donner l'illusion toujours plus efficace de l'immédiateté. *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2008.

<sup>52</sup> Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 32, n° 2, 2011. [En ligne : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/tric/article/view/19460/21021>] (Consulté le : 14/06/2017)

conscience que le message premier (la défaite de l'armée française) aurait très bien pu être transmis autrement : projeté sur l'écran ou évoqué par le protagoniste, par exemple. Mais un tel choix de mise en scène n'aurait pas eu le même effet vis-à-vis de l'ambiance générale de cette scène, qui fait du spectateur un témoin direct au même titre que les personnages (à la lecture du roman, au contraire, le lecteur est au courant de la défaite de l'armée française bien avant l'annonce officielle lors de la lecture publique des journaux).

Dans le même ordre d'idée, on peut enfin convoquer la notion de *transmédialité* introduite par Henry Jenkins. Jenkins a utilisé pour la première fois, au début des années 2000, le terme de « transmédia » et plus précisément ce qu'il nomme le « transmedia storytelling<sup>53</sup> ». Ce que l'on peut traduire en français par « narration transmédia » est la façon dont un texte ou un contenu narratif est diffusé sur différents médias, permettant ainsi de multiplier les canaux de transmission d'un contenu, les différents médias utilisés diffusant des informations complémentaires. Le contenu narratif qui nous intéresse dans ce mémoire, l'histoire tragique d'Alain de Monéys, constitue un bon exemple de narration transmédia, accessible par le biais de plusieurs supports médiatiques. Il y a tout d'abord le roman de Jean Teulé qui constitue le premier support du récit et qui offre une reconstitution assez fidèle des événements constituant le crime de Hautefaye. Il conserve tout de même un certain sensationnalisme, notamment grâce à des détails scabreux et au traitement décalé de la violence qui ont un effet humoristique. Ensuite, le contenu narratif est transmis par le théâtre dans le cadre de la mise en scène du Fouic

---

<sup>53</sup> Selon Jenkins, une histoire transmédia se développe sur plusieurs supports média (films, parc thématique, bande dessinée, roman etc.) chaque scénario apportant une contribution distincte et précieuse à l'ensemble du récit. Cette nouvelle forme de narration permet de passer d'une consommation individuelle et passive à un divertissement collectif et actif. Henry Jenkins, « Transmedia Storytelling », *MIT Technology Review*, 15 janvier 2003. [En ligne : <https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/>]

Théâtre. La trame narrative est la même mais on constate en assistant à la pièce que la mise en scène insiste sur la dimension culinaire présente dans le titre *Mangez-le si vous voulez*, la présence de la cuisine mettant ainsi en valeur un autre aspect du contenu narratif. Enfin, une partie de ce contenu est également accessible grâce à une autre interface, il s'agit du site internet de la pièce<sup>54</sup>.

La compagnie Fouic Théâtre a créé pour chacune de ses productions un site interactif qui fait référence à l'univers de ses pièces, et qui joue fortement de la transmédiabilité dans son interactivité même. La page d'accueil du site représente le décor de la pièce. Ici, plusieurs éléments de la cuisine sont interactifs et permettent, quand on clique dessus, d'accéder à une page spécifique présentant un aspect du spectacle. Par exemple, quand on passe le curseur de son ordinateur sur le four, un son reproduisant la cuisson se déclenche et on voit simultanément apparaître la tête coupée de Jean-Christophe Dollé dans un plat à gratin. Puis, en cliquant dessus, l'utilisateur est redirigé vers une page permettant de découvrir les photos, les vidéos et l'affiche du spectacle. Le dispositif interactif de la page d'accueil permet d'accéder aux différentes informations concernant le spectacle et si l'utilisateur ne souhaite pas faire l'expérience du jeu avec le décor de la pièce, il y a un « menu » dont les différentes rubriques sont écrites sur une ardoise. Ainsi, même avec une présentation plus classique des pages de navigation, la référence à la cuisine est toujours présente. En ce qui concerne le contenu narratif, la présentation des différentes pages du site internet met l'accent sur l'univers de la boucherie, notamment avec des images de crochets, de hachoirs ou de pièces de viande. Grâce à cela, l'univers ultra-violent de Jean Teulé et la mise en scène culinaire du Fouic Théâtre sont exacerbés. Le concept de

---

<sup>54</sup> [En ligne : <http://fouic.fr/mangez-le/>]

« narration transmédia » de Jenkins s'avère ainsi particulièrement pertinent pour notre objet et éclaire son rapport à la transmédialité.

Dans son texte consacré à l'« élaboration d'un modèle du théâtre intermédial », Robin Nelson paraphrase Kattenbelt en expliquant que « le théâtre intermédial [...] mêle les points de repère, en particulier par la mobilisation de toutes les dimensions de la perception sensorielle, et ne relève pas uniquement d'une compréhension cognitive fondée sur les relations visuelles et auditives<sup>55</sup> ». C'est clairement le cas de *Mangez-le si vous voulez*, où l'on retrouve sur scène des médias variés qui permettent au spectateur de prendre part à une expérience multisensorielle. Les procédés intermédiaires que nous allons exposer ci-dessous ont pour effet d'éveiller tous les sens du spectateur dans un but à la fois d'immersion et de distanciation par rapport à l'objet du récit.

Pour structurer notre analyse de ces procédés, nous nous appuyerons sur ce qu'Éric Méchoulan appelle l'herméneutique des supports<sup>56</sup>. Il s'agit d'interroger un objet à travers les différents supports qui le constituent et de mettre en relation les informations recueillies dans chacune de ces classifications. Pour ce faire, Méchoulan propose de prendre en compte quatre catégories de supports : les supports matériels, les supports techniques, les supports technologiques (qui sont particulièrement nombreux dans la mise en scène que nous étudions) et les supports de dispositifs, reliés notamment aux rapports de force entre les différents éléments qui composent le spectacle.

---

<sup>55</sup> Robin Nelson, «Élaboration d'un modèle du théâtre intermédial : un cadre d'analyse des effets », in Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Lille, Septentrion, 2015, p. 153.

<sup>56</sup> Éric Méchoulan, *Des dispositifs dans le cadre d'une herméneutique des supports*, communication présentée au colloque international « Création, intermédialité, dispositif », Université Toulouse II-Le Mirail, février 2014.

## 2. Les supports matériels

### 2.1. La scène

La scène constitue le premier support matériel de la pièce du Fouic Théâtre. Il s'agit du lieu d'accueil du spectacle, sans lequel la représentation théâtrale ne pourrait exister. La scène, dans le cadre de *Mangez-le si vous voulez*, doit répondre à un certain nombre d'exigences énumérées dans la fiche technique fournie par la compagnie<sup>57</sup>. Il est précisé que le sol doit être noir, tout comme les draperies, et celles-ci doivent comporter un fond noir, deux jeux de pendrillons à l'italienne et trois frises. Cet agencement est typique de ce que l'on appelle la « boîte noire », un espace entièrement neutre et modulable pour les artistes qui viennent s'y produire.

L'expression « boîte noire » provient de la *camera obscura*, l'instrument optique utilisé jadis par les peintres, et qui a permis notamment le développement de la photographie. Elle est la pièce maîtresse du dispositif perspectif. Or, la perspective permet d'obtenir une image au plus près de la vision humaine : que ce soit pour un tableau, une photographie ou un décor de théâtre, elle participe à l'immersion du spectateur dans le milieu représenté. Patrick Barrès parle de la boîte noire comme une « scène d'invention totale<sup>58</sup> ». En faisant le lien avec le cinéma, il explique : « Pour travailler la lumière, il faut commencer par faire le noir, transformer la boîte noire en laboratoire d'expériences ou, ouvrir le chantier avec de l'amorce noire, de la pellicule filmique non exposée et développée, opaque<sup>59</sup> ». La boîte noire exigée par l'équipe de création

---

<sup>57</sup> [En ligne : [http://fouic.fr/mangez-le/documents/fiche\\_technique.pdf](http://fouic.fr/mangez-le/documents/fiche_technique.pdf)]

<sup>58</sup> Il emprunte l'expression à Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, 1997, p. 28 et p. 119.

<sup>59</sup> Patrick Barrès, « Boîte noire, une "scène d'invention totale" », p. 4. [En ligne : <http://entrelacs.revues.org/2082> ; DOI : 10.4000/entrelacs.2082] (Consulté le : 10/07/2017)

de *Mangez-le si vous voulez* n'est donc pas anodine puisqu'elle permet, dans sa conception même, de représenter un objet dans le respect de la perspective et, en même temps, de constituer un vecteur d'opacité pour la représentation, notamment par des éclairages qui en soulignent l'artifice. Barrès développe cette idée :

Les artistes des avant-gardes historiques des années 1920 se démarquent des dispositifs de la Renaissance et rejettent la logique figurative, en instaurant une tension dialectique entre la transparence et l'opacité, entre les ressources géométriques de la perspective et les ressorts physiques du lieu d'exercice, et en introduisant au cœur du dispositif des motifs d'instabilité, des marques d'altération et des signes de fragmentation. La boîte noire devient dès lors un terrain d'expérience de la plasticité et de renouvellement des paramètres du chantier de création<sup>60</sup>.

Le premier support matériel permettant la représentation, la scène, possède donc déjà la double propriété de plonger le spectateur dans un environnement plus vrai que nature et en même temps de permettre aux créateurs de jouer avec l'opacité du dispositif en révélant son artifice.

Le plateau de *Mangez-le si vous voulez* doit également être lisse et uniforme. Cette précision est importante car les décors sont montés sur roulettes et sont déplacés durant la représentation. Un sol accidenté pourrait mettre en péril le bon déroulement du spectacle et mettre en danger les comédiens qui manipulent les éléments de décor. Celui-ci occupe un espace de 3m d'ouverture et 2,5m de profondeur et il est placé à jardin au début du spectacle. Il est indiqué qu'un espace pour les musiciens de 2,5m d'ouverture et de 3m de profondeur est aménagé à cour. Il y a donc d'emblée sur le plateau une séparation spatiale entre deux univers, celui de l'illusion qui présente un cadre spatio-temporel défini, faisant référence tantôt à l'intrigue tirée du roman, tantôt au quotidien d'une ménagère des années cinquante, et l'univers

---

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 9.

de la performance ancrée dans le présent. Lors de la représentation, ces deux espaces scéniques sont facilement identifiables notamment grâce au jeu des acteurs qui change lorsque ceux-ci se trouvent côté cour ou jardin. Le côté jardin, avec son décor de cuisine très réaliste, est propice à l'immersion du spectateur dans la fiction alors que le côté cour sert de pont entre la scène et le public : la présence des musiciens, l'effet d'opacité des technologies utilisées et les interventions au micro des différents comédiens y brisent le quatrième mur.

## 2.2. Le corps

L'organisation des divers stimuli tout au long de la représentation n'est possible que grâce aux supports matériels que sont les corps. Celui du spectateur reçoit un certain nombre d'informations que nous développerons plus loin. Lorsqu'on aborde le corps comme surface d'inscription, d'encodage et de décodage, il s'agit plutôt de celui de l'acteur. Il est essentiel à la transmission de la fable aux spectateurs, non seulement à travers la voix et les expressions faciales, mais dans sa totalité, pour que le personnage ne soit plus seulement une idée façonnée par notre esprit, comme le sont les personnages du roman, mais bien un individu. Comme l'affirme Larry Tremblay,

le corps de l'acteur est le lieu de l'antagonisme. Le mythe théâtral, des Grecs à Artaud, du corps sacrifié au double pestiféré, projette un corps-foyer où viennent converger les rayons de la conscience humaine. Le corps est bel et bien ce lieu où « ça brûle », où « ça parle », où « ça sent ». Il est une machine à espace qu'il condense et déploie en lui et hors de lui. Il est lieu et donc, a lieu<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Larry Tremblay, *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*, Montréal, Leméac, coll. Théâtre Essai, 1993, p. 20.

Le corps de l'acteur s'avère une entité complexe notamment du fait qu'il doit être lui-même et représenter un voire plusieurs autres. On peut le constater aisément grâce à l'interprétation de Jean-Christophe Dollé qui incarne sur scène pas moins de vingt personnages au cours de la représentation, sans compter son rôle de conteur. En utilisant les verbes « brûler », « parler » et « sentir », Larry Tremblay met l'accent sur trois dimensions corporelles importantes. Brûler peut faire référence au système somatosensoriel mais aussi, de façon plus poétique, à la flamme intérieure qui anime les êtres vivants. Parler renvoie à la dimension communicationnelle du corps que l'on retrouve dans l'expression « langage corporel », pour décrire la communication non-verbale entre les êtres. Enfin, le verbe « sentir » renvoie autant au système sensoriel du corps humain qu'aux émotions. Jointes ou non à la parole articulée, ces trois dimensions sont fondamentalement constitutives du jeu de l'acteur.

Le corps en action et en interaction est à la base de l'interprétation des personnages de *Mangez-le si vous voulez*. On le remarque sur scène particulièrement grâce aux postures que prennent les comédiens. Par exemple, Jean-Christophe Dollé joint ses mains sur sa poitrine, une jambe fléchie et la tête rentrée dans les épaules pour interpréter la mère d'Alain de Monéys au début du spectacle. Ce n'est qu'une fois la position ancrée dans le corps qu'il monte sa voix puis l'éraille un peu pour interpréter la mère inquiète laissant partir son fils au front.

Mais le corps est surtout le support de la violence dans la perspective qui nous intéresse. La violence verbale est incontestablement présente dans *Mangez-le si vous voulez*, en témoigne notamment la gradation dans les insultes proférées contre Alain de Monéys dans le texte de Jean Teulé. Or, c'est bien la brutalité physique qui pose problème sur scène. À la lecture du roman, les actes commis sont d'une telle barbarie qu'on se demande comment ils peuvent être



transposés au théâtre. C'est donc dans le passage à la réalisation scénique que le support corporel entre véritablement en jeu pour représenter la violence qui caractérise le fait divers survenu le 16 août 1870. La cruauté des événements est matérialisée sur scène à travers, d'une part, les transpositions plus ou moins réalistes des différentes peines infligées à Alain de Monéys et, d'autre part, la violence intériorisée chez Anna Mondout.

Etant donné que le comédien principal interprète à la fois Alain de Monéys et ses bourreaux, il reçoit autant de coups qu'il en donne. Ainsi, il alterne entre des positions de repli (à genoux ou allongé, et le visage orienté vers ses agresseurs) et une posture dominatrice (debout, torse bombé, le menton rentré vers l'intérieur), ce qui a pour effet de questionner la frontière entre la victime et ses bourreaux. Par contre, les chorégraphies mimant le lynchage sont toujours interprétées par plus d'un comédien, ceux-ci faisant référence également à la foule de Hautefoy. On remarque alors un certain décalage entre les gestes posés et le texte livré au même moment par le conteur :

Des gens jouent des coudes et s'approchent au premier rang. Chacun se bouscule pour le taper, imprimer sa marque sur son corps. Celui qui vient de frapper se retire et laisse sa place à un autre qui, coup donné, s'efface pour être aussitôt remplacé. Cette gestion instinctive et collective du massacre dilue la responsabilité<sup>62</sup>.

Quasi-scientifique, la description vient paraphraser le geste mais en ôtant toute implication émotionnelle aux bourreaux et donc, par identification, aux spectateurs. De plus, les effets sonores reproduisant le son des coups de poings, gifles et autres coups d'aiguillon sont semblables à ceux que l'on peut entendre dans des jeux vidéo, ce qui dédramatise la situation.

---

<sup>62</sup> Minute 00 :28 :10 de la représentation ; p. viii du texte en annexe.

La chorégraphie, tout comme la bande sonore, permet d'esthétiser la violence physique en mettant l'accent sur la précision du geste plutôt que sur ses conséquences sur la victime.

Créée de toute pièce par Jean Teulé, Anna, l'autre victime, est quant à elle un personnage sensible qui vient chercher l'empathie du public. Son corps est au centre de l'attention dès son entrée en scène. Il est son seul moyen de communication étant donné le choix de mise en scène de la représenter quasi-muette, ne prononçant que les lettres de l'alphabet. Dans « Les enfants du viol : de la mort torturante dans le corps de la mère à la réparation symbolique<sup>63</sup> », Pascal Vacher explique qu'il y a une corrélation entre le mutisme et l'enfantement associé au viol. Or, Anna sacrifie son corps de jeune fille à Thibassou pour sauver la vie d'Alain de Monéys, et finit par se suicider étant alors enceinte de six mois. Son mutisme pourrait donc être associé aux traumatismes sexuels vécus par la jeune femme.

C'est bien son corps qui permet de sauver Alain dans la bergerie. Dans le roman, le jeune Thibassou est obnubilé par ses « cuisses » lorsqu'elle remonte sa robe, puis la description qui suit mentionne « sa toison », « ce con », ses « seins redressés, dos, ventre » puis « ses mains, ses cuisses, tout son être, pieds, cœur, se met à gueuler<sup>64</sup> ». Sur scène, son corps est non seulement décrit mais également exposé. Clotilde Morgiève, interprétant Anna, déboutonne sa robe blanche de haut en bas pendant le récit de l'action, jusqu'à dévoiler une partie de son ventre. Par ailleurs, le choix de présenter la jeune femme dans l'élément de décor correspondant au réfrigérateur n'est pas anodin quand on sait que son cadavre sera retrouvé dans la neige au bord

---

<sup>63</sup> Pascal Vacher, « Les enfants du viol : de la mort torturante dans le corps de la mère à la réparation symbolique », in Priscilla Wind (dir.), *Anatomie du corps violenté sur scène*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 2014, p. 144-145.

<sup>64</sup> Ce champ lexical de l'anatomie féminine se déploie dans tout le chapitre 8 « La Bergerie », minute 00 :50 :00 de la représentation ; p. xii du texte en annexe.

des marais gelés de la Nizonne. On note une certaine gradation dans les indices annonçant cette fin tragique. La première fois que le personnage d'Anna apparaît, une lumière bleue enveloppe la scène. On la retrouve ensuite debout dans le réfrigérateur, presque immobile telle une poupée dans sa boîte. Lors de la scène du bûcher, le musicien Mehdi Bourayou ouvre la porte du congélateur lorsque le conteur mentionne Anna : on aperçoit ainsi son visage éclairé en contre-plongée par une lumière blanche aveuglante. Enfin, le spectacle se conclut avec Anna, seule sous la neige, récitant l'alphabet au complet pour la première fois. Dans cette dernière scène, Anna retrouve la parole telle qu'elle était apparue au début de la pièce lors de sa rencontre avec Alain de Monéys.

Le corps violenté apparaît donc de façon multiple dans *Mangez-le si vous voulez*. Les sévices corporels reconstitués sur scène sont ambivalents du fait qu'on ne distingue pas toujours la victime de l'agresseur. Le rapport de force est tellement instable que l'on pourrait croire parfois que le protagoniste est masochiste, plaçant ainsi la folie du côté d'Alain plutôt que de la foule. Cette ambivalence entraîne d'office un effet de distanciation par rapport aux actes de barbarie dont il est question. Anna Mondout est, quant à elle, témoin des coups portés à Alain qu'elle intériorise ; puis, au corps violenté de l'homme, s'ajoute le corps violé de la femme. Le rapport d'empathie est alors beaucoup plus grand, d'une part car on touche à l'intime du personnage et, d'autre part, car on insiste cette fois sur les émotions ressenties, notamment à travers le regard de la comédienne. Le corps n'est plus ici une matière que l'on malmène, mais bien une personne dont on abuse.

### 2.3. Les costumes et accessoires

Les costumes ont une fonction particulière sur scène dans *Mangez-le si vous voulez*. Ils permettent de briser les barrières de la temporalité en faisant référence à trois époques différentes : 1870, 1950 et l'époque actuelle. Laurent Guillet et Medhdi Bourayou, les deux musiciens, portent sensiblement le même costume : un complet noir, assorti à une cravate mince et une chemise blanche avec des chaussures de ville cirées. Il s'agit plus de tenues de concert, semblables à l'accoutrement de musiciens dans une fosse d'orchestre, que de costumes à proprement parler. Ils sont installés dans quelques mètres carrés du côté cour avec des instruments électriques (guitare, synthétiseur, pédales à effets), ce qui confirme qu'ils représentent des personnages contemporains. D'ailleurs, lorsque Mehdi Bourayou intervient au micro pour donner des précisions par rapport à l'action en cours, il utilise l'imparfait : « il y avait un problème d'eau stagnante » ou le passé simple : « le plan d'assainissement élaboré par Alain de Monéys qui fut d'ailleurs réalisé bien des années plus tard<sup>65</sup> ». Il ajoute même une information capitale pour le spectateur, dont les points de repère temporels sont brouillés au début de la représentation, lorsqu'il dit en chœur avec Alain de Monéys : « Ce seraient là des travaux dont chacun tirerait encore directement profit dans cent ans » et qu'il ajoute « Enfin, aujourd'hui quoi ».

Le costume de Jean-Christophe Dollé est d'apparence moins moderne que celui des deux musiciens. Il s'en rapproche avec sa chemise blanche mais ne porte pas de cravate, ce qui ajoute un côté plus négligé. Il porte un pantalon bleu poudre avec un veston assorti qui, accompagnés de son chapeau en feutre, lui donnent un look de dandy. Cependant, ses bottillons, le bas de son

---

<sup>65</sup> Il s'agit de commentaires ajoutés au texte original de Jean Teulé ; p. v du texte en annexe.

pantalon retroussé et sa barbe de trois jours lui confèrent une allure plus campagnarde. Le mélange de styles à la fois élégant et rural permet de mettre en avant les deux principaux rôles tenus par le comédien, à savoir, le conteur et Alain de Monéys. Les autres personnages qu'il incarne sont davantage caractérisés par la gestuelle évoquée plus loin que par le costume.

Seule Clotilde Morgiève change d'apparence au cours de la représentation. En effet, elle incarne la parfaite ménagère des années cinquante dans sa cuisine en formica les deux tiers du temps, puis elle apparaît ponctuellement sur scène pour jouer Anna Mondout. Les costumes ont été étudiés pour que la transformation de l'une à l'autre soit aisée et rapide. Tout d'abord, elle porte des petits souliers à talons rouges vernis qui se fondent parfaitement dans l'ambiance colorée de la cuisine et rappellent son rouge à lèvres. Les souliers et le rouge à lèvres font directement référence à la séduction hyper féminine qu'elle dégage et qui ressort de la toile de fond de la pièce essentiellement masculine. La base de son vêtement est une robe blanche à manches trois quarts, assez courte, avec des froufrous sur le col. Porté sous la robe, un jupon a la double utilité d'ajouter du volume pour dessiner une silhouette de poupée à la ménagère et de cacher les sous-vêtements de la comédienne lorsqu'elle déboutonne sa robe dans la scène de « La Bergerie »

La blancheur de la robe renvoie à la pureté d'Anna Mondout, tout comme sa longue chevelure noire en bataille illustre son origine paysanne mais surtout sa beauté naturelle. Au contraire, la seconde perruque est blonde, coiffée à la mode des années cinquante avec des boucles artificielles ; la comédienne la porte lorsqu'elle joue la ménagère et ajoute par-dessus sa robe un tablier rétro bleu à fleurs colorées qui recouvre quasi entièrement la robe blanche. Ainsi, il suffit de changer de perruque et d'enlever ou d'enfiler le tablier en coulisse pour passer

rapidement d'un personnage à l'autre. Tout en soulignant leur féminité, les costumes marquent une claire opposition entre l'artifice de la ménagère et le naturel de la jeune fille. L'opposition se confirme par leurs attitudes respectives, l'une installant un malaise avec son sourire figé dans les situations dramatiques et l'autre affichant de réelles émotions : la joie lorsqu'elle rencontre Alain, la peur lorsqu'elle accourt auprès du prêtre pour demander de l'aide, le dégoût lorsqu'elle se donne à Thibassou et la détresse lorsqu'elle contemple Alain sur le bûcher.

