

THÉÂTRE

Nicolas Givran

Cie "Qu'avez-vous fait de
ma bonté?"

SAY YES

d'après Daniel Keene

2 mars à 10h

TÉAT Champ Fleuri

DIS OUI

d'après Daniel Keene

2 mars à 13h30

3 mars à 19h

TÉAT Champ Fleuri

Dès 14 ans

1h

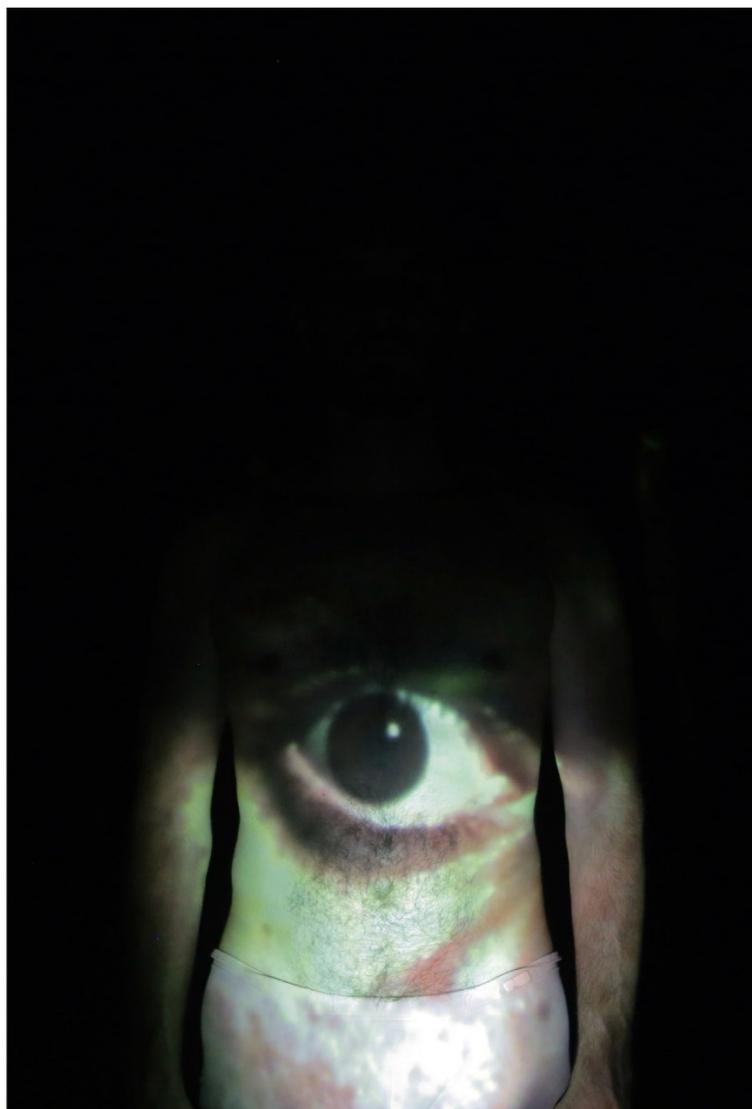
Dossier ressource

David Sarie

Professeur relais

des TÉAT Réunion, théâtres du
Conseil Départemental de La Réunion
auprès de la délégation académique
à l'éducation artistique
et à l'action culturelle.

www.teat.re



SOMMAIRE

Présentation	Page 3
<i>Pièces courtes</i> de Daniel Keene	Page 6
Note d'intention de Nicolas Givran	Page 8
L'approche du texte d'après Nicolas Givran	Page 9
Présentation des artistes	Page 9
Le théâtre selon Nicolas Givran	Page 12
Avant le spectacle	Page 16
Après le spectacle	Page 20
<i>SAY YES</i>	Page 25
Pour aller plus loin	Page 29
Annexes	Page 30

DIS OUI est un retour aux sources. Dix ans après sa création, **Nicolas Givran** choisit de reprendre le premier spectacle qu'il avait créé en qualité de metteur en scène initiant son parcours artistique. Bien des thèmes qui parcourent son travail sont déjà là : la violence des rapports sociaux, l'isolement et l'incompréhension, la misère aussi bien matérielle que morale, l'hypocrisie des codes sociaux, le besoin de consolation, la place du père. Ce spectacle hybride mêle plusieurs modes d'expression artistiques tout comme ses créations ultérieures. Ici c'est la musique avec Sami Pageaux-Waro à la kora comme dans ses collaborations suivantes avec Grèn Sémé puis Tricodpo. Ce furent, les arts plastiques avec Myriam Omar Awadi dans *La chambre (il va mourir le chien)*, les arts du goûts avec différents chefs cuisiniers dans *L'île* et enfin le cinéma dans *Qu'avez-vous fait de ma bonté ?*. Ce faisant, il boucle un parcours qui l'avait mené de l'interprétation de textes à la co-écriture de ses deux spectacles *Qu'avez-vous fait de ma bonté ?* (2018) et *La pluie pleure* (2019).

Forme de Théâtre-Concert, *DIS OUI* est une proposition qui pourra être jouée aussi bien en français qu'en anglais, langue originale de la pièce.

Monologue structuré par trois styles d'écriture, le texte suscite trois « voix » du personnage selon que l'on est dans le genre épistolaire, le monologue ou le récit, caractérisées par leur propre rythme. L'interprétation multiple, morcelée de ruptures, est associée à une création musicale de Sami Pageaux-Waro à la kora qui tour à tour illustre les états de tension du personnage ou annonce ceux qui naissent en lui. Texte et musique se font ainsi écho proposant deux formes d'écritures complémentaires qui expriment des aspects différents du vécu du personnage.

Nicolas Givran a découvert ce texte dans le Centre de Ressources de la