Il y a aussi de nombreux objets sur scène, qui font partie ou non du décor. Outre les instruments de musique, on trouve toutes sortes d'éléments hétéroclites (tabouret, écharpe de maire, gâteau pâtissier, vaisselle, etc.), mais qui trouvent chacun leur utilité dans la mise en scène. La plupart de ces objets ont une fonction référentielle, c'est-à-dire qu'ils s'insèrent dans le décor et qu'ils renvoient au « réel » tel qu'envisagé par le public. Ces accessoires permettent de situer l'action dans une époque : ainsi la batterie de cuisine, le batteur sur socle ou la cocotte appartiennent à une esthétique rétro des années 50, tandis que, de l'autre côté de la scène, les musiciens ouvrent des cannettes de bière qui, par leur design et leur marque, font directement référence à l'époque contemporaine. Les accessoires permettent d'illustrer des situations et actions ponctuelles : ainsi, le « plan d'assainissement de la Nizonne » matérialisé par une carte ne renvoie à rien d'autre qu'au support papier dont se sert le protagoniste pour expliquer son projet ; de même, le présentoir à gâteaux surmonté d'une tarte ne renvoie à rien d'autre qu'à l'univers coloré et sucré de la cuisine.

Comme le souligne Anne Ubersfeld, « le rôle rhétorique le plus usuel de l'objet au théâtre, c'est la métonymie d'une "réalité" référentielle dont le théâtre est l'image<sup>66</sup> ». L'exemple le plus évident est l'écharpe tricolore du maire. Cet accessoire suffit pour incarner la fonction de maire du village, et ce même s'il n'est pas particulièrement vraisemblable qu'un responsable politique porte son uniforme ou ses insignes en privé et encore moins pour « finir [sa] ration de lard et son quart de morue<sup>67</sup> ». La fonction métonymique des accessoires associés à Alain de Monéys est plus significative. Le sac en bandoulière qu'il porte au début du spectacle contient son plan d'assainissement de la Nizonne dont il est très fier et qui souligne à la fois son éducation et ses responsabilités d'adjoint au maire de Beaussac. Cet accessoire disparaît définitivement après la première intervention du maire non seulement pour une raison technique (le comédien ne peut pas porter le sac et l'écharpe en même temps), mais également parce que, dans la scène qui suit, Alain de Monéys n'est plus considéré comme un être humain. La sacoche lui permettait de se raccrocher à un brin d'humanité, mais tout bascule lorsqu'il est question de le « ferrer comme un cheval<sup>68</sup> ».

D'autres accessoires ont une fonction métaphorique, comme les gobelets remplis puis lancés à terre, une fois vides, pour reproduire l'évolution de l'ivresse de la foule. Cet élément illustre la soif de vengeance qui caractérise les détracteurs d'Alain mais aussi leur véritable état d'ébriété puisque le prêtre offre du vin aux habitants du village dès le chapitre 5 « Le vieux cerisier ». Enfin, tous les ustensiles de cuisine (bateur, hachoir, couteaux, poêle et autre cocotte) filent la métaphore présente dans le titre de la pièce, dans laquelle la préparation culinaire est

---

<sup>66</sup> Anne Ubersfeld, « L'objet théâtral », *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, coll. Classique du peuple-critique, 1982, p. 181.

<sup>67</sup> Minute 00 :41 :16 de la représentation ; p. x du texte en annexe.

<sup>68</sup> Minute 00 :43 :14 de la représentation ; p. xi du texte en annexe.

associée à la violence à l'égard du protagoniste. Tous les accessoires qui composent la cuisine sont potentiellement dangereux et n'importe quel élément peut devenir une arme. Ainsi, au début du spectacle, la ménagère aiguise ses couteaux lorsque le conteur évoque les paysans inquiets, mais les repose aussitôt et commence à découper ses carottes en rondelles. Puis, au moment où l'on évoque le fils du vieux Piarrouty « mort à Reichshoffen d'un tir de mitrailleuse en pleine tête<sup>69</sup> », la comédienne hache brusquement ses carottes de façon à imiter le son d'une mitrailleuse. Le couteau, qui était déjà connoté comme une arme potentielle, symbolise alors une arme de guerre.

Enfin, le procédé de détournement d'objet<sup>70</sup>, que l'on perçoit notamment lorsque le comédien manipule son chapeau à la manière d'une boule de quilles, l'entonnoir comme un porte-voix ou le tabouret comme un bouclier, fait appel à l'imagination du spectateur. Détournés de leur fonction habituelle et sortis de leur contexte, les objets sont opacifiés, ce qui entraîne un effet d'étrangeté et donc de distanciation.

### **3. Les supports techniques**

#### **3.1. La danse et la gestuelle**

Le corps en mouvement, du geste imperceptible à la pantomime assumée, est essentiel dans la représentation. La gestuelle contribue à la création des personnages sur scène et à la caractérisation de leur identité. Elle est aussi vectrice de signification, pouvant accompagner la parole ou la remplacer complètement. Il en va de même pour les parties dansées. On appellera

---

<sup>69</sup> Minute 00 : 17 : 37 du spectacle ; p. v du texte en annexe.

<sup>70</sup> Le détournement d'objet consiste en la manipulation et/ou l'utilisation inhabituelle d'un objet, ayant pour effet d'en opacifier la présence. Voir Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 184-185.



danse tout ce qui, dans la représentation, résulte d'un certain agencement chorégraphique accompagné de musique. Danse et gestuelle sont des techniques du corps qui permettent d'illustrer le propos et de donner du relief au récit. On peut distinguer dans un premier temps les caractéristiques de chacune de ces pratiques dans le spectacle, puis s'attacher à leur agencement avec la parole.

La gestuelle est omniprésente chez Jean-Christophe Dollé, qui doit interpréter, à lui seul, tous les personnages de la pièce. Le positionnement du corps, l'ampleur des gestes et les différentes modalités d'adresse lui permettent ainsi de passer d'un personnage à l'autre. Par exemple, lorsqu'on assiste à la rencontre entre Alain de Monéys et les frères Campot au début de la pièce, le comédien alterne entre une posture face public, les deux pieds ancrés dans le sol et le menton relevé pour incarner Alain de Monéys, et un léger déhanché sur la jambe droite, de trois-quarts vers le public et le regard plongeant pour Etienne Campot. Quant à Clotilde Morgiève, dans son rôle de ménagère, elle a une gestuelle très précise et codifiée, d'autant plus qu'elle est presque toujours associée à la manipulation d'objets culinaires, son espace de jeu étant clairement délimité par la cuisine. En fait, sa gestuelle oscille entre une manipulation millimétrée et policée des différents ustensiles, aliments et appareils électro-ménagers, et des accès de rage, caractérisés par des mouvements brusques, provoquant un effet de surprise chez le spectateur et soulignant la folie du personnage.

La danse, contrairement à la gestuelle, n'est utilisée que ponctuellement durant la représentation. Le tout premier moment dansé est un duo, lors de la rencontre entre Alain de Monéys et Anna Mondout sur le chemin de la foire. Il s'agit d'un enchaînement de mouvements des mains vers le cœur et la bouche, effectué simultanément par les deux personnages et adressé

l'un à l'autre. Le rythme est lent, les gestes sont fluides, tout cela additionné à la lumière tamisée fait comprendre qu'il s'agit d'un moment de tendresse entre les deux amants. Cette chorégraphie matérialise sur scène le lien entre Alain et Anna. Elle est reprise avec le même thème musical par Anna Mondout, seule cette fois, au moment où la jeune femme se sacrifie pour sauver son amant. Ses mouvements sont identiques à la première chorégraphie, mais son sourire a disparu laissant place à un visage crispé et à une respiration haletante. Durant cette séquence, l'agencement du geste et de la parole est particulièrement efficace. Le conteur livre avec passion le récit des ébats du jeune Thibassou avec Anna Mondout dans la bergerie, mais tout ce qu'il décrit est contrecarré par le jeu de la comédienne. Lorsqu'on nous dit « Elle remonte sa robe en appelant Thibassou », elle déboutonne sa robe vers le bas avec le regard lointain comme pour échapper à ce qui va se passer. De façon plus explicite, la jeune femme serre ses jambes, s'accroche aux parois du réfrigérateur et reste impassible lorsqu'on nous dit qu'elle « prend goût à la chose ». Il y a donc un décalage entre le récit de l'action et la façon dont elle est présentée sur scène, l'image et la parole donnant deux versions du même événement. Or, au théâtre, l'impact visuel prime généralement sur l'audible : le spectateur aura ainsi tendance à se placer du côté d'Anna Mondout et à développer de la compassion pour ce personnage.

La violence physique est aussi chorégraphiée lorsque les villageois commencent à lyncher le jeune notable de Beaussac. Il n'y a pas de musique à proprement parler à ce moment-là, mais des bruits de coups sont diffusés simultanément grâce à une technologie empruntée aux jeux vidéo, les deux musiciens effectuant une chorégraphie plutôt rythmée alternant gifles, coups de poings, de bâtons, de genoux et de tête avec, dans les mains, des commandes de console de jeu wii. Grâce à ces capteurs de mouvements, leur chorégraphie déclenche les sons sur scène,

ajoutant au lynchage le côté esthétique et rythmique de la danse. Le procédé est tout à fait pertinent pour représenter les tortionnaires, puisqu'ils considèrent la bastonnade comme un jeu.

Enfin, à la suite de la scène d'écartèlement dans la halle aux grains, le jeu corporel atteint des sommets d'expressivité. Après avoir passé plus d'une minute suspendu dans le vide, le comédien interprétant Alain de Monéys tombe derrière un élément de décor. Caché derrière l'armoire de cuisine, le comédien et les deux musiciens forment alors le corps disloqué d'un seul et même homme. La tête du narrateur dépasse au-dessus de l'armoire, et de chaque côté les bras et les jambes qui dépassent sont ceux des musiciens qui les agitent de façon coordonnée afin de représenter un corps géant dont les membres se démettent au fur et à mesure, transposant ainsi, sur scène, l'image évoquée par la narration : « ses bras écartés ont des angles bizarres avec les épaules presque au milieu du tronc. Quant à l'attache des jambes, elle aussi est originale. Et les genoux, tournoyant, traçant des "huit", on n'a jamais vu ça même au cirque<sup>71</sup> ». Il n'y a pas de musique pour accompagner la séquence, mais les mouvements des bras et jambes des musiciens doivent être exactement coordonnés pour représenter la course du corps démantibulé. Toutefois, à la fin de la scène, la chorégraphie est interrompue : l'un pointe du doigt « le Prussien » tandis que l'autre met la main sur la hanche, prêtant ainsi leurs corps à un des bourreaux. Le spectateur habitué aux mouvements symétriques est surpris par cette nouvelle gestuelle et cela produit un effet comique. Le comique de geste est également présent dans l'imaginaire du spectateur, lorsque le narrateur s'exclame : « Le Prussien s'échappe ! Rattrapez-le ! Ah ben non, trop tard, il est tombé tout seul<sup>72</sup> ». Ce commentaire ridiculise la détresse du

---

<sup>71</sup> Minute : 01 :01 :06 de la représentation ; p. xiv du texte en annexe.

<sup>72</sup> On peut lire « Rattrapez-le ! Le Prussien s'échappe » à la page 55 du roman de Jean Teulé. La chute est un ajout dans le texte scénique, elle permet de conclure le passage de manière humoristique et de ménager une transition avec la scène suivante qui se veut plus dramatique.

personnage, entraînant ainsi une prise de distance du spectateur qui ne peut s'empêcher de sourire de cette formulation.

### 3.2. La musique

Lors de la représentation du 13 mai 2017 au Théâtre des 2 Rives à Charenton, la directrice du théâtre, Corinne Dartiguelongue, a présenté le spectacle comme une « partition musicale et culinaire ». De même, en 2013, la critique du *Journal du Dimanche* titrait son article « Un spectacle électro-rock et culinaire<sup>73</sup> ». D'emblée, on est marqué par la dimension musicale du spectacle. La création du Fouic Théâtre se place dans une catégorie hybride à la frontière entre le théâtre et le concert. Les musiciens sont sur la scène avec les comédiens et non dans une fosse d'orchestre comme c'est le cas dans les opéras, opérettes et comédies musicales. La technique musicale est mise en valeur puisque les spectateurs voient les musiciens, leurs instruments, les réglages et les manipulations nécessaires à la création de l'ambiance sonore.

Très travaillée dans ce spectacle, la musique est constituée de compositions originales. On ne compte pas moins de quatorze thèmes musicaux différents dont trois seulement sont des chansons. Au début du spectacle, la chanson guillerette faisant l'éloge des « braves gens » d'Hautefaye est diffusée à la radio, puis elle est reprise en live, interprétée par Jean-Christophe Dollé dans une version plus rock'n'roll. Il y a ensuite la chanson des insultes, accompagnée d'une mélodie enfantine au piano. Puis finalement, lors de l'écartèlement, les paroles « Prussien, tête de chien » sont reprises mais cette fois-ci alourdies par un solo de guitare saturée, des sons métalliques et un effet d'écho dans le micro. Ces moments chantés sont ponctuels mais ils

---

<sup>73</sup>Article du *Journal du Dimanche* datant du 9/07/2013 et signé par Françoise Josse. Cf. revue de presse disponible sur le site internet de la compagnie. [En ligne : <http://fouic.fr/mangez-le/presse-revue.php>]

permettent notamment d'entendre la voix de la comédienne Clotilde Morgiève dont les rôles sont autrement quasi-muets dans la pièce.

Dans un entretien, le compositeur québécois Michel Robidoux, évoquant son travail sur une production théâtrale, explique que, « Outre les chansons, la musique participait à la structure dramatique en associant un thème à chaque personnage et en soutenant plusieurs scènes de transitions sans paroles<sup>74</sup>». Il en va de même dans la mise en scène qui nous intéresse. Certains personnages sont caractérisés par un thème musical particulier, le plus évident étant Anna Mondout, la mélodie en arpèges haut perchés permettant de transmettre au public son caractère doux et timide. L'association de la musique avec le personnage est telle que lors de la scène de « La Bergerie », on entend la musique avant de voir apparaître le personnage. La musique peut aussi traduire la présence diégétique des personnages, comme pour François Chambord et Lamongit. Ceux-ci sont caractérisés par le même thème menaçant composé d'une mélodie lente au piano, accompagnée à la guitare et rythmée par le son du batteur électrique dans le saladier métallique de la ménagère. Les personnages n'étant pas physiquement représentés sur scène, la musique commence lorsque les noms « François Chambord » et « Lamongit » sont prononcés ; elle permet de matérialiser leur présence par une ambiance lourde et inquiétante.

Comme l'explique Robidoux, la musique permet aussi de soutenir des scènes de transitions sans paroles. Ces transitions musicales sont très nombreuses dans le spectacle, le parcours d'Alain de Monéys étant construit comme un chemin de croix où chaque station correspond à une scène. Ainsi, pour passer de l'écartèlement au bûcher, une transition musicale

---

<sup>74</sup> Pierre MacDuff, « Trajectoire d'un musicien de théâtre : entretien avec Michel Robidoux », *L'Annuaire théâtral, revue québécoise d'études théâtrales*, n° 25, 1999, p. 17.

de 1,20 minutes est nécessaire au changement de décor. Cette composition mélange des sonorités rock avec des influences méditerranéennes, ce qui lui donne une dimension festive. De plus, un refrain chanté ponctue la mélodie, on peut alors entendre les voix de tous les comédiens et musiciens criant des onomatopées et exprimant un certain défoulement. À ce moment-là, le spectateur oublie complètement que les villageois s'apprêtent à brûler vif leur voisin innocent, la musique assurant un décalage qui dédramatise la situation — d'ailleurs, à la suite de cette transition musicale, le feu du bûcher est comparé à celui de la fête de la Saint-Jean. Ces procédés entraînent une immersion du spectateur dans l'état d'esprit festif des villageois plutôt qu'un sentiment d'empathie envers la victime.

Enfin, dans certains passages, la musique permet de véhiculer une émotion qu'on peut difficilement exprimer par des mots, comme lorsque Pascal accourt à la demeure de Bretange pour annoncer aux parents d'Alain ce qui lui est arrivé. Il s'agit d'un crescendo qui commence par quelques notes de piano légères lorsque le conteur évoque la mère d'Alain ; puis la boîte à rythme s'ajoute quand il mentionne le messager désespéré. La guitare installe ensuite une atmosphère pesante, puis une mesure de silence permet de ménager le suspense pour la montée puissante qui va suivre. Le rythme s'accélère, les notes vont jusqu'à la cacophonie et un cri déchirant se fait entendre. Aucun mot n'est prononcé, la musique a remplacé la parole, donnant à entendre et à ressentir l'horreur et la rage que suscite une telle nouvelle.

La musique renforce le lien entre la scène et la salle notamment grâce à l'expérience sensorielle partagée des vibrations émises par le système de sonorisation, qui pénètrent fortement dans les corps des comédiens et des spectateurs. Les instruments électriques sont privilégiés dans ce spectacle (guitare, clavier, pédale d'effet, boîte à rythme électronique) et leur

volume est souvent très élevé. En outre, les comédiens sont pourvus de micros casques pour pouvoir être entendus lors des passages musicaux. Certains spectateurs peuvent donc être incommodés par le volume durant la représentation. Chantal de Saint Remy le confirme : « On peut trouver l'intensité sonore parfois un peu dérangeante<sup>75</sup> ». Cependant, il faut souligner que la musique prend symboliquement la place de la foule sur scène : le fait qu'elle soit saturée, souvent dans des tonalités basses et à un volume très élevé, participe à exprimer la violence de l'action. Seul le dernier thème du spectacle, renvoyant à la mort d'Anna Mondout, est apaisé. Le clavier joue quelques notes en arpèges, soutenues par des accords de guitares sans effets cette fois-ci, puis le mélodica s'ajoute à la romance flottant dans l'air comme les flocons de neige qui envahissent la scène au même moment. D'un point de vue dramaturgique, la musique et ses effets sensoriels remplissent donc une fonction essentiellement immersive dans la mise en scène du Fouic Théâtre.

## **4. Les supports technologiques**

### **4.1. Le traitement du son**

L'environnement sonore est très riche dans *Mangez-le si vous voulez*. On a vu que la musique était un élément essentiel à la mise en scène, mais il faut aussi mettre en évidence le rôle que jouent les technologies de captation, de répétition et de diffusion du son. Le traitement du son est complexe puisqu'il mêle la voix parlée, la musique, la diffusion de bandes sonores préenregistrées ainsi que la captation de sons sur le plateau. Il est indiqué dans la fiche technique que le système de son doit permettre une couverture sonore homogène en tout point du public.

---

<sup>75</sup> Cf. revue de presse. Chantal de Saint Remy, critique du spectacle pour le site Culture-tops.fr, le 7/02/2014. [En ligne : <http://www.culture-tops.fr/critique-evenement/theatre/mangez-le-si-vous-voulez#.WoHooeciHIV>]

Au niveau de l'amplification de la voix, on remarque que les musiciens ne disposent que de micros sur pieds alors que les deux comédiens ont des micros casques. Il y a une explication pratique à cela, étant donné que les musiciens sont peu mobiles et interviennent rarement durant la représentation, alors que les comédiens ont un jeu très physique, notamment le comédien principal qui ne pourrait pas être compris s'il n'était pas équipé de cette façon. Il y a également une raison esthétique à cette distribution des micros. La technique médiatique est volontairement cachée du côté jardin puisqu'il représente un univers mimétique alors que du côté cour, la technologie est présentée au public puisque l'on cherche à mettre en évidence la performance des musiciens. On voit ici que la dimension technologique, selon la façon dont elle est envisagée, va permettre l'immersion ou la distanciation du spectateur face à ce qui lui est présenté.

Par ailleurs, il y a des micros imperceptibles dans le décor, notamment des capteurs de vibrations sur le plan de travail de la cuisinière. Les manipulations en cuisine ont été étudiées avec le régisseur sonore Fabien Aumenier afin d'amplifier les sons lorsqu'ils sont pertinents. On peut donc entendre le bruit des lames lorsque la comédienne aiguise son couteau à l'aide du hachoir, ou le son des carottes qu'elle coupe avec la pointe de la lame. Capté, amplifié et modifié avec un écho, le découpage des légumes participe à l'installation d'un paysage sonore angoissant ; lorsque l'on évoque la « mitrailleuse », le traitement du son permet de reproduire la rafale de l'arme avec le même couteau de cuisine. L'amplification sonore permet donc d'intégrer le monde de la cuisine au récit. On entend le maïs soufflé éclater dans tous les sens dans « L'atelier du maréchal-ferrant », lorsqu'Alain de Monéys « voit voler en l'air plusieurs



de ses orteils<sup>76</sup>». On entend des portes de placard claquées, des casseroles bousculées, la cocotte ouverte puis fermée et des bruits de fouets lors de l'annonce de sa mort.

Une bande-son préenregistrée contribue aussi à concrétiser l'action sur scène. Par exemple, on entend un hennissement de cheval lorsqu'Alain est emmené de force dans l'atelier du maréchal-ferrant. On peut aussi entendre des pas de sabots sur le chemin de la foire, une foule crier « pendez le Prussien » ou bien le son d'un jeu de fête foraine lorsque « le vieux Moureau, à son stand de foire, fait tirer ses coqs à coups de pierres<sup>77</sup>».

Enfin, bien que la gestion du son passe en règle générale par la régie, il y a un système d'enregistrement, de modification et de diffusion du son en direct qui n'est pas dirigé par le régisseur. Il s'agit de la pédale *looper*, reliée à un micro du côté cour du plateau, et qui est utilisée dans la mise en scène pour représenter le malentendu. Après avoir entendu Alain crier « À bas la France », les interprètes viennent témoigner au micro ; ils vont tour à tour enregistrer leur voix en appuyant simultanément sur la pédale pour que les phrases ainsi prononcées soient diffusées en boucle les unes par-dessus les autres, créant une polyphonie qui va finir en cacophonie. Ainsi, la confusion et le malentendu qui sont à l'origine de la violence dans le roman sont rendues perceptibles grâce à cette technologie de gestion du son en direct.

L'environnement sonore est donc très évocateur et participe pour beaucoup à l'ambiance de la pièce, les effets sonores permettant d'illustrer des situations par la stimulation d'images auditives chez le spectateur. L'équipe de création avait suggéré d'utiliser une diffusion sonore

---

<sup>76</sup> Dans la captation vidéo, le maïs soufflé éclate avant cette réplique, mais lors de la représentation du 13 mai 2017, la recette et le texte étaient parfaitement synchronisés de sorte que l'on puisse littéralement voir voler en l'air les orteils.

<sup>77</sup> Minute 00:26:20 de la représentation ; p. vii du texte en annexe.

en quadriphonie qui aurait accentué l'impression de profondeur et aurait privilégié l'immersion des spectateurs dans l'univers de la pièce, mais les moyens techniques étant limités durant la tournée, cette technique n'a pas pu être mise à profit. Cette avenue reste encore à explorer pour d'éventuelles reprises du spectacle.

## **4.2. L'éclairage**

Les éclairages permettent de créer trois ambiances sur le plateau. Une lumière chaude proche de la lumière naturelle est utilisée tout au long du spectacle lors de la narration et des dialogues entre les personnages. Une lumière blanche installe une ambiance froide lorsque les noms des accusés sont prononcés sur scène, rappelant la lumière aveuglante utilisée dans les interrogatoires. Une lumière bleue est utilisée seulement du côté cour pour créer une ambiance tamisée autour des musiciens ; elle révèle leur présence tout en préservant une certaine discrétion quand l'action scénique s'intensifie. Cet éclairage bleu est également associé à Anna Mondout ; il installe une ambiance feutrée propice à exprimer le sentiment amoureux qui naît entre le protagoniste et la jeune fille.

Certains dispositifs d'éclairages sont installés à même le décor. C'est le cas du plan de travail de la cuisine : lorsque celui-ci est déplacé pour devenir le temps d'une scène une table de torture, le visage du comédien contorsionné dans le décor est éclairé par une lumière aveuglante intégrée au mobilier. Cet éclairage spécifique est mis en action par la comédienne Clotilde Morgiève, et c'est également elle qui l'éteint violemment à la fin de la séquence. Ce type de procédé de gestion de la lumière en direct survient aussi quand Mehdi Bourayou allume et éteint la lampe de son clavier lors de ses interventions intempestives, ruptures qui installent un certain recul par rapport à l'action en cours et créent un effet de distanciation.

Les éléments de la scénographie de la cuisine comportent des effets lumineux donnant une plus grande illusion de réel. Par exemple, une lumière blanche donnant l'illusion du froid émane du frigo lorsqu'il est ouvert ; de la même façon, l'intérieur du four possède un éclairage rouge comme s'il comportait une résistance chauffante. D'autres éclairages, comme la douche utilisée dans la scène de l'écartèlement, soulignent au contraire l'artifice. De la même façon, l'enseigne lumineuse suspendue aux cintres sur laquelle on peut lire « Je t'aime » en rose fuchsia produit un effet d'étrangeté puisqu'elle apparaît au début de la pièce, mais que la référence associée à sa présence n'est révélée que dans la conclusion du spectacle.

### **4.3. Les effets spéciaux**

Enfin, certains supports technologiques relèvent davantage des effets spéciaux que du son ou de l'éclairage à proprement parler. Ainsi, la machine à fumée est un élément important qui rend perceptible le découpage des éclairages sur scène et permet de créer des ambiances tantôt chaleureuses, tantôt lugubres. L'apparition de la fumée permet également de rendre plus vraisemblables des actions telles que l'épisode du bûcher. Au début de la représentation, également, le grille-pain dégage de la fumée, matérialisant ainsi le pain qui brûle et justifiant l'arrivée précipitée de la ménagère sur scène.

On retrouve aussi des procédés tels que la machine à neige « *kakosnow* » et la machine à corde de pendu « *cécile* ». Fonctionnant grâce à une télécommande, ces machines ne sont déclenchées qu'une seule fois au cours de la représentation. Elles permettent de jouer sur l'effet de surprise, puisqu'elles font surgir des éléments des cintres, donc d'un endroit auquel le spectateur ne s'attend pas. Si la corde surgit violemment, la neige apparaît quant à elle petit à

petit sur le plateau, venant ensevelir symboliquement Anna Mondout et plus largement l’Affaire de Hautefaye.

## 5. Les supports de dispositifs

### 5.1. Le principe de coprésence

Comme le rappelle Agnès Pierron, « une représentation ne peut avoir lieu sans spectateurs<sup>78</sup> ». La représentation est en effet l’action de présenter un spectacle vivant devant une assistance. Bien que certaines formes contemporaines de théâtre usent de diverses technologies pour donner une illusion de présence scénique, la coprésence des comédiens et du public demeure encore largement un aspect central de la médiation théâtrale. Selon les formules pour le moins énigmatiques d’Henri Gouhier, « représenter, c’est rendre présent par des présences », car « l’essence du théâtre exige le “ charme “ de la présence réelle<sup>79</sup> ». C’est clairement la présence du personnage qui est au cœur de la définition de Gouhier : le comédien prête son corps au personnage qu’il souhaite représenter, le personnage créé par le dramaturge prend vie sur scène par l’intermédiaire de sa voix et de ses gestes. À travers le corps du comédien, le public est mis en présence du personnage et de ce fait peut plonger entièrement dans l’univers fictionnel qui lui est proposé. Or, dans le dispositif de *Mangez-le si vous voulez*, c’est plutôt la coprésence scène-salle qui est accentuée.

Le lien scène-salle est sans cesse maintenu dans la pièce du Fouic Théâtre, alors même que l’action dramatique se situe dans un contexte historique lointain pour le spectateur. En effet,

---

<sup>78</sup> Agnès Pierron, entrée « Spectateur », *Le théâtre, ses métiers, son langage*, Paris, Hachette Livre, coll. Classiques Hachette, 1994, p. 99.

<sup>79</sup> Henri Gouhier, *L’essence du théâtre*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968, p. 123.

la pièce débute avec de la vidéo projection et les premiers mots qui apparaissent à l'écran sont « 13 décembre 1870, Cour d'Assises de la Dordogne » ; vient ensuite la description des peines attribuées à la suite du procès. On constate que cette description se fait au passé composé, qui exprime un passé révolu. L'introduction du spectacle ne semble donc pas propice au développement d'un lien scène-salle. C'est l'apparition brutale deux minutes plus tard de Jean-Christophe Dollé qui permet de faire le pont entre la temporalité du public (le présent de la représentation) et celle de l'action (16 août 1870). On constate que c'est lui qui tient le projecteur, ce qui anticipe sa fonction de conteur et vient justifier la présence du dispositif de projection sur la scène. La lumière du projecteur permettant au public de lire le texte sur l'écran prend une fonction d'éclairage scénique lorsque le comédien la dirige vers son visage, évoquant le stéréotype du conteur d'histoires d'horreur éclairé en contre-plongée. Ce procédé fonctionne assez bien à ce moment-là car le comédien est assis à l'avant-scène, ce qui rappelle dans l'imaginaire collectif les histoires effrayantes racontées autour d'un feu de camp. Cela installe d'emblée une proximité du conteur avec le public, qui se poursuivra tout au long de la pièce. Etant donné que ce personnage rhapsode, incarnant sur scène la voix du narrateur, prend à partie le spectateur lors de ses interventions, le sentiment de coprésence est constamment amplifié. Ces interpellations du public par le narrateur permettent de partager le même « temps présent ». Dans son travail de rapiéçage, le rhapsode coud des textes pour les livrer au spectateur, mais on peut également dire qu'il tisse une toile qui permet au public d'être enveloppé dans la même temporalité que celle du récit.

La figure du public semble en outre se matérialiser sur scène par la ménagère interprétée par Clotilde Morgiève. Il s'agit du seul personnage qui ne fait pas partie de l'histoire originale.

Elle représente les « braves gens<sup>80</sup>», si chers à Alain de Monéys, qui vont pourtant le torturer et le brûler vif à l'issue de la représentation. Ce personnage ne manifeste aucune pitié envers le protagoniste et n'ouvre la bouche que pour manger ou chanter des insultes. On peut même déceler un certain plaisir sadique dans son attitude face aux atrocités perpétrées sous ses yeux. Lorsqu'Alain de Monéys se fait écarteler, elle crie en chœur « Oh hisse ! La saucisse ! » pour encourager les bourreaux, puis elle demande d'un air ingénu : « Est-ce que ça lui fait mal ? », accentuant la douleur associée à l'action en cours. Elle conclut cet épisode de torture en s'écriant « Ah ! C'est beau !<sup>81</sup> » à propos du sang qui gicle jusqu'au plafond dans la halle. Il y a une certaine forme de mise en abyme dans la façon dont le public observe ce personnage, lui-même témoin d'actions répréhensibles. En effet, la réaction attendue face à ce genre de scène serait de reprocher au personnage son inaction ; or, le spectateur ne fait rien de plus que le personnage à qui il reproche son immobilisme. C'est ainsi que se développe le propos central de la pièce, à savoir : à partir de quand un individu qui ne dénonce pas la violence s'en rend complice ? À travers ce personnage, le public peut ainsi mettre en question ses propres réactions face à des situations de violence et d'abus.

Enfin, ce n'est pas un hasard si la mise en scène insiste sur la dématérialisation de la foule. Alors que le roman de Jean Teulé mentionne à plusieurs reprises la multitude présente à la foire de Haute-faye, le spectacle du Fouic Théâtre ne compte que quatre comédiens. Représentée notamment à travers la musique et les bruitages, la foule n'est donc pas visible sur scène, mais peut-être est-ce parce qu'elle est définitivement présente dans la salle. Encouragée par la

---

<sup>80</sup> L'introduction du spectacle se termine avec la phrase « et pourtant nous étions de braves gens » répétée en écho jusqu'à la fin de la musique. Cette phrase est tirée de la page 125 du roman, c'est François Chambord qui prononce ces mots avant d'être guillotiné en place publique à Haute-faye le 6 février 1871.

<sup>81</sup>p. xiv du texte en annexe.

disposition frontale, la passivité du spectateur-voyeur est tout à fait pertinente dans la mise en scène de *Mangez-le si vous voulez*, étant donné que cette attitude est au cœur du propos, à savoir la dénonciation du manque d'action des témoins face à la barbarie dont Alain de Monéys fut victime.

Le public est ainsi une partie importante du dispositif, non seulement parce que sa présence est indispensable à la tenue de la représentation théâtrale, mais également parce qu'il est d'office inclus dans la mise en scène, où il incarne la foule absente. Depuis son siège, le spectateur apparemment passif est ébranlé intellectuellement, et la mise en scène multisensorielle le compromet physiquement. Antonin Artaud définit le théâtre de la cruauté comme un théâtre qui peut « glacer la pensée et le sang <sup>82</sup> ». L'effet recherché par le Fouic Théâtre est similaire dans la mesure où le spectateur est appelé à expérimenter des sensations, à ressentir des émotions et à se questionner intellectuellement, par le biais de stimuli orchestrés à cet effet.

## **5.2. La frontalité comme mise à distance**

Séparés de l'action dramatique par le cadre de scène, les spectateurs ont une vue d'ensemble du plateau. La scénographie de *Mangez-le si vous voulez* se divisant en deux parties, le décor hyper réaliste d'un côté et de l'autre l'espace performatif des musiciens, le dispositif frontal permet au spectateur d'envisager ensemble ces deux espaces juxtaposés, d'interroger leurs rapports de force et de suivre la circulation des actants à l'intérieur de et à travers ces univers représentés.

---

<sup>82</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p. 95.

Le spectateur constatera ainsi que les musiciens, lorsqu'ils entrent en contact avec le décor de la cuisine, jouent à ignorer l'action dramatique. Ils vont, par exemple, chercher des boissons dans le réfrigérateur, comme s'ils prenaient une pause en studio lors d'une répétition. De la même façon, lorsque le comédien tend le ukulélé à sa gauche pour mimer le protagoniste tendant la bride de son cheval au jeune Thibassou, Laurent Guillet attrape l'instrument et le range sans tenir compte de la convention théâtrale : il n'entre pas dans l'univers de la fiction. Par ailleurs, à certains moments les musiciens se lèvent pour ranger des fils ou faire des réglages sur leurs instruments. Il s'agit d'un autre type de jeu qui veut se faire passer pour du non-jeu : tout comme la ménagère, ils jouent à être présents sur scène lorsqu'ils ne sont pas sollicités, leur performance parallèle (musicale ou culinaire) contribuant à mettre à distance la fable livrée par le comédien principal. Enfin, on l'a vu, l'adresse frontale au public est un autre procédé de distanciation puisqu'en brisant le quatrième mur, le personnage rhapsode opacifie la médiation théâtrale, forçant le spectateur à se questionner par rapport à ce qu'il voit et ressent.

### **5.3. Disposition et usage des décors**

Le mobilier de la cuisine a été construit sur mesure par Marc Rovère et Pascal Rodrigue pour allier l'esthétique des années 50 à une prise en main facile permettant aux comédiens de jouer avec les différents éléments. Les éléments du décor sont immédiatement visibles dès le lever du rideau, grâce à leur couleur vive créant un contraste avec la boîte noire que constitue la scène. Au début du spectacle, tous les éléments font face au public, créant un bloc uniforme dans lequel on retrouve, de jardin à cour : le four, le vaisselier et le réfrigérateur roses et blancs. Devant ce mobilier assez haut, il y a un îlot vert menthe et blanc, composé d'une table et d'un plan de travail sur lequel se trouvent des plaques de cuisson fonctionnelles. Le décor paraît



presque naturaliste puisque la cuisine est tout équipée : on y trouve de la vaisselle (assiettes, verres, cocotte, etc.), des ustensiles (fouets, fourchettes, couteaux, etc.), la batterie de cuisine pendue sur le buffet, et on constate au fil de la pièce qu'il y a aussi de vrais aliments (fraises, carottes, oignon, œufs, huile, etc.).

Or, ce naturalisme est vite déjoué par le procédé de détournement d'objet, utilisé tout au long du spectacle pour représenter les lieux du drame, la porte du réfrigérateur devenant la porte du maire, l'échelle le vieux cerisier, ou encore le plan de travail l'atelier du maréchal-ferrant. Ce dernier est le premier élément de décor à être déplacé dans l'espace par le comédien : en plus d'être transporté au centre du plateau, il est également tourné de façon à ce que le côté droit du meuble se retrouve face au public. Cette disposition permet au comédien d'introduire son corps dans le meuble pour ne laisser sortir que sa tête à travers une trappe prévue à cet effet au niveau de la poubelle, suggérant le travail à ferrer dans lequel le personnage, ligoté, est pris au piège. À plusieurs reprises dans la représentation, le corps et le décor seront ainsi confondus : manipulés par les différents personnages, ils rappellent le traitement infligé au protagoniste.

On en trouve un autre exemple dans « L'auberge Mousnier », lorsque le comédien passe sa tête dans un trou prévu à cet effet au niveau des casseroles du buffet tandis que ses mains sortent des tiroirs. Les différentes parties du corps sont désolidarisées, à tel point que le visage fait davantage référence au personnage de Mousnier qu'à Alain de Monéys qui, lui, est caractérisé par les mains lorsqu'il tente de parler à l'aubergiste : ne pouvant articuler correctement à cause de ses blessures, les gestes lui permettent de s'exprimer pour tenter de convaincre Mousnier de le laisser entrer. En outre, on remarque que l'élément de mobilier concerné n'est pas replacé correctement à la fin de ces scènes. Le décor devient alors de plus en

plus irréaliste puisqu'il ne forme plus un tout cohérent, comme si plus l'action avançait, plus les éléments de mobilier s'éloignaient les uns des autres, engendrant une fragmentation et une dislocation des repères.

Tous ces procédés permettent d'illustrer les différentes stations du chemin de croix du protagoniste. D'ailleurs, dans la scène suivante, le comédien debout sur le réfrigérateur prend une pose de Christ en croix pour expliquer l'écartèlement d'Alain de Monéys, renvoyant directement au texte de la scène de l'auberge décrivant « un Christ en croix, collègue d'Alain, suspendu à un clou<sup>83</sup> ». Grâce à cette phrase, on comprend mieux pourquoi, par la suite, le comédien est suspendu à un trapèze jusqu'à la fin de la scène de « La Halle ». Dans cette scène, lorsque Jean-Christophe Dollé se retrouve en lévitation, accroché à l'enseigne lumineuse, les éléments de décor sont tous éparpillés aux quatre coins du plateau. À ce moment-là, le décor reflète parfaitement l'état physique du protagoniste, désarticulé et laissé à l'abandon pendant que ses bourreaux, « saouls et pliés de rire, [...] dérapent dans son sang<sup>84</sup> ».

Un intermède musical laisse ensuite le temps au comédien de réorganiser les éléments de mobilier pour créer l'image scénique du bûcher. Le réfrigérateur est placé au centre, le four à sa droite, derrière ce dernier on aperçoit le vaisselier qui permettra de jouer sur les hauteurs. Le plan de travail se retrouve à côté du four, la table de cuisine devant le frigo tandis que le tabouret est hissé au-dessus. Une fois en place, le décor ressemble bien davantage à une barricade qu'à une cuisine. L'éclairage rouge et la fumée complètent le tableau et permettent de figurer sur scène le bûcher, dont la puissance évocatrice est concentrée sur le four dans lequel le comédien

---

<sup>83</sup> p. xiii du texte en annexe.

<sup>84</sup> p. xiv du texte en annexe.

tourne sur lui-même, tel un poulet à la broche. Ainsi se retrouvent matérialisés par le décor l'évènement original et la métaphore culinaire, tous deux déjà présents dans le texte de Jean Teulé.

#### **5.4. L'art culinaire au centre du dispositif**

D'emblée, le titre de la pièce, repris directement de celui du roman, dévoile la métaphore culinaire qui va être filée jusqu'à la fin de la représentation. À peine entrés dans la salle, les spectateurs peuvent lire dans leurs programmes quelques critiques jouant sur les mots, telles que « un spectacle savoureux », « à dévorer sans hésiter » ou encore « la cuisine délicieusement cannibale de *Mangez-le si vous voulez* ». Ces titres, provenant de divers journaux ou sites internet dédiés à la culture, n'hésitent pas à jouer la carte de l'humour pour promouvoir un spectacle dont le propos est profondément glaçant.

C'est également le cas de l'équipe de création, pour qui l'humour permet de mettre à distance le sujet de la pièce en utilisant toutes les ressources de l'imaginaire culinaire pour illustrer, de façon métaphorique, les situations décrites dans le texte. Ainsi, le coup de poing dans l'estomac se traduit par un coup de hachoir sur la planche à découper, les tirs de mitrailleuse des Prussiens par le découpage vif des légumes et les instruments de torture (tenailles, fer à cheval) sont remplacés sur scène par le batteur électrique de la ménagère. Les ustensiles de cuisine, permettant normalement de préparer des mets, sont perçus ici comme des armes potentielles.

L'injonction « Mangez-le si vous voulez » permet d'assimiler le personnage principal à un élément comestible. Le lexique culinaire s'applique parfaitement à la situation du jeune

Périgourdin : il est battu, fouetté, découpé, rôti puis mangé par la foule à l'issue de la pièce. Ces termes sont présents dans le texte original ; sur scène ils sont utilisés par le conteur pour décrire l'action et joués physiquement par la ménagère à l'aide des ustensiles. Le jeu dans la cuisine oscille entre le détachement face à la technique culinaire et la violence contenue dans le plaisir sadique de la cuisinière. Le cannibalisme ne vient pas immédiatement à l'esprit, tant le traitement infligé au personnage est semblable à la préparation d'un aliment en vue d'être consommé, mais le statut ambigu de la cuisinière permet d'installer un malaise grandissant au fil de la représentation. En outre, le fait de parler d'un épisode de sécheresse et de famine dans un décor faisant référence à une époque d'abondance et de bien-être, permet d'accentuer le décalage spatio-temporel en le doublant d'un certain cynisme. Représentée matériellement par un décor plus vrai que nature, la cuisine installe le fait divers tragique dans un contexte familial, et introduit la violence dans le confort du foyer.

Le dispositif scénique permet à la ménagère de cuisiner véritablement sur scène grâce aux éléments tels que les plaques chauffantes qui permettent la cuisson sur le plateau. Le fait de cuisiner sur scène engendre une performance particulière pour la comédienne : elle doit jouer mais également aboutir à un résultat, le but derrière toute préparation culinaire étant de déguster le produit final. La préparation et la cuisson sur scène tendent à ancrer la représentation dans le présent et le réel, soulignés par les projections d'eau, d'huile et de pelures de légumes ou de coquilles d'œuf. Les textures des aliments projetés apportent une dimension sensorielle supplémentaire, mais ce sont réellement les effluves de cuisson qui brisent le quatrième mur de la cuisine. L'équipe de création a évoqué l'idée de distribuer des tartines à l'issue de la représentation pour compléter le dispositif culinaire. Cette proposition n'a pas pu se réaliser jusqu'à présent notamment à cause des normes des salles de spectacle dans lesquelles on est très

rarement autorisé à manger. Elle est tout de même intéressante dans la mesure où le spectateur est tiraillé entre le dégoût face à la violence et au cannibalisme et sa faim grandissante due à l'olfaction continue d'effluves qui sollicitent sa mémoire sensorielle.

Les aliments sont en effet choisis de telle sorte à ce qu'ils évoquent des souvenirs gustatifs aux spectateurs. L'oignon mélangé aux carottes, les œufs brouillés et plus encore le maïs soufflé, diffusent des odeurs simples et familières, aisément évocatrices. À la différence des comédiens, les spectateurs ne font pas l'expérience du goût de ces aliments. Mais le simple parfum leur met l'eau à la bouche, créant un profond malaise physique dû au décalage entre leur état d'esprit et cette réaction physiologique. L'expression « âme sensible » peut être prise au pied de la lettre dans le cas de *Mangez-le si vous voulez*. La violence du spectacle marque le spectateur en son sein, sur la surface immatérielle de son âme, mais elle s'accompagne de véritables et délectables réminiscences sensorielles de son nez, sa bouche et son estomac. La sensibilité de l'esprit et du corps sont alors inséparables et le dispositif médiatique joue sur ces deux niveaux pour créer une expérience théâtrale paradoxale, déroutante et unique.

## Chapitre 3 - Le jeu des sens : une mise en scène de la perception

La façon dont le spectateur perçoit la représentation de *Mangez-le si vous voulez* oriente la manière dont il recevra le propos de la pièce. Face à l'extrême violence de celui-ci, il y a deux possibilités de réception envisageables : l'immersion ou la distanciation. Or, ces deux positionnements du spectateur sont induits par la mise en scène multisensorielle proposée par Jean-Christophe Dollé et Clotilde Morgiève.

Selon la logique empiriste, l'expérience sensible est à l'origine de toute connaissance, de toute croyance et de tout plaisir esthétique. Ce que l'on nomme sensorialité regroupe tous les éléments qui se rapportent aux organes sensoriels, aux structures nerveuses qu'ils mettent en jeu et aux messages qu'ils véhiculent. Ces organes fonctionnent à partir de communications de stimuli reçus par le corps humain et analysés par le cerveau. La communication d'informations est donc au cœur du système des perceptions sensorielles. Maurice Merleau-Ponty, dans sa définition, souligne bien l'aspect communicationnel qui se joue dans l'élaboration des perceptions :

la physiologie de la perception commence par admettre un trajet anatomique qui conduit d'un *récepteur* déterminé par un *transmetteur* défini à un poste enregistreur spécialisé lui aussi. Le monde objectif étant donné, on admet qu'il confie aux organes de sens des messages qui doivent donc être portés, puis déchiffrés, de manière à reproduire en nous le texte original<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1967, p. 13 ; souligné par l'auteur.

Il utilise les termes « récepteur » et « transmetteur », ainsi que la notion de déchiffrement que l'on peut retrouver, par exemple, dans la théorie de la communication de Shannon et Weaver (1949). Or, on constate que la plupart de ces schémas communicationnels donnent une vision unidirectionnelle du message, ce qui ne reflète pas la réalité du phénomène perceptif. Si Merleau-Ponty affirme que « percevoir n'est pas se souvenir<sup>86</sup> », il faut bien admettre que le cerveau interprète les données perceptuelles et qu'il fait, bien souvent, appel aux sensations déjà éprouvées pour analyser un nouveau stimulus. Au théâtre, le spectateur est le principal destinataire du discours scénique, il est le récepteur dans le processus de communication. Il doit organiser sa perception, se souvenir des éléments qui lui sont présentés et faire des choix pour cadrer, découper lui-même ce qu'il trouve important<sup>87</sup>. Ces choix peuvent être orientés par la mise en scène, à travers ce que Patrice Pavis appelle la vectorisation, « un parcours de sens » tracé par « les lignes directrices de la dramaturgie et les principales options scéniques<sup>88</sup> ».

La perception peut désigner le processus de recueil et de traitement de l'information sensorielle mais aussi la prise de conscience de ce processus. La conscience de la sensation permet d'analyser plus facilement les stimuli et de les mettre en relation avec ceux qui sont déjà connus. Ainsi, une personne atteinte de cécité, qui s'est fait opérer et voit le monde qui l'entoure pour la première fois, va essayer de toucher les éléments de son environnement au lieu de se fier uniquement à sa vue ; de la même façon, dans un environnement bruyant, une personne parviendra plus facilement à comprendre son interlocuteur si elle est capable d'avoir un contact

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>87</sup> Anne Ubersfeld, « Le travail du spectateur », *Lire le théâtre. II, L'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. Lettres Belin Sup, 1996, p. 253.

<sup>88</sup> Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 2003, p. 19.

visuel<sup>89</sup>. Ainsi, la complémentarité des perceptions est effective dans les deux sens, c'est ce que David Howes appelle la « modulation de la perception<sup>90</sup> ».

Selon Howes, les sens ne peuvent pas être étudiés indépendamment les uns des autres. Il s'intéresse particulièrement au phénomène de la synesthésie : prenant l'exemple du peuple Desana qui vit dans la forêt tropicale colombienne, chez qui les associations synesthétiques sont partagées culturellement, il explique que « les associations synesthétiques que les Desana font avec une certaine sorte de flûte sont particulièrement intéressantes : on dit que le son de cet instrument est de couleur jaune, possède une température chaude et une odeur masculine <sup>91</sup>». Ici, la perception multisensorielle est intériorisée socialement, contrairement aux cultures occidentales dans lesquelles seuls certains individus prédisposés semblent capables de percevoir le son d'une odeur ou la couleur des chiffres. Le poète et écrivain britannique Daniel Tammet, connu notamment pour avoir récité 22 514 décimales de Pi durant cinq heures, confiait lors d'un entretien :

Pour moi, Pi est un poème numérique gigantesque, qui parle de tout, par définition, puisqu'il est infini. Quand j'y perçois ces couleurs, ces émotions, ces textures, j'y perçois également comme un sens, une histoire qui se dégage, en tout cas que je construis le long de ces chiffres<sup>92</sup>.

Qu'elle soit synesthésique ou non, la multisensorialité apparaît donc indispensable pour acquérir une expérience de notre environnement la plus complète possible.

---

<sup>89</sup> Gemma A. Calvert, Charles Spence et Barry E. Stein (dir.), *The Handbook of Multisensory Processes*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2004, p. 3.

<sup>90</sup> David Howes, « L'esprit multisensoriel, ou la modulation de la perception », *Communications*, n° 86, 2010, p. 44.

<sup>91</sup> *Ibid*, p. 43.

<sup>92</sup> Jean-François Marmion, « Entretien avec Daniel Tammet : de la synesthésie à la poésie », *Le cercle Psy, le journal de toutes les psychologies*, n° 9, « Maladies mentales Quoi de neuf, Docteur ? », juin-juillet-août 2013. [En ligne : [https://le-cercle-psy.scienceshumaines.com/entretien-avec-daniel-tammet-de-la-synesthesie-a-la-poesie\\_sh\\_30772](https://le-cercle-psy.scienceshumaines.com/entretien-avec-daniel-tammet-de-la-synesthesie-a-la-poesie_sh_30772)] (consulté le 16/01/2018). Cette « histoire » dégagée multisensoriellement rappelle la « narration transmédia » évoquée dans notre précédent chapitre.



La vue est la perception sensorielle la plus évidente et la plus sollicitée dans toutes les sphères de la société occidentale. Elle est le sens par lequel on perçoit la lumière, les couleurs et l'apparence extérieure des objets. Au théâtre, la vue est au cœur même de l'étymologie du mot « spectateur », celui qui regarde. Or, s'il est vrai que l'on peut décider de regarder ou non, de suivre du regard ou de baisser les yeux, nos yeux ne peuvent cependant pas regarder dans des directions opposées et ne sont que les témoins de l'action qui défile devant eux. Qui plus est, la perception visuelle semble indispensable à l'être humain alors même qu'elle est le dernier des sens à se développer chez le fœtus...

Le premier des cinq sens à se développer chez l'homme *in utero* est le toucher. La sensation tactile est fonctionnelle chez le fœtus dès le deuxième mois de grossesse lors de l'apparition des premiers récepteurs cutanés. C'est par elle que le bébé va pouvoir appréhender son milieu dans un premier temps et entrer en contact avec sa mère en bougeant et en donnant des coups. La sensation tactile a la double fonction d'agir et de percevoir. Il y a un échange constant entre le corps et l'objet touché. L'ingénieur et écrivain Claude Cadoz parle du « canal gestuel <sup>93</sup> » comme une voie motrice et perceptive qui reçoit autant d'informations qu'elle en donne. Il définit trois de ses fonctions principales : la *fonction épistémique* qui constitue la fonction perceptive du geste et qui sert à connaître et reconnaître les textures, la *fonction sémiotique* plaçant le geste comme moyen de communication et la *fonction ergotique*. Cette fonction d'échange d'énergie mécanique modifie ou transforme l'environnement à l'aide

---

<sup>93</sup> Claude Cadoz, « Le geste canal de communication homme/machine : la communication instrumentale », *Technique et Science Informatiques*, vol. 13, n° 1, 1994. p. 33.

d'actions matérielles (lancer une balle, peindre, creuser ou tout autre geste lié à la manipulation directe du monde physique).

L'ouïe est le sens par lequel nous pouvons percevoir des sons de toute nature. Tout comme la vue, l'ouïe est une sensation passive. L'oreille humaine, lorsqu'elle entend des sons, est capable de transmettre cinq informations au cerveau concernant leur perception : le timbre, le ton, l'intensité, l'accentuation et la durée<sup>94</sup>. Ces caractéristiques, auxquelles on porte une attention minime au quotidien, sont des données indispensables dans un contexte musical. Le spectacle *Mangez-le si vous voulez*, qualifié d'« électro-rock », présente des musiciens sur scène, amplifie leur performance et diffuse des sons préenregistrés. On peut également y entendre des voix, des cris et des bruits. Ces derniers sont très importants, ils représentent tous les sons perçus dans la fiction comme étant sans harmonie (bruits de sabots, hennissement de cheval ou son de friture) et ils complètent l'ambiance sonore du spectacle. L'absence de bruit est également une donnée significative dans cette mise en scène où l'ouïe est extrêmement sollicitée : les silences deviennent des moments privilégiés pour les retournements de situation, la prise de conscience ou le suspens.

Finalement, l'odorat et le goût sont deux sens intimement liés. L'odorat permet aux organismes qui en sont dotés de discriminer dans l'environnement certains signaux olfactifs. Ainsi, avant même de voir une flamme ou de sentir sa chaleur, une odeur de brûlé peut laisser présager un danger. La mémoire olfactive est particulièrement performante car, contrairement à la mémoire visuelle, la sensation olfactive est directement liée à l'amygdale qui est (avec

---

<sup>94</sup> Marie Camilleri, Benjamin Chaix et Antoine Lorenzi, « Voyage au centre de l'audition », [www.cochlea.org](http://www.cochlea.org). [En ligne : <http://www.cochlea.org/entendre>] (consulté le 16/01/2018)

l'hippocampe) une région émotionnelle du cerveau. Une odeur connue entraîne donc directement une réponse émotionnelle ; c'est d'ailleurs pour cela que le fait de décrire une odeur est si difficile et le vocabulaire si pauvre comparé aux autres sens. Le goût, au contraire, possède un lexique beaucoup plus étendu bien qu'il soit intimement lié à l'odorat.

La sensation gustative, qui naît dans les microvillosités des cellules sensorielles des papilles, permet de distinguer les qualités acides, amères, sucrées ou salées ainsi que l'umami d'un aliment. La perception gustative est caractérisée par des informations olfactives complétées par le sens trigéminal. C'est lui qui permet, entre autres, de décoder les consistances d'une substance et de percevoir ce qui est frais, brûlant ou bien piquant. Le nerf trijumeau, en jeu dans la gustation, innerve ainsi les muqueuses de la bouche, du nez et de l'œil. Le goût est donc en quelque sorte le résultat de l'interaction des sens de l'odorat et du toucher<sup>95</sup>.

D'emblée multisensoriel, le goût apparaît particulièrement pertinent dans notre étude sur *Mangez-le si vous voulez*, non seulement en raison du titre de la pièce, mais aussi dans la mesure où le système trigéminal, en jeu lors de la gustation, désigne en anatomie un système ganglionnaire siège de la douleur. Or, dans cette pièce, la violence est au cœur du propos et la transmission de la douleur est un enjeu de la représentation. On constate alors que la mise en scène construite autour de la cuisine est parfaitement appropriée pour transmettre l'extrême violence qui se dégage de l'œuvre de Jean Teulé. Il ne s'agit plus de la nommer, mais de sensibiliser le spectateur à cette douleur en stimulant ses sens. Bien que la plupart des pièces de théâtre convoquent déjà plusieurs sens en même temps, c'est la façon dont les sens sont sur-

---

<sup>95</sup> L'ensemble de ces éléments est développé par Annick Faurion dans le chapitre « Goûter et faire goûter » in Roy Ascott, *Les cinq sens de la création : art, technologie et sensorialité*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1996, p. 43.

stimulés qui nous permet de placer la multisensorialité au cœur de la dramaturgie de *Mangez-le si vous voulez*. Nous nous intéresserons donc à la façon dont toutes les sphères de la perception sont mises en éveil par la mise en scène pour que la représentation devienne une expérience performative multisensorielle.

## 1. La dissociation sensorielle

La dissociation est une des modalités de la présence des cinq sens au théâtre. Il s'agit de mettre en évidence un sens en particulier, de le dissocier des autres pour le faire marcher indépendamment. Paola Ranzini insiste sur l'importance de ce procédé au théâtre, dans la mesure où celui-ci est un lieu où les créateurs peuvent se permettre de jouer avec les sens des spectateurs. Ainsi, elle explique :

Le procédé de la dissociation [...] est privilégié notamment lorsque, pour mettre en évidence l'un des cinq sens, le dramaturge imagine une situation où ce sens viendrait à manquer, ou bien une situation qui rendrait inactif le sens dominant au théâtre (la vue)<sup>96</sup>.

Dans le contexte général de la multisensorialité au théâtre (présence des cinq sens), les recherches de Paola Ranzini insistent sur l'alternance de la dissociation et de la synesthésie, qui associe plusieurs perceptions sensorielles à un instant T. Les cinq sens sont en effet mis en éveil de façon plus efficace s'il y a une alternance entre la convocation indépendante d'un sens et

---

<sup>96</sup> Paola Ranzini, « Dissociation vs synesthésie : les modalités de la présence des cinq sens au théâtre », *Itinera, rivista di filosofia e di teoria delle arti*, n° 13, « Il teatro e i sensi : teoria, estetica, drammaturgia », Milan, Università degli studi di Milano, 2017, p. 48. Ce numéro de revue regroupe les actes du colloque « Le théâtre et les cinq sens. Théories, esthétiques, dramaturgies », ayant eu lieu à Paris (Maison de l'Italie de la cité universitaire internationale) les 13 et 14 juin 2016, dans le cadre du projet « SENSES : the Sensory Theatre. New Transnational Strategies for Theatre Audience Building » qui fédère l'Université de Milan (Italie), l'Université de Galati (Roumanie) et l'Université d'Avignon (France).

l'association de plusieurs sens afin de créer une interaction entre ces diverses perceptions. Il est donc pertinent de s'intéresser aux dissociations sensorielles présentes dans la mise en scène de *Mangez-le si vous voulez*, c'est-à-dire aux procédés qui contribuent à mettre en évidence l'un des cinq sens, avant de se pencher sur les passages relevant de la synesthésie et d'analyser leurs effets. Rappelons que certains sens sont directement activés chez le spectateur (vue, ouïe, olfaction), tandis que d'autres (gustation, toucher) le sont indirectement par la puissance évocatrice du texte et de la mise en scène.

### **1.1. Dissociation de la vue et de l'ouïe**

Si, dans la tradition théâtrale, les trois coups indiquaient le début de la représentation, de nos jours, il s'agit plutôt de l'extinction des lumières. Dans le cas de *Mangez-le si vous voulez*, le noir dans la salle indique le début de la pièce et permet aussi, par contraste, de percevoir les projections sur l'écran au centre du plateau. Ces projections, qui constituent l'introduction du spectacle, permettent de créer une dissociation entre la vue et l'ouïe dans la mesure où la bande sonore et les inscriptions projetées sont complémentaires et non pas redondantes. L'oreille entend le procès-verbal de l'Affaire de Hautefaye, pendant que l'œil lit le verdict de la Cour d'assises de la Dordogne.

Un autre cas de figure dissocie l'image du son mais de façon décalée. Dans la scène d'écartèlement (correspondant au chapitre 11 « La halle »), le texte renvoie au supplice d'Alain de Monéys alors que, sur le plateau, le spectateur voit le protagoniste pendu à un trapèze, les pieds dans le vide, avec au-dessus de sa tête une enseigne lumineuse sur laquelle on peut lire « Je t'aime ». On peut imaginer que le protagoniste s'accroche dur comme fer à l'amour qu'il porte à Anna pour ne pas céder à la douleur, mais ce n'est qu'une interprétation. Il n'en reste

pas moins que l'effet de dissociation entre l'image vue et le texte entendu apporte une couche supplémentaire de sens à cette scène.

Outre les couleurs pastel présentes dans le décor et les costumes ainsi que les différents éclairages utilisés pour créer des images scéniques, la gestuelle est particulièrement efficace pour mettre en évidence le sens de la vue. On fait référence ici à la pantomime de Clotilde Morgiève interprétant Anna Mondout : le personnage étant représenté muet sur la scène, son discours passe obligatoirement par sa gestuelle. La vue est alors essentielle à la communication entre les personnages et à la compréhension du spectateur.

L'ouïe est particulièrement sollicitée dans ce spectacle où l'alternance et la dissociation concourent à mettre en relief la dimension auditive. Le niveau sonore étant très élevé, la dissociation auditive a déjà lieu dès l'ouverture de la pièce, lorsque le spectateur porte son attention sur l'inconfort provoqué par le volume de la musique. Alors même qu'il y a un noir sur le plateau, on entend des bruits de pas qui se rapprochent, puis le son s'arrête dès que l'éclairage révèle la présence de la ménagère. Ce procédé d'alternance de l'ouïe et de la vue est également présent chaque fois que l'on entend la voix d'un personnage avant son entrée sur scène. Ainsi, Anna Mondout commence à réciter l'alphabet puis vient se placer au centre du plateau ; de la même façon, on entend la voix de François Mazière, ivre mort derrière le plan de travail, avant de le voir se lever. L'ouïe prime alors en quelque sorte sur la vue grâce à ce procédé qui permet de ménager la surprise pour le spectateur qui est intrigué par ce qu'il entend.

La dissociation est néanmoins le procédé le plus récurrent car la bande sonore de la pièce est constituée de bruits dont l'origine n'est pas visible sur la scène. Hennisement de cheval, voix entremêlées, musique de fête foraine, sont autant de sons qui apparaissent problématiques

car leur origine est inconnue, provoquant ainsi un effet d'étrangeté. Une exception notable est lorsque les comédiens se figent pour écouter les informations à la radio. Le fait de créer un tableau visuel dans lequel les personnages sont eux-mêmes à l'écoute permet alors au spectateur de focaliser son attention sur les informations qu'il entend, à savoir, l'avis de sécheresse et les nouvelles du front.

## **1.2. Mise en évidence de la gustation et de l'olfaction**

Rarement convoqué au théâtre, le goût s'y trouve en quelque sorte d'emblée dissocié des sens mentionnés plus haut. Le titre de la pièce étant une injonction à manger, la gustation prend une place particulière dans cette mise en scène. D'abord, le texte évoque des mets variés : « Regarde... des mangettes au lard et des petits fromages blancs<sup>97</sup>», puis la sensation gustative est davantage explicitée lorsque le conteur parle « des paysans [qui] coupent du lard et frottent de l'ail sur des croûtons qu'ils avalent en roulant des yeux inquiets<sup>98</sup> ». L'évocation de souvenirs gustatifs se construit petit à petit pour le spectateur grâce au texte, puis à travers le procédé de la dissociation qui matérialise la gustation sur scène à plusieurs reprises.

Ainsi, dans un premier temps, la ménagère fait mine de boire une tasse de thé face au public, ici c'est le geste qui remémore chez le spectateur la sensation gustative. Ensuite, Jean-Christophe Dollé boit véritablement un verre d'eau servi par la ménagère et, jouant alors François Mazière, il décrit la sensation associée à la consommation du vin offert par le curé : « ça fait du bien par où ça passe ». Au même moment, le spectateur constate que le musicien Mehdi Bourayou boit une bière derrière son piano. Ainsi, on rappelle sur scène la sensation

---

<sup>97</sup> Minute 00 :06 :10 de la représentation ; p. ii du texte en annexe.

<sup>98</sup> Minute 00 :16 :58 de la représentation ; p. v du texte en annexe.

désaltérante et rafraîchissante de la boisson, mais on convoque également sa dimension alcoolisée qui, en plus d'évoquer des souvenirs gustatifs plus prononcés que ceux de l'eau, joue un rôle dans l'altération des perceptions. Enfin, lorsque la ménagère est attablée, jouant la petite fille du maire dégoûtée devant son assiette, elle consomme réellement l'omelette aux légumes préparée durant les scènes précédentes. L'expression blasée de la comédienne souligne la banalité de sa préparation, donnant ainsi au public l'occasion de recréer en lui les saveurs présentes sur scène, ou du moins de recréer des sensations gustatives à partir du fumet émanant du plateau.

À la différence de la gustation, qui constitue une action ponctuelle, le sens de l'olfaction est sollicité en permanence notamment à travers la respiration. Or, dans la mise en scène de *Mangez-le si vous voulez*, l'odorat est volontairement mis en évidence grâce à la diffusion d'odeurs au fil de la pièce. La première dissociation olfactive perceptible depuis la salle a lieu à la fin de l'introduction du spectacle. À ce moment-là, il n'y a aucun éclairage sur la scène et la machine à fumée se met en marche pour qu'un nuage apparaisse dans la cuisine une fois les projecteurs allumés. Le fait de priver le public de la vision permet de déplacer son attention sur l'odeur de fumée qui se propage sur le plateau. Le procédé d'alternance, qui permet de dissocier l'olfaction et l'image scénique du grille-pain qui prend feu, présente l'effet avant la cause et bouleverse l'ordre attendu.

Le procédé d'alternance est également utilisé sur scène pour accentuer la perception olfactive lorsque la ménagère commence à faire revenir dans l'huile ses oignons et carottes tranchés. L'éclairage baisse alors tout d'un coup, laissant la cuisine dans le noir, après que la ménagère a mis ses légumes dans la poêle. À ce moment-là, le personnage d'Alain de Monéys



reçoit un coup sur la tête, la musique est alors très forte, seule une lumière blanche éclairant Jean-Christophe Dollé persiste, les comédiens bougent au ralenti pour rendre compte des sensations du personnage qui vient de se faire assommer. La quasi-immobilité de l'image laisse le champ libre à la perception des odeurs de cuisine qui embaument d'abord le plateau puis la salle.

Enfin, la puissance évocatrice de l'odorat est utilisée dans la mise en scène pour créer un malaise grandissant, notamment à travers l'utilisation du maïs soufflé. Les grains de maïs déposés dans la poêle, la ménagère allume la plaque pour que la cuisson commence avant le passage dans « L'atelier du maréchal-ferrant ». L'odeur du maïs soufflé se diffuse dans la salle, rappelant de façon vive l'ambiance des salles de cinéma. Cette odeur alléchante et réconfortante arrive juste à temps pour la première scène de torture. Ainsi, l'effet de la dissociation olfactive est percutant puisque le spectateur ne peut absolument pas assimiler une sensation olfactive plaisante à un acte de barbarie décrit avec précision. L'image mentale évoquée par le texte soulève le cœur alors que l'odeur du maïs soufflé fait monter l'eau à la bouche, créant ainsi un malaise profondément ancré dans le corps du spectateur.

### **1.3. Toucher et être touché**

La sensation tactile est déjà très présente dans le texte original de Jean Teulé, notamment à travers les descriptions de torture et de lynchage. Le corps, comme surface sensible, est meurtri au fil de la pièce. On remarque que les premiers coups mettent directement en contact la main avec le visage : « les frères Campot arrivent à la gauche d'Alain. Le premier lui tord l'oreille et

l'autre le gifle à toute volée <sup>99</sup>», alors que par la suite, la foule utilise des bâtons, aiguillons ou autres fouets pour martyriser de Monéys, ce qui réduit le contact physique entre les bourreaux et la victime. Il y a ainsi un passage progressif entre les modalités tactiles active (toucher) et passive (être touché), la première étant l'apanage des bourreaux, la seconde se réduisant à la victime.

Sur scène, la dissociation tactile est perceptible à la fin de la chorégraphie du lynchage : lorsque Jean-Christophe Dollé, Mehdi Bourayou et Laurent Guillet font mine de partir, le guitariste se retourne et gifle le conteur de façon inattendue. L'effet de surprise est saisissant, d'autant que le conteur participait quelques secondes auparavant à la bastonnade. Le geste, renforcé par le volume très élevé de la bande sonore qui diffuse des sons de gifles, replace immédiatement le conteur en position de victime, soulignant l'impossibilité pour le protagoniste d'inverser la tendance et même de se défendre.

Leur caractère surprenant contribue à la dissociation de plusieurs sensations tactiles, mettant en évidence leur agrément ou, au contraire, leur inconfort. Ainsi, lorsque la ménagère continue de verser de l'eau dans le verre déjà rempli du comédien, l'eau coule sur le bras de ce dernier et tombe sur le sol. La sensation froide et humide du contact de l'eau est d'ailleurs accentuée par la réaction du comédien qui a le réflexe de lever la tête vers sa partenaire de jeu pour qu'elle cesse de l'arroser. À l'inverse, d'autres représentations tactiles évoquent la douceur, comme les flocons de fausse neige qui effleurent le corps de Clotilde Morgiève interprétant Anna à la fin du spectacle.

---

<sup>99</sup> Minute 00 :24 :00 de la représentation ; p. vi du texte en annexe.

Méconnue et peu documentée dans les études sur les sens, la dimension tactile est fondamentale dans la pièce qui nous intéresse puisque que celle-ci traite de la violence non seulement morale, mais surtout physique, portant à la scène des gestes d'une cruauté inouïe. Annie Luciani met en évidence la différence fondamentale entre le toucher et les deux sens principaux du théâtre, la vue et l'ouïe :

L'œil appréhende les objets à distance, sans les toucher, de manière propre. L'oreille les appréhende sans même avoir à se tourner vers eux. Le toucher touche, affecte le corps, le salit, désigne l'homme en tant que matière, annule la distance entre l'homme et l'objet, les rend miscibles<sup>100</sup>.

Il faut souligner à quel point les verbes « affecter » et « salir » sont pertinents dans la mise en scène du corps violenté par le Fouic Théâtre. De la même façon, la notion de distance, ici convoquée au sens premier du terme, est elle aussi malmenée par la violence physique qui caractérise la pièce. Cette violence extrême réside non seulement dans la proximité des corps qui annule toute intimité, mais dans la confusion entre l'homme et l'objet. Cet aspect est fondamental dans l'évolution du protagoniste dont l'humanité disparaît à mesure que son corps est touché : on le « bat comme un tapis <sup>101</sup>», lui « marche dessus du pied gauche, comme si ça allait porter bonheur <sup>102</sup>», on va même, « à coups de fourche, remuer le ventre d'Alain de Monéys comme on retourne la terre <sup>103</sup>».

Enfin, rappelons que toucher et être touché ont un sens non seulement concret, mais aussi métaphorique, qui renvoie à l'émotion procurée et ressentie. Or, depuis Aristote, l'émotion est

---

<sup>100</sup>Annie Luciani, « Ordinateur, geste réel et matière simulée » in Roy Ascott, *Les cinq sens de la création : art, technologie et sensorialité*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1996, p. 79.

<sup>101</sup> P. ix du texte en annexe.

<sup>102</sup> P. xii du texte en annexe.

<sup>103</sup> P. i du texte en annexe.

au cœur même de l'expérience théâtrale. Elle est fortement accentuée par la multisensorialité : la perte de repères organisée par la mise en scène de *Mangez-le si vous voulez* entraîne un mélange d'émotions allant du plaisir à l'angoisse, mais ne laissant personne indifférent.

## 2. La figure de la synesthésie

La synesthésie est définie communément comme un trouble de la perception des sensations qui fait éprouver deux perceptions simultanées à la sollicitation d'un seul sens. Ce phénomène est souvent considéré comme une anomalie sensorielle dont seuls certains individus peuvent faire l'expérience. Or, Merleau-Ponty affirme que

la perception synesthétique est la règle, et, si nous ne nous en apercevons pas, c'est parce que le savoir scientifique déplace l'expérience et que nous avons désappris de voir, d'entendre et, en général, de sentir, pour déduire de notre organisation corporelle et du monde tel que le conçoit le physicien ce que nous devons voir, entendre et sentir [...]. La forme des objets n'en est pas le contour géométrique : elle a un certain rapport avec leur nature propre et parle à tous nos sens en même temps qu'à la vue<sup>104</sup>.

Le croisement des modalités sensorielles est ici présenté comme un phénomène naturel qui se manifeste en chacun de nous. Pour mieux comprendre comment s'opère un tel croisement, Merleau-Ponty explique que « les sens communiquent dans la perception comme les deux yeux collaborent dans la vision <sup>105</sup> ». Dans la synesthésie, les modalités sensorielles sont convoquées en même temps afin de construire la perception la plus complète de l'objet.

La mise en scène de *Mangez-le si vous voulez* joue avec le principe de la synesthésie dans la mesure où elle convoque dans le même instant de multiples sensations. On peut faire référence ici à la scène du bûcher correspondant au chapitre 15 « Le lac asséché ». À ce moment-

---

<sup>104</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 265.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 270.

là, les éléments de décor ont été désorganisés puis rassemblés au centre du plateau par le conteur. L'image scénique correspond à une sorte de barricade dont on ne comprend pas encore la signification. C'est bien l'éclairage rouge et la machine à fumée qui vont révéler qu'il s'agit d'un bûcher, en associant la lumière rouge à la chaleur et la fumée à l'odeur, faisant ainsi appel à l'imaginaire du feu. Les perceptions tactile et olfactive sont donc révélées grâce à une association visuelle. Le procédé synesthétique associant la vision à la température est le même lorsque Mehdi Bourayou ouvre le congélateur pour révéler la présence d'Anna Mondout : à l'intérieur, la lumière blanchâtre qui en émane évoque instantanément le givre et peut même provoquer un frisson.

Qu'elle soit provoquée consciemment par les créateurs ou perçue de façon instinctive par le public, la synthèse des sens en jeu dans la synesthésie permet de créer des événements sensoriels. Par exemple, la présence d'eau sur scène, quand la ménagère « remplit des godets<sup>106</sup> », convoque le goût, la vue et le toucher. Si le spectateur ne peut pas réellement sentir l'eau fraîche dans sa bouche et ses mains comme le comédien sur le plateau, en revanche, il est interpellé par l'eau qui coule créant une flaque au sol, et dont la vision provoque comme un sentiment d'urgence associé aux conséquences que peut avoir l'introduction d'un tel élément sur une scène (dégradation, chute, etc.).

De façon plus significative, le croisement des modalités perceptives propres au théâtre (la vue et l'ouïe) avec des modalités perceptives plus inattendues comme l'odorat et le goût permet de placer le spectateur au cœur de la pièce. On a vu que la coprésence était exploitée par l'équipe du Fouic Théâtre afin que les spectateurs réunis dans la salle puissent être assimilés à

---

<sup>106</sup> Minute 00 :35 :52 de la représentation ; p. ix du texte en annexe.

la foule qui est présente dans le roman de Jean Teulé, mais non représentée sur la scène. L'olfaction et le goût entraînent une immersion du spectateur dans l'univers de la pièce de façon encore plus déroutante. Agathe Torti Alcayaga, dans sa réflexion sur la construction de la conscience politique du spectateur à travers les sens (notamment le goût et l'odorat), évoque la mise en scène de *Mein Kampf* par George Tabori. Celle-ci présente quelques points communs avec celle de *Mangez-le si vous voulez*, particulièrement en ce qui concerne la diffusion d'odeurs de cuisson, qui

dévoile avec brutalité que c'est l'univers fictionnel cauchemardesque qui est l'univers de référence... et que le spectateur n'en est pas absent. L'effet, extrêmement puissant, fait surgir une angoisse proche de la panique, panique décuplée par l'élément sonore : les grésillements de la cuisson qui évoquent le feu et le danger qu'il représente dans l'imaginaire collectif<sup>107</sup>.

Le malaise que le spectateur ressent est bien réel car son corps est ébranlé, auditivement et olfactivement, au même titre que son esprit. Agathe Torti Alcayaga poursuit en soulignant que « cette expérience ne se limite pas à la durée du spectacle, puisque la capacité du goût et du parfum à mobiliser la mémoire affective permet au spectateur de revivre, dans la vie "réelle", ce qu'il a éprouvé au théâtre<sup>108</sup> » : il ne peut plus percevoir les sons, images, odeurs du monde qui l'entoure comme avant. De la même façon, longtemps après sa sortie du théâtre, le spectateur de *Mangez-le si vous voulez* demeure marqué par cette pièce. Car elle le compromet, d'une part, moralement, à cause du propos qu'elle met en scène, et, d'autre part, physiquement, grâce à sa dimension multisensorielle, l'effet produit par la convocation de tous les sens oscillant entre une étrangeté propice à la distanciation critique et une immersion dans un univers d'une violence

---

<sup>107</sup> Agathe Torti Alcayaga, « Le goût du temps : réflexions sur la construction de la conscience politique chez le spectateur », *Itinera, rivista di filosofia e di teoria delle arti*, n° 13, « Il teatro e i sensi : teorie, estetiche, drammaturgie », Milan, Università degli studi di Milano, 2017, p. 85.

<sup>108</sup> *Ibid*, p. 91.

extrême. Il nous reste à montrer par quels procédés esthétiques se construit cet effet pour le moins paradoxal.

### **3. Une esthétique expérientielle**

Esthétique et esthésie ont pour racine commune le grec *aisthesis* qui signifie sentir. L'une fait référence au sentiment du beau, tandis que l'autre évoque directement les sensations. En effet, l'esthésie désigne l'appréhension du sensible par les organes sensoriels, externes et internes. Son usage en tant que suffixe, plus courant, est généralement employé pour indiquer des perceptions particulières. C'est ainsi qu'on parlera de kinesthésie pour la perception des mouvements du corps, ou de synesthésie pour désigner l'association spontanée de perceptions sensorielles différentes.

#### **3.1. La perception des sensations et l'émotion esthétique**

Il est important de rappeler que la perception est le fruit de l'organisation des données sensorielles. Les sensations, quant à elles, ne sont jamais neutres car les stimuli sensoriels entraînent instinctivement une réaction émotionnelle, bonne ou mauvaise. Erin Hurley, dans sa réflexion sur les affects et l'expression des sentiments au théâtre, souligne que « theatre traffics frequently and fundamentally in feeling in all its forms —affect, sensation, emotion, mood— [...] indeed, theatre might best be defined as a realm of active emotion<sup>109</sup> ». Cette théorie prend en compte à la fois les affects, les sensations et les émotions des comédiens sur scène, mais

---

<sup>109</sup> Erin Hurley, *Theatre & Feeling*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 4.

également des spectateurs qui font l'expérience de ces mêmes sensations grâce à leurs neurones miroirs. Comme l'explique le professeur de biologie humaine Giacomo Rizzolatti :

cette participation immédiate, sur laquelle le théâtre fonde sa réalité et sa légitimité, trouverait ainsi une base biologique dans les neurones miroirs, capables de s'activer aussi bien durant la réalisation d'une action que lors de l'observation de cette même action par d'autres individus<sup>110</sup>.

Dans son acception usuelle, le sentiment esthétique permet à celui qui en fait l'expérience d'être touché par l'objet esthétique. Il éprouve ainsi une forme d'empathie, telle que définie par Robert Vischer en 1873 à l'aide du terme allemand « Einfühlung », qui désigne la relation esthétique qu'un sujet peut entretenir avec un objet, une œuvre d'art, le monde environnant<sup>111</sup>. Or, la relation esthétique qui unit le spectateur à la scène peut aussi bien être vecteur de distanciation que d'empathie dans la mise en scène de *Mangez-le si vous voulez*. C'est la façon de présenter les scènes ainsi que l'état d'esprit préalable du spectateur qui vont privilégier cette mise à distance ou cette expérience immersive.

Même comprise comme le sentiment du beau, l'esthétique ne peut donc pas être appréhendée séparément de la question sensorielle. L'important se situe encore une fois au niveau de la perception, puisque toutes les sensations n'engendrent pas un sentiment de beauté. Ainsi, au théâtre, les sensations des spectateurs sont provoquées volontairement et orchestrées pour atteindre une émotion particulière. La montée en puissance de la musique lors de l'annonce de la mort d'Alain de Monéys à sa mère provoque instinctivement un sentiment d'empathie qui

---

<sup>110</sup> Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, traduit de l'italien par Marilène Raiola, *Les neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, coll. Sciences, 2008, p. 7.

<sup>111</sup> Stefania Caliendo, « Empathie et esthésie : un retour aux origines esthétiques », *Revue française de psychanalyse*, vol. 68, n° 3, 2004, p. 791.



grandit dans le public, puis cette émotion est remplacée par la surprise lorsque la ménagère, qui hurlait de colère et de douleur, s'adresse aux spectateurs en murmurant « À table <sup>112</sup>! ». La séquence, propice à un sentiment d'empathie très fort, se termine de façon distanciée grâce à cette réplique humoristique inattendue. Il est clair aussi, à la fin de la représentation, que l'élaboration de plats préparés sur scène cherche à provoquer une sensation de faim en synchronie avec une scène tragique. La sensation provoquée est contraire à l'émotion éprouvée et, en ce sens, on peut dire que l'esthétique choisie par les créateurs du spectacle est bouleversante. Elle repose sur une convocation conjointe des sentiments de plaisir et de douleur à l'aide de différents procédés d'esthétisation de la violence.

### **3.2. L'esthétisation de la violence**

L'esthétique scénographique est très travaillée dans *Mangez-le si vous voulez*, notamment à travers les couleurs pastel de la cuisine et les costumes des comédiens évoqués plus haut. Ce plaisir visuel permet de placer le spectateur dans une ambiance agréable pour mieux le confronter à la violence du propos. Par exemple, l'esthétique de la boîte de poupée dans laquelle est placée Anna dans la scène de « La Bergerie » permet de créer une image scénique percutante mettant en avant la beauté de la jeune fille alors même que sa situation est dramatique. L'effet de surcadrage opéré par la boîte opacifie l'artifice théâtral, mettant ainsi à distance la violence du sacrifice du corps d'Anna.

La musique contribue également à l'esthétisation de la violence dans la mesure où elle va souvent à contre-courant de l'action présentée. On a évoqué la comptine des insultes dans

---

<sup>112</sup> Minute 1 :12 :57 de la représentation ; p. xvi du texte en annexe.

laquelle la mélodie enfantine opère un contraste avec les paroles injurieuses, mais un autre passage musical produit un décalage semblable. Il s'agit de la transition musicale permettant de passer de la célèbre déclaration du maire « mangez-le si vous voulez » à l'élaboration du bûcher. À ce moment-là, la musique est extrêmement festive et entraînant, ce qui brouille les pistes en faisant passer le bûcher assassin pour un feu de joie. Les perceptions auditives vont à l'encontre de la situation et du texte qui va suivre. Enfin, la façon dont les coups portés à Alain de Monéys sont chorégraphiés, notamment au moment où les musiciens participent à la bastonnade, confirme le choix de la transposition esthétisée de la brutalité qui se trouve au cœur du propos. Bien que la violence du traitement infligé aux victimes devrait a priori susciter l'empathie du public, l'esthétisation scénique de cette violence, que ce soit à travers le décor, la danse, la musique ou la métaphore culinaire, a un effet de distanciation qui ne peut manquer de teinter la réception du spectateur.

### **3.3. Le partage de la performance**

La performance, dans sa définition la plus simple, est la « manifestation d'une action corporelle (gestuelle, voix, mouvement) dans le cadre d'un lieu spécifique conçu pour être observé <sup>113</sup>». Considérer *Mangez-le si vous voulez* sous cet angle peut sembler problématique puisqu'il s'agit de l'adaptation théâtrale d'un texte romanesque. Or, comme l'explique Christian Biet à la suite de sa définition, « théâtre et performance peuvent se confondre, la performance pouvant inclure, de façon extensive, le théâtre, puisqu'elle est alors essentiellement l'acte de

---

<sup>113</sup> Christian Biet, « Pour une extension du domaine de la performance (XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle) : événement théâtral, séance, comparaison des instances », *Communications*, vol. 92, n° 1, 2013, p. 23.

présenter des corps qui s'offrent comme objets de regard devant d'autres corps convoqués et assemblés <sup>114</sup>». Ainsi, à la simple action devant témoins, s'ajoute le principe de communion entre performeurs et spectateurs notamment grâce à la présence corporelle.

Particulièrement importante dans un contexte de performance, la coprésence des corps permet de mettre en évidence l'expérience partagée. Dans *Mangez-le si vous voulez*, même si la fable se situe à Hautefaye le 16 août 1870, le présent de la performance ancre la représentation dans un espace et une temporalité partagés avec le public. En outre, les musiciens et la ménagère posent des actions de type performatif qui permettent d'actualiser le rapport au corps. Ainsi, les vibrations du système de sonorisation ou le volume élevé de la musique, qui agresse l'oreille à certains moments, ont un impact direct sur les corps, qu'ils soient sur scène ou dans l'assistance. De la même façon, les effluves émanant de la scène au fil de la représentation concourent à briser le quatrième mur en laissant pénétrer sensoriellement les spectateurs dans la cuisine.

Le rôle de la ménagère œuvrant dans la cuisine est sans doute le plus important dans le passage du régime de la représentation théâtrale à celui de l'expérientiel typique de la performance. En plus de livrer une performance d'actrice, l'interprète doit en effet venir à bout de diverses préparations culinaires ayant pour point commun l'intervention de la cuisson. Même si le découpage des légumes ou le mélange des œufs constituent déjà une performance culinaire mettant en avant la précision du geste et le jeu des textures, le temps requis par la cuisson reste le moyen le plus efficace de créer une synchronie entre la scène et la salle. Athéna-Hélène Stourna explique à ce propos que

---

<sup>114</sup> *Ibid*, p. 24.

l'idée du temps est présente. Les spectateurs observent le processus de cuisiner lentement, puisqu'ils sont présents pendant la préparation des plats et sont conscients du temps qui passe. De cette manière, le temps théâtral n'est ni accéléré, ni plus lent que le temps réel : il suit la durée de la préparation d'un mets, réglé à la seconde près<sup>115</sup>.

Dans le cas de *Mangez-le si vous voulez*, il faut ajouter que les préparations sont réglées « à la seconde près » pour être dramaturgiquement associées à des actions de la fable. Ainsi, le découpage vif des carottes commence lorsqu'on évoque les tirs de mitrailleuses à Reichshoffen, les œufs sont battus pendant les scènes de torture et le maïs éclate à temps pour l'ablation des orteils d'Alain de Monéys. Ces procédés tendent à plonger le spectateur au cœur de l'action, allant jusqu'à lui faire oublier le décor rose pastel pour le faire pénétrer sur les lieux du drame.

Outre leur rapport à la fable, les transformations subies par les aliments renvoient aussi à celles du spectateur devant la représentation. Évoquant le cuisinier présent dans *La Trilogie des flous* de Daniel Danis, Cyrielle Dodet met en évidence cette particularité :

les textures des aliments qu'il manipule, les bruits de ses découpes et les effluves de ses cuissons impulsent une énergie forte et suscitent des sensations exacerbées : la nourriture préparée déploie une dimension olfactive rare au théâtre. Cuisiner, c'est solliciter les spectateurs d'une manière multisensorielle, mais c'est aussi faire, agir, produire<sup>116</sup>.

Le caractère performatif de l'acte de cuisiner est ainsi compris comme un processus de transformation, à la fois des aliments et des actants sur la scène, mais surtout des spectateurs venus pour assister à une performance théâtrale en particulier. Les verbes « faire », « agir », et « produire » semblent caractériser l'effet produit par la performance sur les spectateurs. À la

---

<sup>115</sup> Athéna-Hélène Stourna, *La cuisine à la scène : boire et manger au théâtre du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes ; Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, coll. Tables des hommes, 2011, p. 238.

<sup>116</sup> Cyrielle Dodet, « Cuisiner sur un plateau » in Turp, Gilbert, Michel Vaïs et Cyrielle Dodet, « Trio gourmand », *Jeu, revue de théâtre*, n° 154, 2015, p. 40.

fois étourdis par des sensations contraires (la faim et le dégoût) et bouleversés par les images d'horreur évoquées tout au long du spectacle, ceux-ci ne sortent en effet pas indemnes de *Mangez-le si vous voulez*. J'ai, pour ma part, eu des réactions émotionnelles et physiques très inattendues à l'issue du spectacle (perte de repères, angoisses, étourdissements et sanglots), à tel point que pour *digérer* cette expérience déroutante, j'ai eu envie de la comprendre en analysant le plus objectivement possible dans ce mémoire les causes qui m'avaient menée à cet état. De même, chaque spectateur est transformé à sa manière au terme de la représentation. On peut ainsi conclure que la réflexion de Richard Schechner sur « la théâtralité en tant qu'oralité, digestion et excrétion<sup>117</sup> » définit parfaitement la pièce multisensorielle créée par le Fouic Théâtre.

---

<sup>117</sup> Richard Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, traduit de l'anglais par Marc Boucher et Marie Pecorari, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, coll. Sur le théâtre, 2008, p. 358.

## Conclusion

Partant d'une interrogation personnelle (« Pourquoi cette pièce est-elle si bouleversante ? »), nous avons voulu, dans ce mémoire, comprendre le double effet d'immersion et de distanciation produit par la mise en scène de *Mangez-le si vous voulez* par le Fouic Théâtre. Notre hypothèse était que la clé de cette compréhension se trouvait dans la multisensorialité constitutive de cette production théâtrale. Pour valider cette hypothèse, nous avons divisé notre étude en trois chapitres correspondant aux trois axes théoriques de notre réflexion.

Dans le premier chapitre, fondé sur les théories de l'adaptation et de la transmodalisation, nous avons tenté de comparer les modes de représentation à l'œuvre dans le roman de Jean Teulé et dans la réécriture scénique qu'en a faite le Fouic Théâtre, à l'aide notamment des notions de dramatisation, d'épécisation et de romanisation. Dans le second chapitre, consacré aux procédés intermédiaires permettant la multisensorialité, nous avons pu mettre en évidence la façon dont les différents types de supports (matériels, techniques, technologiques et de dispositifs) permettent de créer des effets à la fois d'immersion et de distanciation par rapport à l'objet du récit. Dans le dernier chapitre, fondé sur les théories de la perception, nous avons tenté de montrer comment les procédés de dissociation sensorielle et de synesthésie concourent à une esthétique expérientielle qui place le spectateur au cœur de la performance du Fouic Théâtre.

A priori, vue sous chacun de ces angles, l'immersion semblait être la tendance dominante. Elle caractérise déjà le roman de Jean Teulé, dont la structure, la spatialisation et le rapport à la tradition orale contribuent à l'immersion du lecteur dans l'histoire. Dans la réécriture scénique

du Fouic Théâtre, la représentation des violences sur scène, la prise à partie du public par le conteur ainsi que la mise en scène du procès-verbal contribuent à l'immersion du spectateur comme témoin du drame. De même, plusieurs procédés intermédiaires et sensoriels favorisent l'immersion du spectateur dans l'univers représenté, tant du côté de la cuisine (décor hyperréaliste, préparations et cuisson en direct, perceptions olfactives) que du côté du drame de Hauteffaye (effets sonores, jeu corporel, sentiments d'empathie à l'égard d'Anna Mondout). C'est d'ailleurs la façon dont les actions culinaires (battre électrique, maïs soufflé, hachoir) sont synchronisées avec les actions de la fable qui désoriente le spectateur et l'immerge toujours un peu plus dans la violence.

Cependant, que ce soit de façon concomitante ou alternée, des procédés de distanciation viennent constamment troubler ces effets d'immersion. Ainsi, tout en enveloppant le spectateur dans le filet de l'histoire racontée, la présence sur scène du conteur-rhapsode brise l'illusion théâtrale du quatrième mur. La variété du jeu de Jean-Christophe Dollé, oscillant entre l'incarnation des personnages et le commentaire de leurs actions, brouille encore davantage la frontière entre distance critique et immersion. Il faut souligner aussi la scénographie, qui juxtapose de manière frontale un univers propice à l'immersion dans la fiction (perspective, décors hyperréalistes) et un univers dans lequel la technique est volontairement opacifiée pour rappeler au spectateur l'artifice théâtral. De même, la manipulation des objets et des décors vise à certains moments à plonger le spectateur au cœur de l'action (captation des sons dans la cuisine, manipulation de vrais aliments) et, à d'autres moments, à créer un décalage entre le propos et sa réalisation scénique (détournement d'objet, dislocation du décor). De la même façon, le traitement décalé de certains passages du texte romanesque, tel par exemple le collage musical du canon des insultes, propice à l'humour dans un premier temps, conduit

inévitablement le spectateur à la réflexion. Enfin, même si la sursollicitation des sens est propice à l'immersion complète du spectateur dans la fiction, son inconfortable posture de spectateur-voyeur passif, ébranlé sensoriellement tout en étant condamné à la non-action, le force à adopter une perspective critique par rapport à ce qui se déroule devant lui.

La multisensorialité de *Mangez-le si vous voulez* opère donc autant comme vecteur d'immersion que comme vecteur de distanciation. Plutôt que de suivre aveuglément une mode, la mise en scène du Fouic Théâtre apparaît comme un questionnement des dispositifs immersifs si populaires sur la scène contemporaine. Comme l'explique Catherine Bouko,

à l'instar de l'interactivité, l'immersion ne constitue pas une propriété d'un dispositif mais est un effet sur le participant que ce dispositif peut produire. Cette distinction est importante car elle explique en partie dans quelle mesure il n'est pas possible d'établir une dichotomie ferme entre immersion et distance critique [...]. Aussi immersif que le dispositif puisse être, il sera toujours possible de l'aborder en maintenant une distance critique, déjouant ainsi l'immersion. Aucun dispositif ne peut garantir l'immersion<sup>118</sup>.

À cet égard, la démarche du Fouic Théâtre se distingue, par exemple, du travail de Didier Bezace dans son adaptation du roman *Pereira prétend* d'Antonio Tabucchi<sup>119</sup>, créé en 1996 à Avignon et repris au Théâtre de la Commune l'année suivante. Dans ce cas-ci, c'est également le metteur en scène qui a adapté le roman et, tout comme dans *Mangez-le si vous voulez*, Bezace a choisi d'installer le narrateur sur la scène. La dimension multisensorielle déjà présente dans le roman de Tabucchi est perceptible dans l'adaptation « qui met en scène des parfums qui se trouvent être aussi pour la plupart révélateurs de goût : citrons, sardines, cigares. Le spectateur

---

<sup>118</sup> Catherine Bouko, « Le théâtre immersif est-il interactif ? L'engagement du spectateur entre immersion et interactivité », *Tangence*, n° 108, 2015, p. 39.

<sup>119</sup> Antonio Tabucchi, *Pereira prétend*, traduit de l'italien *Sostiene Pereira* par Bernard Comment, Paris, C. Bourgois, 1995.



fait alors l'expérience de la synesthésie, puisque la vue, l'ouïe et le toucher sont aussi, dans des mesures différentes, éveillés<sup>120</sup>». Un autre cas de figure, plus récent, rejoint plutôt les procédés utilisés par le Fouic Théâtre. Il s'agit de la mise en scène de *Nina, c'est autre chose* de Michel Vinaver imaginée par Florent Siaud, et présentée en 2017 en France et au Québec. Le dispositif scénique semblable en tout point à celui de *Mangez-le si vous voulez* (frontalité du spectateur, changement de décor à vue) permet d'installer une distance critique, tandis qu'une cuisine fonctionnelle au centre du plateau et des musiciens live contribuent à créer une ambiance multisensorielle qui favorise l'immersion du spectateur.

Plutôt que de parler de paradoxe, au terme de notre réflexion sur les procédés multisensoriels et leurs effets, nous pouvons dire qu'immersion et distanciation doivent nécessairement cheminer ensemble pour que le spectateur soit impliqué. Cette implication unit le corps et l'esprit, une réflexion critique et un ébranlement physique. Elle doit être une démarche personnelle du spectateur qui se prête au jeu, car même si la mise en scène suggère des pistes, elle ne peut pas forcer le spectateur à réagir de telle ou telle manière face à l'objet qui lui est (re)présenté.

À sa manière, la proposition du Fouic Théâtre apparaît donc emblématique de la volonté actuelle de placer le spectateur au cœur de l'expérience théâtrale. Comme le dit Marcel Freydefont :

le dénominateur commun de ces dispositifs, de ces spectacles et de ces propositions immersives très diverses est de vouloir placer le spectateur au cœur d'une action ainsi que de privilégier le facteur relationnel, objectifs

---

<sup>120</sup> Eve Duca, « *Pereira prétend* de Didier Bezace, une mise en scène synesthésique ou les parfums de la conscience », *Itinera, rivista di filosofia e di teoria delle arti*, n° 13, « Il teatro e i sensi : teorie, estetiche, drammaturgie », Milan, Università degli studi di Milano, 2017, p. 398.

impliquant la notion d'une expérience à vivre de façon singulière et partagée<sup>121</sup>.

Cette notion d'expérience « singulière et partagée » n'est pas sans rappeler le désir d'Antonin Artaud de ramener au théâtre sa dimension sacrée et métaphysique. Elle renvoie aussi à l'influence de la performance sur le théâtre actuel, que Hans-Thies Lehmann a bien mise en lumière dans les formes théâtrales postdramatiques. C'est en effet à travers la notion de performance que l'on peut envisager une expérience singulière, différente pour chacun, du côté des acteurs-musiciens-performeurs comme des spectateurs. La notion de partage est, quant à elle, intrinsèquement liée à la vision brechtienne du théâtre comme une « expérimentation collective<sup>122</sup> ». Ces différentes théories ne sont pas en concurrence, mais cheminent ensemble pour nourrir de façon significative la pratique et la recherche théâtrales, ainsi que l'ensemble des manifestations artistiques contemporaines qui, ne se cantonnant plus aux limites de la littérature, du théâtre, de la danse ou de la musique, opèrent un véritable dialogue entre les disciplines, les arts, les médias et les sens.

---

<sup>121</sup> Marcel Freydefont, « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) », *Agôn, revue des arts de la scène*, n° 3, « Utopies de la scène, scènes de l'utopie », janvier 2011. [En ligne : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1559>.]

<sup>122</sup> Fredric Jameson, *Brecht and Method*, Londres, Verso, 1998, p. 15.

# Bibliographie

## I – CORPUS

### Corpus primaire :

TEULÉ, Jean, *Mangez-le si vous voulez*, Paris, Julliard, 2009.

FOUIC THEATRE et PAPABRAVO PRODUCTION, *Mangez-le si vous voulez*, avec Clotilde Morgiève, Medhi Bourayou, Laurent Guillet et Jean-Christophe Dollé, [captation vidéo intégrale en plan large, « copie de travail » à usage non-commercial dans le cadre de l'opération Objectif Diffusion ADAMI-SACD], BonneldeeProd, Théâtre Alizée, Avignon, le 9 juillet 2013.

### Corpus secondaire :

Revue de presse du spectacle allant du 9 juillet 2013 au 26 mars 2014 présente sur le site de la compagnie : [www.fouic.fr](http://www.fouic.fr)

## II – ÉTUDES

### 1. Sur le fait divers

DUBIED, Annik, *Le fait divers*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1999.

DUSOLIER, Alcide, *Ce que j'ai vu du 7 août 1870 au 1<sup>er</sup> février 1871*, nouvelle édition, Paris, Maurice Dreyfous, 1879.

LESFARGUES-LAGRANGE, Adhémar, *De Ribérac à Hautefaye : un 16 août et un 16 mai*, Bordeaux, Marcelin Lacoste, 1877.

SEGUIN, Jean-Pierre, *L'information en France avant le périodique : 517 canards imprimés entre 1529 et 1631*, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose, 1964.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1983.

### 2. Sur l'adaptation

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman [Vaprosi literatouri i estetiki]*, Moscou, 1975], traduit du russe par Daria Olivier et préfacé par Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978.

BERTON, Danièle, SIMARD, Jean-Pierre (dir.), *Création théâtrale : adaptation, schèmes, traduction*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, Travaux 133, 2007.

BUTEL, Yannick, FARCY, Gérard-Denis (dir.), *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. Documents de la Maison de la recherche en sciences humaines de Caen, n° 12, 2000.

DANAN, Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud, 2013.

\_\_\_\_\_, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud, 2010.

DEBARD, Clara, *D'un genre à l'autre : la transmodalisation dramatique*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2014.

FARCY, Gérard-Denis, « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 96, novembre 1993, p. 387-414.

GARCIN-MARROU, Flore, « Le drame émancipé », *Acta fabula*, vol. 13, n° 9, « L'aventure "Poétique" », novembre-décembre 2012. [En ligne : <http://www.fabula.org/acta/document7404.php>]

GAUTHIER, Benoit, *La relation texte/scène en phase de reconfiguration : propositions théoriques autour de Terre océane de Daniel Danis*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2014.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

HÉBERT, Chantal, PERELLI-CONTOS, Irène (dir.), *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004.

LAFON, Henri, « Le Roman au miroir du dramatique », *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 13, n° 2-3, janvier-avril 2001, p. 437-455.

PETIT-JEAN, André, HESSE-WEBER, Armelle, « Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l'adaptation : l'exemple du théâtre », *Échos des études romanes*, vol. 7, n° 2, 2012, p. 5-20.

PLANA, Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, coll. Amphi lettres, 2004.

SADOWSKA-GUILLON, Irène, « Forme bâtarde ou légitime ? L'adaptation, cet obscur objet de théâtre », *Jeu : revue de théâtre*, n° 53, 1989, p. 91-94.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.

SIDNELL, Michael J., « Mode narratif et mode dramatique : réflexion à partir de la pièce *Le Chien* de Jean-Marc Dalpé », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 10, 1991, p. 173-187.

### 3. Sur la multisensorialité

ASCOTT, Roy (dir.), *Les cinq sens de la création : art, technologie et sensorialité*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1996.

CADOZ, Claude, « Le geste canal de communication homme/machine : la communication “instrumentale” », *Technique et science informatiques*, vol. 13, n° 1, 1994.

CALVERT, Gemma, SPENCE, Charles, STEIN, Barry E., *The Handbook of Multisensory Processes*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2004.

CHELKOFF, Grégoire, « L'ambiance de tous les sens », in AUGOYARD, Jean-François (dir.), *Faire une ambiance*, actes du colloque international : septembre 2008, Grenoble, À La Croisée, coll. Ambiances Ambiance, 2011.

CORBIN, Alain, « Histoire et anthropologie sensorielle », *Anthropologie et sociétés*, vol. 14, n° 2, 1990.

CORMIER, Pénélope, NOLETTE, Nicole, « Consommer le spectateur », *Jeu : revue de théâtre*, n° 154, 2015, p. 41-45.

DESHAYS, Daniel, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006.

DODET, Cyrielle, TURP, Gilbert, VAÏS, Michel, « Trio gourmand », *Jeu : revue de théâtre*, n° 154, 2015, p. 36-40. [En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/73737ac> ]

HOWES, David, « L'esprit multisensoriel, ou la modulation de la perception », *Communications*, n° 86, 2010, p. 37-46.

\_\_\_\_\_, « Les techniques des sens », *Anthropologie et sociétés*, vol. 14, n° 2, 1990, p. 99-115.

LE BRETON, David, « La conjugaison des sens », *Anthropologie et sociétés*, vol. 30, n° 3, 2006, p. 19-28.

LEGALLOIS, Dominique, « Penser les relations entre synesthésies perceptuelles et synesthésies linguistiques : quelques repères et notes », *La tribune internationale des langues vivantes*, n° 52-53, mai 2012, p. 64-73.

MACDUFF, Pierre, « Trajectoire d'un musicien de théâtre : entretien avec Michel Robidoux », *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 25, 1999, p. 15-32.

MONTAIGNAC, Katya, « Au cœur de la sensation : l'esthétique des états de corps », *Jeu : revue de théâtre*, n° 157, 2015, p. 68-71. [En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/79801ac> ]

\_\_\_\_\_, « Cuisiner l'inconfort : correspondances avec Nadège Grebmeier Forget », *Jeu : revue de théâtre*, n° 154, 2015, p. 26-30. [En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/73735ac> ]

PAQUET, Dominique, *La dimension olfactive dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2005.

PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *La scène et les images*, Paris, CNRS éditions, coll. Les voies de la création théâtrale, vol. 21, 2001.

RANZINI, Paola, « Dissociation vs synesthésie : les modalités de la présence des cinq sens au théâtre », *Itinera, rivista di filosofia e di teoria delle arti*, n° 13, « Il teatro e i sensi : teorie, estetiche, drammaturgie », Milan, Università degli studi di Milano, 2017, p. 36-50.

STOURNA, Athéna-Hélène, *La cuisine à la scène : boire et manger au théâtre du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes ; Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, coll. Tables des hommes, 2011.

TREMBLAY, Larry, *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*, Montréal, Leméac, coll. Théâtre Essai, 1993.

VACHER, Pascal, « Les enfants du viol : de la mort torturante dans le corps de la mère à la réparation symbolique », in WIND, Priscilla (dir.), *Anatomie du corps violenté sur scène*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 2014.

#### 4. Sur l'intermédialité

ABADIE, Karine, HUGLO, Marie-Pascale (dir.), *Textimage*, n° 6, « Cinesthétique : le cinéma de la littérature », été 2014.

BARRÈS, Patrick, « Boîte noire, une "scène d'invention totale" », *Entrelacs, cinéma et audiovisuel*, n° 13, 2017. [En ligne : <http://entrelacs.revues.org/2082>]

BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000.

CHAPPLE, Freda, KATTENBELT, Chiel (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2007.

ELLESTRÖM, Lars, BRUHN, Jørgen (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

FORTIN-TOURNÈS, Anne-Laure, « Le récit intermédial comme dispositif traumatique dans *The Rings of Saturn* de W. G. Sebald », *Sillages critiques*, n° 19, juillet 2015, p. 1-12.

HELBO, André, *Signes du spectacle : des arts vivants aux médias*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2006.

———, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ? 50 questions*, Paris, Klincksieck, 2007.

JENKINS, Henry, *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, coll. ACLS Humanities E-Book, 2006.

———, « Transmedia Storytelling », *MIT Technology Review*, 15 janvier 2003.  
[En ligne : <https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/>]

LARRUE, Jean-Marc, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, 2011. [En ligne : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/19460/21021>]

———, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *Intermédialités*, n° 12, automne 2008, p. 13-29.

———, *Théâtre et intermédialité*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. Arts du spectacle – Images et sons, 2015.

MÉCHOULAN, Éric, « Des dispositifs dans le cadre d'une herméneutique des supports », communication présentée au colloque international « Création, intermédialité, dispositif », Université Toulouse II-Le Mirail, février 2014.

———, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula, la recherche en littérature*, colloque en ligne « Création, intermédialité, dispositif », Université de Montréal, 5 mars 2017. [En ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>]

POISSANT, Louise (dir.), *Esthétique des arts médiatiques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, coll. Esthétique, 1995.

RYKNER, Arnaud, *Pantomime et théâtre du corps : transparence et opacité hors du texte*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le spectaculaire, 2009.

SOUBEN, Véronique, DULGUEROVA, Elitza, « Exposer le temps », *Intermédialités*, n° 15, printemps 2010, p. 119-141.

VÉRON, Eliséo, « De l'image sémiologique aux discours : le temps d'une photo », *Hermès, la revue*, n° 13-14, 1994, p. 45-64.

## 5. Sur la théorie du théâtre

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.

BIET, Christian, « Pour une extension du domaine de la performance (XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle) : événement théâtral, séance, comparution des instances », *Communications*, vol. 92, n° 1, 2013, p. 21-35.

BOISSON, Bénédicte, *La mise en scène théâtrale : de 1800 à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Licence Lettres, 2010.

BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2000.

———, *Petit organon pour le théâtre*, suivi de *Additifs au Petit organon*, Paris, L'Arche, coll. Scène ouverte, 1990.

DOMMANGE, Thomas, « Présence et représentation dans la philosophie du théâtre d'Henri Gouhier », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 40, 2006, p. 158-168.

DORT, Bernard, *La représentation émancipée : essai*, Arles, Actes Sud, coll. Le Temps du théâtre, 2009 [1988].

FÉRAL, Josette, *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretiens, 2011.

GOUHIER, Henri, *L'essence du théâtre*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968.

JACQUES, Hélène, « Nommer le "théâtre nouveau" : *Le théâtre postdramatique* », *Jeu, revue de théâtre*, n° 108, 2003, p. 169-171.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, coll. Fac. Arts du spectacle, 2000.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1987.

———, *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2007.

PIERRON, Agnès, *Le théâtre, ses métiers, son langage : lexique théâtral*, Paris, Hachette Livre, coll. Classiques Hachette, 1994.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981.

———, *Critique du théâtre : de l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, coll. Penser le théâtre, 2000.

———, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2012.

SCHECHNER, Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, traduit de l'anglais par Marc Boucher et Marie Pecorari, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, coll. Sur le théâtre, 2008.

SERMON, Julie, RYNGAERT, Jean-Pierre, *Théâtres du XXI<sup>e</sup> siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, coll. Lettres Sup : Arts du spectacle, 2012.

## **6. Sur la perception et la réception du spectateur**

BOUKO, Catherine, « Le théâtre immersif est-il interactif ? L'engagement du spectateur entre immersion et interactivité », *Tangence*, n° 108, 2015, p. 29-50.



CALIANDRO, Stefania, « Empathie et esthésie : un retour aux origines esthétiques », *Revue française de psychanalyse*, vol. 68, n° 3, 2004.

CYR, Catherine, « L'expérience immersive et les intermittences de l'attention », *Tangence*, n° 108, 2015, p. 77–93.

FREYDEFONT, Marcel, « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) », *Agôn, revue des arts de la scène*, n° 3, « Utopies de la scène, scènes de l'utopie », janvier 2011. [En ligne : <http://w7.enslsh.fr/agon/index.php?id=1559>]

HURLEY, Erin, *Theatre & Feeling*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

JAMESON, Fredric, *Brecht and Method*, Londres, Verso, 1998.

LEVERATTO, Jean-Marc, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006.

MARMION, Jean-François, « Entretien avec Daniel Tammet : de la synesthésie à la poésie », *Le cercle Psy, le journal de toutes les psychologies*, n° 9, « Maladies mentales Quoi de neuf, Docteur ? », juin-juillet-août 2013. [En ligne : [https://le-cercle-psy.scienceshumaines.com/entretien-avec-daniel-tammet-de-la-synesthesie-a-la-poesie\\_sh\\_30772](https://le-cercle-psy.scienceshumaines.com/entretien-avec-daniel-tammet-de-la-synesthesie-a-la-poesie_sh_30772)]

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1964.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998.

NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur*, Paris, La Découverte, coll. Cahiers libres, 2013.

PATERNOSTER, Alfredo, *Le philosophe et les sens : introduction à la philosophie de la perception*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, coll. Sciences cognitives, 2009.

PISCATOR, Erwin, *Le théâtre politique*, suivi de *Supplément au théâtre politique*, Paris, L'Arche, coll. Le Sens de la marche, 1972.

RIZZOLATI, Giacomo, SINIGAGLIA, Corrado, traduit de l'italien par Marilène Raiola, *Les neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, coll. Sciences, 2008.

TORTI ALCAYAGA, Agathe, « Le goût du temps : réflexions sur la construction de la conscience politique chez le spectateur », *Itinera, rivista di filosofia e di teoria delle arti*, n° 13, « Il teatro e i sensi : teorie, estetiche, drammaturgie », Milan, Università degli studi di Milano, 2017, p. 80-92.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, coll. Classique du peuple-critique, 1982.

———, *Lire le théâtre. II, L'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. Lettres Belin Sup, 1996.

## **Annexe. *Mangez-le si vous voulez* de Jean Teulé : transcription du texte du spectacle**

### ***Introduction voix off* (chap. 17 « Le tribunal ») :**

*On entend les voix d'Hervé Furic et Jean-Christophe Dollé, reconstituant le procès-verbal de l'Affaire de Hautefaye :*

- François Chambord, maréchal-ferrant. Qui était pour vous Alain de Monéys ?
- Un camarade d'enfance, non vraiment je ne comprends pas ce qui m'a pris. C'est affreux, affreux. J'ai perdu la raison.
- Piarrouty, vous êtes accusé de vous être livré à des actes de barbarie sur Alain de Monéys.
- On disait que c'était un Prussien, moi j'avais jamais vu de Prussien, moi, alors je suis allé l'examiner de plus près.
- François Mazière, vous avez bien vu que ce n'était pas un Prussien mais votre voisin.
- On pouvait plus le reconnaître, sa tête c'était un globe de sang. Vous, monsieur le juge, vous n'auriez même pas reconnu votre mère.
- Les frères Campot, pourquoi avez-vous essayé de pendre monsieur de Monéys à la branche d'un cerisier ?
- Parce qu'on disait qu'il avait crié « Vive la Prusse ».
- Pourtant, Pierre Sarlat, vous le saviez, il s'était engagé contre la Prusse.
- Ah, bon ?
- Antoine Léchelle, avez-vous, à coups de fourche, remué le ventre d'Alain de Monéys comme on retourne la terre ?
- J'ai eu ce malheur. Nous avons viré fous monsieur le juge... et pourtant nous étions de braves gens. (*En écho*) Et pourtant nous étions de braves gens...

### **Chap. 1 « La demeure de Bretanges » :**

*Tout le texte est interprété par Jean-Christophe Dollé sauf indication contraire.*

16 août 1870, une bien belle journée ! Voilà ce que clame Alain de Monéys en ouvrant les volets de sa chambre. C'est un jeune homme de bonne famille toujours souriant. Le regard vif, il embrasse l'horizon et s'attarde au loin sur le petit village voisin de Hautefaye d'où s'élèvent les clameurs joyeuses de la foire annuelle.

En bas dans la cuisine sa mère l'appelle :

« Alain ! Alain ! Tu as vu l'heure ? Maintenant que tu es premier adjoint au maire de Beaussac tu devrais prendre l'habitude de sortir du lit plus tôt.

- Maman s'il te plaît, j'ai travaillé toute la nuit sur mon projet d'assainissement de la Nizonne. Je viens à peine de terminer, je dois l'envoyer demain au gouvernement, mais avant je voudrais en toucher deux mots à quelques habitants du coin. »

(*Voix à la radio*) : Et maintenant la météo, sécheresse sur toute la partie sud du pays. Il n'est pas tombé une seule goutte de pluie depuis maintenant quarante et huit jours. Une véritable catastrophe...

« N'oublie pas ton canotier Alain ! Il fait encore une chaleur aujourd'hui. »

Alain de Monéys s'empare de son chapeau et descend l'escalier. Son pas marque une légère claudication.

« Dis donc Alain, vu l'heure à laquelle tu sors, j'ai pensé que tu avais oublié la foire annuelle de Hautefaye !

- Maman, je n'ai jamais manqué une foire de Hautefaye, j'y vois tous mes amis ! (*Musique à la radio*) J'aime ce village, ces braves gens. J'espère que mon projet d'assainissement de la Nizonne sera accepté, qu'ils en seront heureux.

- Alors reste ici... plutôt que d'aller bientôt risquer ta vie sur le front de Lorraine. »

(*Voix à la radio*) : Des nouvelles du front, elles ne sont pas très bonnes. Les batailles de Reichshofen et de Forbach ont été perdues par les troupes napoléoniennes. Les prussiens, contre toute attente ont...

« Mon dieu, mon dieu ! Cette guerre contre la Prusse où tu pars dans trois jours. Mais pourquoi, toi que le conseil de révision avait rejeté pour faiblesse de constitution, as-tu exigé qu'on lève l'exemption ? Hein ? Pour me faire mourir d'inquiétude ! Et quand bien même tu aurais pu, pour mille francs, échanger ton mauvais numéro avec un homme sans argent. Il y en a qui auraient été bien contents de partir à ta place au front pour mille francs. Alain, Alain ! Alain, tu m'écoutes ? »

*Intervention de Medhi Bourayou* : Oui parce que c'est pas très clair là, mais c'est vrai. Historiquement, il arrivait parfois aux jeunes gens issus de familles aisées, qui avaient été tirés au sort pour partir au front, de payer un jeune homme d'une famille plus pauvre afin d'échanger les numéros. C'est pas très honnête, mais c'est comme ça.

« Maman, maman... Moi qui suis connu et apprécié dans toute la région, la honte que j'aurais en croisant les parents de celui parti risquer sa vie à ma place. Et puis, ma patte qui boite ne me gênera pas : j'irai comme cavalier !

- Tu ne déjeunes pas avec moi Alain ? Regarde... des mangettes au lard et des petits fromages blancs.

- Non maman, je déjeunerai à la foire. J'irai à l'auberge Mousnier.

- Bon... Tu rentreras avant la nuit, dis Alain !

- Maman, dans deux ans je serai trentenaire et nous n'habitons qu'à trois kilomètres de Hautefaye. Je vais juste y faire un tour, saluer les uns, les autres et je reviens. À tout à l'heure ! »

*Chanson rock sur Hautefaye.*

## **Chap. 2 « Le trajet jusqu'à la foire » :**

Sur la route de Hautefaye, perché sur son fier alezan, Alain de Monéys découvre une cohorte de marchands, artisans, à pied, à dos d'ânes, dans des petites charrettes... qui vont aussi à la foire. « Hé ! Les frères Campot ! Etienne ! Jean ! Ça va ?

- Oh, le bonjour monsieur de Monéys.

- Hé, qu'allez-vous faire à la foire avec votre cheval les frères Campot ?

- Nous espérons le vendre à l'armée, ils en auront besoin sur le front de Lorraine.

- Alors nos deux chevaux se retrouveront face aux Prussiens, Etienne. J'offre le mien à l'armée. Je l'emmène dans trois jours lors de mon incorporation.

- Vous partez à la guerre monsieur de Monéys, malgré votre patte qui boite ? Eh ben, c'est pas de chance. Hein, Jean ?

- Eh ouais Etienne !
- Non sérieusement, vous n'avez pas réussi à échanger votre mauvais numéro ?
- Non, Etienne. J'irai dans trois jours défendre le pays. Un brave garçon s'est proposé de partir à ma place mais j'ai refusé. Et vous, vous partez ?
- Non, nous, nous avons tiré un bon numéro...

*Intervention de Mehdi Bourayou* : « Oui, parce que je sais pas si j'ai été très clair. Mais c'était une pratique assez courante que les jeunes gens issus de familles aisées, qui avaient été tirés au sort pour partir au front... »

*Jean-Christophe Dollé lui coupe la parole.*

« -François Maziere !

-(*Inaudible*) Bonjour monsieur de Monéys comment se porte votre mère ? »

Oui François Mazière a une voix haut perchée, comme un rossignol. On a parfois du mal à comprendre.

« Qu'est-ce que vous dites François ?

- Bonjour monsieur de Monéys comment se porte votre mère ?

- Ah. Bien, merci ! François, j'ai terminé ce matin mon projet d'assainissement de la Nizonne que je dois envoyer demain au gouvernement. Je voulais vous en toucher deux mots avant. Vous voulez le voir ? Non ? Pas tout de suite ? Bon, tout à l'heure alors... À tout à l'heure François ! Hé, mais c'est ce vieux Piarrouty ! »

Le vieux Piarrouty est un amusant chiffonnier d'une soixantaine d'année avec son petit âne qu'il emmène partout avec lui. Il récolte dans les fermes des environs des vieux chiffons, des habits en lambeaux moyennant un prix dérisoire.

« Vieux Piarrouty ! Vous devriez passer à la maison aussi, récolter quelques vieux vêtements qu'on vous laisserait pour rien évidemment.

- Merci Alain. Je passerai la semaine prochaine.

- Ah, vieux Piarrouty, j'ai là mon projet d'assainissement de la Nizonne que je dois envoyer demain au gouvernement. Je voulais vous en toucher deux mots. »

Cet homme, habituellement si drôle, Alain lui trouve là un air mélancolique avec sur le front son lourd crochet pour peser les sacs de tissu.

« Quelque chose vous chagrine vieux Piarrouty ? Je ne vois pas votre fils aujourd'hui, il est pas malade au moins ? »

Le vieux Piarrouty hoche la tête, se recoiffe de son chapeau et passe son chemin.

Arrivé près de l'école, Alain de Monéys descend de son cheval et tend la bride à un jeune garçon de quatorze ans, Thibassou.

« Tiens Thibassou, attache-le avec les autres. Je t'en confie la garde. Eh, Thibassou !

- Merci monsieur de Monéys ! »

Près de Thibassou, quatorze ans, une femme très voluptueuse assise à l'ombre d'un tilleul lève les yeux vers lui.

« Tiens, tiens... Alain de Monéys, bonjour.

- Ça va madame Lachaud ? Votre instituteur de mari n'est pas là aujourd'hui ? »

Madame Lachaud, la femme de l'instituteur, a de frais bras ronds, d'amples hanches et un corsage un peu déboutonné qu'elle ne s'empresse pas de refermer à cause de la chaleur. À ses côtés se tient Anna Mondout, une jeune femme de vingt-trois ans qui tente de réciter l'alphabet.

*(Voix de Anna, interprétée par Clotilde Morgiève) : « A, B, C, D, E, F, G ... »*

« Vous n'êtes donc plus repasseuse à Angoulême Anna ?

- Vous vous souvenez de moi, monsieur de Monéys ?

- Ah oui ! Je vous avais même écrit une lettre restée sans réponse.

- Mais c'est parce que je ne sais pas écrire monsieur de Monéys. »

*(Voix de Anna) : « H, I, J, K, L, M, N »*

« Vous êtes devenue encore plus belle en deux ans Anna ! »

Elle rougit. Thibassou, quatorze ans, la dévore des yeux. Elle baisse pudiquement les paupières et reprend l'enchaînement des lettres.

*(Voix de Anna) : « A, B, euh... »*

« Recommence Anna ! Recommence, et tu vas y arriver car tu es une fille intelligente ».

*(Voix de Anna récitant l'alphabet)*

Sur le bord de la route un colporteur sort de sa malle des merveilles puériles : bagues dorées, images satiriques, et des petits miroirs magiques pour amoureux où l'on peut lire *Je t'aime* lorsque l'on souffle son haleine dessus.

### **Chap. 3 « L'entrée dans Hautefaye » :**

Sur la place du village des paysans saluent Alain de Monéys : « Bonjour. Bonjour, ça va bien ? Oui, merci, et vous ? Très bien. »

La foule se fend, s'ouvre, ils se poussent pour le laisser passer. Vu du ciel, on dirait un sourire. Il entre. Et la bouche se referme derrière lui.

« Hé, mais c'est noir de monde là-dedans... Antoine Léchelle, vous avez déjà vu ça vous ?

- Oh, pétard, non ! Jamais vu une telle affluence, deux fois plus que d'habitude. On parle de six cents à sept cents personnes. Hein Yvonne ! Dans un village de quarante-cinq âmes, ça surprend !

- Et alors, vous, ça va Antoine ?

- Oh, ben, pétard ! Ça irait mieux avec de l'eau. Les récoltes sont anéanties, la canicule a tout brûlé. Hein Yvonne ! On dit que c'est la comète, faudrait pas qu'elle nous tombe sur la tête, hein.

- Et comment se porte le commerce Antoine ?

- Mal, mal, mal ! Jamais vu ça, moi, une telle sécheresse. On va bientôt sucer les pierres. J'ai peur, en crachant, de foutre le feu !

- Mettez vos œufs à l'ombre Antoine, ils vont cuire au soleil.

- Oh, pétard ! Vous avez raison ! Je sais plus où j'ai la tête aujourd'hui. Tiens, Yvonne ! »

Autour de lui ça rigole, mais Alain sent bien cette année que l'endroit fait semblant d'être gai. Des paysans coupent du lard et frottent de l'ail sur des croûtons qu'ils avalent en roulant des yeux inquiets. De l'autre côté de la route, Alain voit le vieux Piarrouy, le chiffonnier qu'il a tout à l'heure dépassé à cheval, s'asseoir sur un muret de pierres sèches, l'air catastrophé.

« Dites Antoine, qu'est-ce qu'il a aujourd'hui notre vieux Piarrouy ?

- Oh, pétard ! Il a appris hier que son fils était mort à Reichshoffen d'un tir de mitrailleuse en pleine tête. On l'a retrouvé en mille morceaux. Il avait pourtant tiré un bon numéro mais un fils de pharmacien, qui en avait tiré un mauvais, lui a racheté le sien. »

*Intervention de Medhi Bourayou* : « Conclusion : quand tu es pauvre, soit tu tires un mauvais numéro et tu pars à la guerre. Soit tu tires un bon numéro, et tu pars à la guerre quand même... »

Le vieux Piarrouty avec son lourd crochet sur les cuisses reste prostré, accablé d'avoir vendu son enfant pour deux mille francs.

« Oh, Pascal ! »

Pascal, ami fidèle d'Alain, et qui contrairement aux autres le restera jusqu'à la fin de la journée, file vers lui les bras ouverts.

« - Alain !

- Pascal !

- Alain, je te félicite pour ton élection à la tête du conseil municipal de Beaussac. À l'unanimité en plus ! C'est de justice. C'est ta mère qui doit être fière ! Et au fait, c'est quoi ton projet d'assainissement de la Nizonne ?

- Tu veux le voir ? Tu veux le voir ? Il s'agirait Pascal d'élaborer un système d'écoulement de la rivière qui se perd inutilement dans les champs où stagnent les eaux mortes qui empoisonnent le bétail, propagent les fièvres, les épidémies... »

*Intervention de Mehdi Bourayou* : « Oui, parce que c'est vrai, il y avait un problème d'eaux stagnantes sur les rives de la Nizonne. D'où le plan d'assainissement élaboré par Alain de Monéys qui fut d'ailleurs réalisé bien des années plus tard. Il avait eu un sacré pif à l'époque. *(En chœur avec Jean-Christophe Dollé)* : « Les terres incultes seraient transformées en pâturages, la contrée insalubre deviendrait un paysage riant et prospère. Ce seraient là des travaux dont chacun tirerait encore directement profit dans cent ans. Enfin, aujourd'hui quoi. »

*(Grognements)* Jean Frédérique, le maçon de Hautefaye, toujours aux aguets quand on parle de travaux de terrassement, s'apprête à poser une question mais Pascal coupe court à la conversation.

« Bon, Alain, je te quitte. Le journal vient d'arriver, je vais aller l'acheter. Les nouvelles se font rares en ce moment, il faut en profiter. Tiens, regarde, d'ailleurs tout le monde se précipite. Regarde ! Même ceux qui ne savent pas lire, il y en a même qui tiennent le journal à l'envers ! Heureusement que ton cousin est là pour leur faire la lecture ! »

Et en effet, Camille de Maillard, le cousin d'Alain de Monéys, un grand homme en redingote noire résume et commente le titre sur cinq colonnes.

« C'est bon, tout le monde m'entend ? Alors... défaites à Reichshoffen, Froeschwiller, Woerth, Forbach. Les choses ne vont pas aussi bien qu'on aurait pu le souhaiter pour les armées françaises à la frontière. L'empereur est foutu ! Il n'a plus de cartouches ! Cette guerre incompréhensible, soi-disant " fraîche et joyeuse ", tourne au désastre ! Le ministre de la guerre avait pourtant promis : " Nous sommes prêts, archiprêts. De Paris à Berlin ce sera une balade de santé, la canne à la main ". Eh bien dites-moi... Reichshoffen fut une boucherie. »

Autour de Camille de Maillard, la nouvelle frappe les gens comme un coup de poing. Un silence de paysan s'installe autour de l'annonceur de mauvaises nouvelles. Sur son petit muret de pierres sèches, le vieux Piarrouty lève les yeux au ciel.

« Ce n'est pas vrai. C'est impossible. Vous ne dites pas ce qu'il y a. L'empereur qui a battu les Russes et les Autrichiens ne saurait tenir tête à des Prussiens ?! Allons donc ! Vous êtes une bête et ne savez pas plus lire que nous. Si ce n'est pas malheureux d'entendre des choses pareilles ? À croire qu'il y en a qui sont contents de ce qui arrive. »

Camille de Maillard, voyant le regard haineux des paysans se rapprocher autour de lui, fort en gueule mais peu téméraire, détale comme un lièvre. Trois paysans le poursuivent et s'arrêtent bientôt, gênés par leurs sabots.

« Eh bien mes amis, que se passe-t-il ?

- Ouais, c'est votre cousin, Camille de Maillard. Il a crié « Vive la Prusse ! ».

- Quoi ? Mais non, j'étais auprès, ce n'est pas du tout ce que j'ai entendu. Et puis je connais assez bien de Maillard pour être bien sûr qu'il est impossible qu'un tel cri sorte de sa bouche :

« Vive la Prusse » ... et pourquoi pas « À bas la France ! » pendant que vous y êtes ? »

*(Dialogue enregistré et diffusé avec une pédale looper) :*

« Qu'est-ce que vous avez dit vous ?

- Qui, moi ?

- Oui, vous. Vous avez dit « À bas la France ».

- Hein ? Mais non !

- Vous avez dit « À bas la France ».

- Mais non, au contraire. J'ai dit « et pourquoi pas à bas la France » dans le sens...

- Donc, c'est ce que je dis, vous avez dit « À bas la France ».

- Mais non. C'est un malentendu. Je n'ai pas dit « À bas la France », j'ai dit « et pourquoi pas à bas la France » dans le sens où c'est impossible que je dise « À bas la France ».

- Donc, vous avez dit « À bas la France ».

- Non. Je n'ai pas dit « À bas la France » !

- Que ceux qui l'ont entendu crier « À bas la France », lèvent la main ! »

Une forêt de bras se dresse. Des paysans qui n'ont peut-être même pas entendu la question.

*Intervention de Clotilde Morgiève, Medhi Bourayou et Laurent Guillet :*

« Moi, je l'ai entendu. Il a dit « À bas la France ».

- Il a dit « À bas la France ».

- Il y en a un qui a dit « À bas la France ». »

Les frères Campot arrivent à la gauche d'Alain. Le premier lui tord l'oreille et l'autre le gifle à toute volée. Jean Frédérique, arrivé par sa droite, lui lance son poing de maçon dans l'estomac !

#### **Chap. 4 « Le muret de pierres sèches » :**

Genoux à terre au bord de la route, le souffle coupé et les paupières closes, un voile uniforme emplît le regard d'Alain. Il s'attend à voir apparaître les lettres majuscules de « JE T'AIME », mais non.

*Chanson en canon entonnée par Clotilde Morgiève, Laurent Guillet et Mehdi Bourayou :*

« Ordure, fumier, saloperie, pourriture. C'est un traître, un espion, un ennemi, un Prussien. Enculé de Prussien, Prussien, Prussien. Enculé de Prussien, Prussien, Prussien. Prussien tête de chien, Prussien, Prussien. Cocu de Prussien, allez crie sac à merde. »

*Jean-Christophe Dollé reprend son personnage d'Alain de Monéys et joue également ses opposants :*

« Mes amis, mes amis, c'est une méprise. Vous vous trompez !

- Du succès de nos ennemis vous vous réjouissez.

- Mais non !

- Ah ! Vous souriez.

- Mais non.

- Nous allons nous faire tuer et vous, vous restez là !

- Non, je pars dans trois jours comme simple soldat. »

Des chiquettes traîtresses lui cinglent les joues. Coups de fouet, cravache. Son habit a maintenant quelques détails blagueurs. Un bouton manque. Un fil dépasse. D'où vient cette tache ? Derrière eux, le gros Moureau à son stand de foire fait tirer ses coqs à coups de pierres.

« Par ici, m'sieurs dames ! Un sou les trois coups, celui qui tue un coq l'emporte ! »

Trois hommes s'interposent devant les agresseurs d'Alain. Philippe Dubois, Pascal et le meunier parent plus ou moins habilement les coups qui lui sont adressés.

« Arrêtez ! Arrêtez !

- C'est un Prussien...

- Jean Frédérique, bougre de couillon de maçon va ! Ce n'est pas un Prussien, c'est Alain de Monéys. Dix minutes avant de lui donner un coup de poing dans l'estomac, imbécile, tu l'écoutais comme moi parler de son projet d'assainissement de la Nizonne. On discutait ensemble.

- Je n'ai jamais parlé à un Prussien moi.

- Jean Frédérique, tu as même voté pour lui !

- Moi ? Je n'ai pas voté pour lui !

- menteur ! Je t'ai vu mercredi dernier sortir de l'isoloir à la mairie de Beaussac.

- Eh ben, j'ai pas voté pour lui.

- Mais, Jean Frédérique, il a été élu à l'unanimité. Tout le monde a voté pour lui !

- J'ai pas voté pour lui moi.

- Jean Frédérique, hé ho, réveille-toi ! »

Mais le maçon de Hautefaye parvient, par-dessus les épaules du défenseur, à frapper Alain d'un grand coup de bâton en plein visage.

*Il réagit aux coups qui lui sont donnés :*

« Ah... Oh ...

- Vous avez entendu ? Il a crié " Ach so ! ", il parle allemand. C'est un Prussien.

- Mes amis, je suis Alain de Monéys. Alain de Monéys ! »

Mais la foule est sans oreilles. Il reçoit des chocs à tuer un âne. Des coups d'aiguillons dans les bras, les épaules. Sa chemise se lacère. Des gens jouent des coudes et s'approchent au premier rang. Chacun se bouscule pour le taper, imprimer sa marque sur son corps. Celui qui vient de frapper se retire et laisse sa place à un autre qui, coup donné, s'efface pour être aussitôt remplacé. Cette gestion instinctive et collective du massacre dilue la responsabilité.



*Intervention de Mehdi Bourayou* : « Ouais, c'est un principe assez connu dans tous les grands massacres collectifs de l'histoire. »

Alain de Monéys recule contre la clôture de pierres sèches. Et là, il reçoit un tel coup au crâne qu'il croit que sa tête éclate. Il pivote et découvre sur le petit muret le vieux Piarrouty, crochet ensanglanté entre les mains. Madame Lachaud, la femme de l'instituteur, tonne :

« Pendez le Prussien ! Pendez-le ! »

Et dès lors cette chanson, folle comme le drapeau de l'Empire, court furieusement dans l'air.

« Pendez le Prussien ! Pendez le Prussien ! Pendez le Prussien ! »

Alain de Monéys n'en revient pas :

« Qu'on me pend ? »

Anna Mondout regarde Alain qui pleure. Il a peur. Mais tout ça va s'arranger, ils vont forcément revenir au vrai. Ils vont forcément revenir au vrai. Ils vont forcément revenir au vrai.

Eh bien non.

### **Chap. 5 « Le vieux cerisier » :**

On attrape Alain. On le ligote et, tandis que les frères Campot confectionnent autour de son cou un nœud coulant, Thibassou, quatorze ans, grimpe en haut du cerisier aussi vite qu'un écureuil. Il attache la corde à la branche et contemple la foule.

« Eh ! Anna, regarde. C'est moi qui vais pendre le Prussien. »

*Intervention de Mehdi Bourayou* : Alors, si je puis me permettre. C'est complètement idiot de pendre quoi que ce soit à un cerisier, c'est un arbre dont les branches sont extrêmement cassantes. »

Thibassou, quatorze ans, saute à pieds joints pour éprouver la résistance du bois mais la branche casse et s'abat avec lui sur plusieurs des agresseurs.

« Ouais mais aussi, c'est pas de ma faute. C'est les frères Campot qui voulaient pendre le Prussien au cerisier !

- Eh, ho. Thibassou, c'est bon hein ! Ça va maintenant... On ne pouvait pas deviner. Des Prussiens, on en a jamais pendu nous. On ne savait même pas comment c'était fait.

- Mes amis, je ne suis pas Prussien. C'est un soldat français que vous vouliez pendre.

- Oh, ta gueule Bismarck ! »

Plus loin derrière eux, une voix s'élève entre deux bras qui gesticulent. C'est Anna qui court tambouriner à la porte de l'église.

« Monsieur le curé, monsieur le curé. Père Saint-Pasteur.

- Eh bien quoi ? Qu'y a-t-il ?

- Ils sont sur la route, peut-être cent, autour de monsieur de Monéys qui le battent comme un tapis. Ils veulent le pendre. Ils vont le pendre, je vous dis ! »

Le curé de Hautefaye, en soutane, sort de l'église avec un gros pistolet. Il saute le mur du jardin et se retrouve sur la route.

« Laissez-moi passer. Laissez-moi passer ! En arrière ! Laissez-moi passer !

- Laissez-le nous curé, c'est un Prussien. Il n'a que ce qu'il mérite.

- Mais taisez-vous, imbécile. Vous blasphémez. C'est votre voisin !

- C'est lui qui blasphème. Il a crié " À bas la France ".

- Foutez le camp. Foutez le camp ! Bande de cons. »

Le curé arrive au vieux cerisier et vise Piarrouty qui lève une nouvelle fois son crochet au-dessus du crâne démolé. Le curé lui plante son revolver sous le nez.

« Lâche ça Piarrouty ou je tire.

- Monsieur le curé, c'est à cause de lui qu'on a retrouvé mon fils en mille morceaux.

- Lâche ce crochet ou je tire. »

Et le curé saisit le crochet et retire la corde autour du cou d'Alain.

« Vous êtes un traître monsieur le curé. Criez donc “ À bas la France “ pendant que vous y êtes.

- Monsieur François Mazière, je crie “ Vive la France “. Je fais des quêtes pour nos blessés, des prières pour les combattants. Vous le sauriez davantage si on vous voyait un peu plus souvent à Notre-Dame de l'Assomption.

- Eh bien, si vous criez “Vive la France “, il faut nous payer un coup à boire. Faites couler gratis le vin de messe !

- Bien volontiers, oui. Je vous attends tous au presbytère et monsieur de Monéys trinquera avec nous.

- Qui c'est celui-là ? Un Prussien ?

- Mais non, l'homme que vous maltraitez, mécréants. Allez ! Suivez-moi tous au presbytère. »

Et contre un peu de vin, les bourreaux abandonnent leur proie et se ruent tous au jardin du curé qui distribue les verres et sert lui-même tous ceux qui se présentent. Anna remplit aussi des godets.

« Eh bien, ça fait du bien par où ça passe ! Comme quoi, on a bien fait de lui bastonner sa gueule au Prussien, sans quoi on n'aurait rien eu à boire. »

### *Musique à la radio.*

Quelques-uns reprennent leurs transactions.

« Eh dis donc. Combien tu disais pour tes deux poulets chétifs ? »

Le curé les ressert, trinque, boit des fonds de verre pour casser l'élan des violences par ce rituel de cordialité. Il s'ouvre grand comme une église.

« Buvez. Buvez mes amis. Buvez comme permis mais n'allez plus perdre haleine à tant cogner un innocent ». La foule se repose.

Resté près du cerisier, Pascal organise l'évacuation d'Alain.

« Emmenons-le chez Bernard Mathieu, le maire de Hautefaye, ce sera plus prudent. Alain laisse-moi te porter.

- Merci. Merci mon ami, j'accepte volontiers. »

Et dès lors, Alain va flottant, hagard et comme ivre.

« Pourquoi, profitant de la diversion du curé, l'emmenez-vous chez le maire ? Ceci ne sera pas. Il est à nous, il faut nous le laisser. Hein Jean ?

-Ah ouais, Étienne, il est à nous.

- Jean, va prévenir les autres.

- Eh, les gars ! »

### **Chap. 6 « La porte du maire » :**

Alors soudain comme un orage horrible, énorme, des clameurs déboulent de partout aux oreilles d'Alain. Il a peur. Après tout, ce bruit n'est pas pour annoncer ses noces. Ils sont bien trois cents autour de lui avec des faux, des bâtons. Et revoilà de Monéys par tous un peu fêté

aussi, à coups de poings, à coups de fourches. Ses défenseurs se battent pour lui faire parcourir les quelques mètres qui le séparent encore de l'habitation du maire.

« Bernard Mathieu ! Monsieur le maire ! Voilà monsieur de Monéys que l'on maltraite. Il faut le protéger. Faites-le rentrer chez vous. Mais faites vite quelque chose monsieur le maire ! Ces gens sont devenus fous. Enfin, vous connaissez Alain de Monéys.

- Oui. Enfin, je le connais... il n'est pas de la commune.

- Enfin, Bernard Mathieu. Aidez-nous à le sauver sinon que va-t-il se passer ?

- Oui mais que voulez-vous que je fasse moi sans gendarmes.

- Mais vous les connaissez tous, regardez : les frères Campot, François Mazière, Jean Frédérique... Ordonnez-leur de laisser Alain tranquille !

- Bon. Alors. Eh vous là-bas, c'est fini oui ? Laissez ce monsieur tranquille. Si vous avez des reproches à lui faire, allez voir la justice.

- Bernard Mathieu je vous adjure de le faire rentrer chez vous !

- (*Voix de la femme du maire*) Pour qu'il vienne casser la vaisselle ? Et puis quoi encore ?

Bernard, reviens à table ! »

Le maire de Hautefaye a les mains posées sur les épaules de sa petite-fille de huit ans qui crie et panique en découvrant le déluge de poings et de bâtons qui s'abat sur de Monéys. Grand-père attentif, Bernard Mathieu demande :

« Alain, soyez gentil. Allez jouer un petit peu plus loin, vous faites pleurer la petite.

- Mais c'est pas possible ce maire, les énormités qu'il peut dire... Mais qu'allez-vous faire Bernard Mathieu ?

- Finir ma ration de lard et mon quart de morue !

- (*Voix de la femme du maire*) Ce ne sont pas nos affaires Bernard. »

Acculé au mur de la mairie, Alain de Monéys fait front aux brutes de sa voix douce :

« Mes amis, vous vous trompez, je suis prêt à souffrir pour la France. »

Mais voilà François Chambord. François Chambord est un ami d'enfance d'Alain. Quand ils étaient petits, ils allaient pêcher les écrevisses ensemble.

« François, regarde ce qu'ils ont fait de moi. Regarde ! »

Et François Chambord le prend dans ses bras. Il le serre. Il le tient par les cheveux.

« Ah, tu veux souffrir pour la France Alain ? Eh bien tu vas souffrir. »

Alain de Monéys s'inquiète un peu de voir son ancien camarade de jeu, devenu maréchal-ferrant, préméditer, là, sous ses yeux, quelque chose de redoutable, d'inflexible et de furieux.

« Emmenez le Prussien dans l'atelier d'en face. Je suis maréchal-ferrant. Je sais tout le parti qu'on peut en tirer ! On va l'attacher au travail et le ferrer comme un cheval ! »

### **Chap. 7 « L'atelier du maréchal-ferrant » :**

François Chambord, maréchal-ferrant, dirige la manœuvre. La foule se presse. Madame Lachaud, la femme de l'instituteur, tonne :

« Castrez-le aussi ce fils de pute. Il viendra plus flairer nos filles ! »

On le fait avancer entre les quatre poteaux d'un travail à ferrer, habituellement réservé aux bœufs et aux chevaux. Couché sur le dos et ligoté, Alain de Monéys crie faiblement :

« Vive l'empereur. Vive l'empereur. »

Les autres l'entourent, le serrent, ça dure. Des cordes, sangles, lui compressent le ventre, la gorge. Il s'étrangle, tousse. Et dans la cohue, un autre ami d'enfance s'approche : Lamongie. Alain le connaît depuis toujours, ils ont déniché les pies ensemble et Lamongie brandit une énorme tenaille.

« On va tailler les onglons du Prussien comme il faut. »

Il saisit le gros orteil droit et tire dessus comme pour arracher un clou. Il tombe à la renverse avec la phalange dans sa pince. Et il y retourne. Alain hurle. Il voit voler maintenant en l'air plusieurs de ses orteils. François Chambord, en bon maréchal-ferrant, lui plaque un fer à cheval sous le pied et plante d'un coup une pointe qui éclate le talon. La douleur lui remonte jusqu'au genou, à l'aine, lui saisit le ventre, suffoque sa poitrine, provoque une explosion dans son crâne. Madame Lachaud, la femme de l'instituteur, meugle :

« Coupez-lui les couilles à ce salopard de Prussien.

- (*Avec la voix de François Mazière*) Venez ! Venez ! Le curé paie à boire. Maintenant qu'on a fini sa piquette de messe, il remonte de la cave des bonnes bouteilles et du vieux pinot. Tout le monde est invité !

-Oh, mais il faut d'abord finir de tailler les onglons du Prussien.

-Ouais, on reviendra. Viens trinquer, allez, laisse-le souffrir. Ficelé comme il est, il n'ira pas loin. Venez vous saouler la gueule sur l'autel. »

Et ils filent tous en horde.

« Vite, vite... détachons-le » s'empressent les défenseurs d'Alain qui coupent les liens et partent se réfugier dans la bergerie voisine. Mais Thibassou, quatorze ans, les a repérés du coin de l'œil.

« Eh ! Venez, ils ont détaché le Prussien. »

Et déjà la foule gronde à leurs trousses.

« Ordure, fumier, enculé de Prussien. Ordure, fumier, enculé de Prussien... » (*ad lib*)

### **Chap. 8 « La bergerie » :**

Philippe Dubois et le meunier, fourches à la main, protègent l'entrée de la minuscule bergerie.

« Mais vous êtes tous devenus dingues ou quoi ? Il voulait partir à la guerre malgré sa réforme. Combien parmi vous qui braillent “ Vive la France “ en auraient fait autant ? Alors, fichez-lui la paix ! Et allez combattre les Prussiens là où ils se trouvent, en Lorraine. Vous y montrerez plus de bravoure que dans la foire. Assassins contre votre propre voisin ! »

Dans la petite bergerie, Alain est couché sur la paille aux odeurs fortes d'urine. Seul un rai de lumière glissant sous la porte éclaire l'endroit et les sabots de trois moutons et une brebis qui le regardent. Oh ce découragement... il appelle doucement sa maman et pense être enfin tiré d'affaire.

« On va faire tout ce qu'on peut pour te sauver Alain, mais avec ces fous et un maire couard, ce n'est pas facile. Les sauvages !

- Je fais peur à voir n'est-ce pas ? »

Pascal ne répond rien et sort rejoindre ses camarades qui défendent l'entrée. Pendant ce temps, les frères Campot et leurs amis ont escaladé le toit, retiré des tuiles et pissent. Le vieux Piarrouy lui chie aussi dessus en vomissant des injures. Thibassou, quatorze ans, se glisse par le trou de la toiture et saute à pieds joints dans la paille. Grand couteau à la main, elles ont, ses pognes, des airs spécialement revêches comme en proie à d'âpres pensées.

« Je vais te saigner toi ! Je vais te tuer toi !

- Mais qu'est-ce que je t'ai fait Thibassou ? »

Il répond d'une grimace dédaigneuse et s'approche d'Alain lorsqu'on entend derrière eux :

« Pssst »

Dans le fond de la bergerie, haut des fesses posées sur le rebord de la mangeoire, Anna est là. Elle remonte sa robe en appelant Thibassou et l'adolescent ne sait plus que faire. Il oscille

entre poignarder Alain ou aller vers la fille qui continue de relever le vêtement gris et vert. C'est la douceur elle-même, la vertu et la paix. Oh, ces cuisses découvertes doivent avoir une odeur d'écrevisses fraîches. Puis c'est la légère toison qui ondoie. Pattes écartées, son con sur fond de mangeoire met l'adolescent dans tous ses états. Au pantalon, son désir croît tel un champignon des prés. Anna ayant retiré la robe par-dessus tête, sa poitrine appelle la chair du garçon et Thibassou y vole. Il s'y lance et laisse tomber sa lame. Elle le touche d'une main errante... Lui a le geste expert du pire vaurien. Beau comme un petit loup, rusé du corps et de la bouche. Il s'éprend d'elle tout d'un coup comme un fou. Les manières qu'il y met ! Elle tourne le regard vers de Monéys. Elle ne le quitte plus des yeux. Seins redressés, dos, ventre, sont une fête pour les yeux et les mains. Et elle prend goût à la chose. Thibassou roule son cul sous la chemise. Il la rend toute folle. Il murmure des mots :

« Ah, c'te bougresse ! Bon Dieu c'te salope ! »

Anna est prise d'un vertige incandescent tout en scrutant Alain. Ses mains, ses cuisses, tout son être, pieds, cœur, se met à gueuler. Tandis que dehors l'émeute continue, les défenseurs entendant les râles dans la bergerie prennent les gens à témoins.

« Écoutez comme il souffre ! Vous lui avez assez fait de mal comme ça. »

Mais c'est Anna qui jouit en un long cri déchiré tout en voulant retenir l'adolescent. Elle lui chuchote à l'oreille :

« Reste ! Reste là et vas-y, recommence ! Encore ! »

Dehors, les agresseurs perçoivent ce qu'ils croient être la voix d'Alain.

« Encore ? Ah, t'en veux encore ? Eh bien tu vas en avoir ! »

### **Chap. 9 « La grand-rue » :**

Et ils se ruent tous sur la porte de la bergerie, qui cède sous la pression et attrapent Alain et le tirent par les pieds jusqu'à la place du village.

« C'est à cause de toi, Prussien, que l'agriculteur du lac Rouge est mort au fond de son puits.

- C'est à cause de toi, Prussien, que mon frère s'est pendu.

- Tiens, prends ça dans ta gueule. »

Le manque d'eau, c'est lui. Le désastre contre la Prusse, c'est lui. À son stand, le gros Moureau fait tirer la tête d'Alain à coups de pierres.

« Par ici m'sieur dames, un sou les trois coups. Celui qui tue le Prussien l'emporte ! »

On lui marche dessus du pied gauche, comme si ça allait porter bonheur. Pierre Buisson, qui déjeunait tranquillement sur la terrasse de chez Mousnier, se lève couverts à la main et lui plante une fourchette dans l'œil droit, qu'il crève, et retourne terminer son repas.

Élie Mondout, l'oncle d'Anna, sort de son épicerie sidéré. Ce qu'il voit le stupéfie.

« Foutez le camp, bande de lâches, ou je vous chasse à coups de fusil ! »

Il va pour chercher son arme mais sa femme l'arrête.

« N'y va pas Élie. Ils sont six cents et tu n'empêcheras rien.

- Mais on ne peut pas laisser tuer un homme comme ça ! »

### **Chap. 10 « L'auberge Mousnier » :**

Il attrape Alain et l'aide à trouver refuge dans l'auberge Mousnier.

« Un Prussien chez moi ? Mais vous n'y pensez pas.

- Ce n'est pas un Prussien c'est Alain de Monéys.

- Ah bon ? Je ne reconnais pas cette tête. Si ça se trouve c'est un Prussien.

- Ce garçon vous a prêté de l'argent, sans intérêt, pour finir vos travaux.

- Oh non. Je n'ai jamais emprunté d'argent à un Prussien moi.
- Eh oh, eh oh, 'ounier, 'est 'oi ...A-ain e 'Onéys !
- Je ne reconnais pas cette voix non plus. Il a un drôle d'accent celui-là. On ne comprend rien à ce qu'il dit. C'est de l'allemand ? »

Et Mousnier lui éclate la porte au nez, écrasant une main. Trois doigts tombent. À travers un carreau de la porte, Alain voit l'intérieur de l'établissement, le plafond de poutres claires. Il aperçoit sur la cheminée, une petite pendule dorée. Le balancier luit par brefs instants derrière le verre. Les murs sont tapissés d'un charmant papier à petites fleurs. Un Christ en croix, collègue d'Alain, suspendu à un clou. Et face à de Monéys, un miroir où il se contemple pour la première fois de la journée. Sa tête est devenue un globe de sang. Des avalanches au visage, torse nu, contrefait en carnage. Ah c'est du propre et du beau que lui !

« Eh les gars, emmenons-le à la halle aux grains. Cette année y'a pas de grain. Allons nous amuser avec lui là-bas ! »

Alors l'âme d'Alain, pour un affreux naufrage, s'apprête à appareiller...

*(Intermède musical : « Prussien, tête de chien. »)*

### **Chap. 11 « La halle » :**

Il est en lévitation comme une étoile de mer. Couché à plat ventre, les bras et jambes écartés, il flotte en l'air. Les frères Campot et leurs amis ont attaché des cordes à ses poignets, chevilles (devenues énormes) et tirent vers les quatre points cardinaux.

*(Voix de Clotilde Morgiève) : « Oh hisse ! La saucisse ! »*

Et, nom de Dieu, Alain adorerait ce jeu s'il ne le tuait pas un peu. D'autres hommes arrivent. François Mazière. Ils sont maintenant une dizaine par lien à tirer. Ils tentent d'arracher les membres du tronc. Les épaules d'Alain se démettent, les têtes de fémur se délogent de leurs cavités.

*(Voix de Clotilde Morgiève) : « Est-ce que ça lui fait mal ? »*

Est-ce que ça lui fait mal. De Monéys va de tribord à bâbord selon ceux qui tirent le plus fort. Tout son sang gicle haut, et retombe en pluie. Il voit une myriade de gouttelettes s'élever dans les airs. On dirait une constellation.

*(Voix de Clotilde Morgiève) : « Ah ! C'est beau ! »*

Alain de Monéys s'élève dans les airs oubliant ses soucis moroses. Le ciel est transi d'éclairer tant d'ombre. Et les autres, à force de tirer, glissent, dérapent dans son sang. Saouls et pliés de rire, ils lâchent prise. Sans plus personne aux bouts des liens, Alain de Monéys se redresse d'un coup et court.

### **Chap. 12,13 et 14 « La charrette du marchand de laine Donzeau », « Le char à bancs de Mercier » et « La brouette » :**

Incroyable regain d'énergie ! Comme ces canards à la tête tranchée qui courent. Et c'est vrai que cela tient du miracle. Ses bras écartés ont des angles bizarres avec les épaules presque au milieu du tronc. Quant à l'attache des jambes, elle aussi est originale. Et les genoux, tournoyant, traçant des huit, on n'a jamais vu ça même au cirque. Ah, quand on pense qu'au conseil de révision, Alain de Monéys fut jugé de faible constitution. Alain ne sait plus pourquoi il est encore en vie, ni comment son cœur bat.

« Le Prussien s'échappe ! Rattrapez-le ! Ah ben non, trop tard, il est tombé tout seul.

- Mais monsieur le maire, au lieu de faire l'important en remuant vos pompons, faites quelque chose. Enfin, c'est une abomination ce qu'il se passe dans votre bourg ! On massacre quelqu'un et vous, vous ne faites rien.

- Euh, François, arrête un peu de jeter tes cailloux sur Alain. Tu ne crois pas qu'il a eu son compte ? Allez, ôtez cet homme de là, il gêne la circulation. Faites-en ce que vous voulez, je ne sais pas moi... mangez-le si vous voulez ! Non mais j'ai dit mangez-le mais c'est, euh, c'est une boutade... »

### **Chap. 15 « Le lac asséché » :**

*Intervention de Laurent Guillet* : « Oui, mais faut le brûler. Il faut le rôtir. »

*Intermède musical et déplacement des éléments de décor.*

« Bon alors, comme pour la Saint Jean, ce sera au plus jeune d'allumer le bûcher. Yvonne, appelle les enfants !

- Venez, venez les petits !

- Tiens, toi là-bas. Comment tu t'appelles ?

- Pierre Delage » répond un jeune garçon de quatorze ans, à peine cinq ans en réalité, accroché aux jupes de sa mère.

« Alors, Pierre Delage, viens mettre le feu au Prussien. L'empereur t'enverra une médaille et des souliers.

- Des souliers ? Va ! » dit sa mère.

« Non, n'y va pas Pierre ou les gendarmes te mettront en prison. »

L'enfant hésite.

« Allez Pierre ! Allez mon Pierrot, viens allumer le cochon.

- Regarde, regarde ! Voilà mon Pierrot, t'es un bon garçon maintenant. Tu vois que ce n'était pas compliqué. Chante avec moi maintenant, on va chanter une chanson, d'accord mon Pierrot ? Allez, chante : Au feu les pompiers, la maison qui brûle, au feu les pompiers, la maison brûlée (*Jean Christophe-Dollé fredonne*) ... »

À travers des couleurs jaune et orange qui ondulent dans un bourdonnement régulier de ruche, de Monéys observe la foule floue danser, lancer chapeaux et bâtons en l'air. Le maire de Hautefaye, pris dans la fumée, secoue son écharpe toussant :

« Vive l'Empereur ! Vive l'Empereur ! »

Encore vivant, Alain de Monéys respire fortement avec le bruit d'un soufflet. C'est bien le moment. Non loin de là, Anna, à qui Alain aurait envie de tenir la main en regardant leur enfant courir dans les vignes, le contemple, pleure et articule une courte phrase qu'il n'entend pas. On dirait qu'elle lui a juré quelque chose. Les cendres d'Alain s'envolent enfin en paix au-dessus du monde imbécile et des abîmes sourds de ces gens coupables d'un crime qui les a dépassés. Oh, que cette chair cuit maintenant dans son jus. Plusieurs demandent :

« C'était qui ? »

Ils ont massacré un homme tout l'après-midi sans même s'inquiéter de savoir qui il était.

Devenu surtout poulet à la broche, la peau de ses cuisses, épaules grésille, boursoufle, s'enfle de cloques emplies de graisse bouillante.

*Intervention de Clotilde Morgiève* : « Ce serait dommage de laisser toute cette graisse.

Quelqu'un veut y goûter ? »

Une mère sort un pain de six livres de son panier et en découpe des tranches. Avec une spatule, elle récolte la graisse dégoulinante et l'offre à des enfants, étalée sur des tartines.

« Mangez, mangez les petits ! Par ces temps c'est pas tous les jours qu'on peut mettre quelque chose sur notre pain. Attention, soufflez, c'est chaud. »

Les tartines fumantes tournent autour du bûcher et d'honnêtes gens s'en nourrissent.

« Alors ? Ça a quel goût ? Ça ne serait pas meilleur avec un petit blanc de Pontignac ? »

Ils dévorent les tartines cannibales. Anna regarde Thibassou, quatorze ans, en déguster une entre deux gorgées de vin. Des rots accompagnent les dents mâchant et c'est plaisir que de les entendre. La graisse bouillante provoque des cloques à quelques lèvres trop pressées.

« Il t'a brûlé ! Tu vois il fait encore du mal !

-C'est vraiment un enulé ce Prussien. »

Madame Lachaud, la femme de l'instituteur, donne un coup de pelle entre les jambes des restes carbonisés. L'intérieur qui s'ouvre sous le ventre est éblouissant.

« Qu'est-ce que tu cherches ? s'inquiète son mari.

- Ses petits rognons. Oh, les voilà ! Les bonbons du baptême. »

Son mari, fier, la trouve amusante en diable quand elle fait sauter les nudités grillées dans ses paumes pour les faire refroidir. Puis, elle les prend dans sa bouche et les mâche en dévisageant Anna. Le soleil couchant à l'horizon s'effondre et pleure du sang. Ils s'éloignent, essuyant leur bouche luisante d'un revers de manche et satisfaits.

Sur le chemin qui mène chez les de Monéys, Pascal, lanterne au poing, court. À la fenêtre de la maison, la mère d'Alain inquiète scrute l'horizon. Il fait encore chaud malgré la nuit. Elle rabat le couvercle du piano et aperçoit au-dessus de Hautefaye un filet de fumée qui moutonne dans la nuit étoilée. Le craquement des semelles de Pascal fait le bruit d'une averse sur la poussière et la mère d'Alain s'en étonne :

« Mais pourquoi va-t-il si vite alors qu'il fait si chaud ?

- Madame de Monéys, Madame de Monéys ! »

*(Intermède musical)*

*Intervention de Clotilde Morgiève : « À table ! »*

### **Chap. 19 « L'exécution » :**

6 février 1871. Jour de l'exécution. Le bourreau s'affaire sur la grand-place de Hautefaye. Quatre cercueils ouverts attendent sagement les quatre condamnés à mort qui s'avancent sur leur échafaud. François Mazière avec sa voix de rossignol, Pierre Buisson, l'homme à la fourchette, François Chambord, le maréchal-ferrant et le vieux Piarrouy avec son lourd crochet. Mais où est Anna ? Pas en cuisine, ni descendue à la cave chercher du vin de Noah, et on l'aurait vu sortir sur la place.

« Anna ! Anna ! Anna ? »

### **Chap. 20 « Les marais de la Nizonne » :**

La voilà, Anna, couchée à plat ventre dans la neige, morte sur les marais gelés au bord de la Nizonne. Elle était enceinte de six mois. Elle a attendu ce jour, le jour de l'exécution. Elle a voulu partir avec eux. Emportant avec elle leur haine de monstre et son amour. Et elle gît là, à vingt-trois ans. La tête tournée vers un côté, ses belles lèvres sont entrouvertes. On dirait qu'elle dort. Elle a inscrit un message dans la neige près de son index crispé : Je t'aime.

« Je t'aime ? Mais à qui ça peut bien s'adresser, on l'a jamais vu regarder un gars. À part peut-être...



-Enceinte de six mois ? Février, janvier, décembre... Elle a été engrossée à la mi-août. Le 16 exactement. Le jour de...

-Et ce "je t'aime" dans la neige, comment a-t-elle fait ? Elle qui savait à peine écrire. »

C'est madame Lachaud qui lui avait appris.

*(Musique de l'alphabet)*

Pauvre Anna, elle en avait pas écrit beaucoup des phrases dans sa vie. Alors celle-là, elle l'a écrite en grand, comme si ça devait être vu du ciel.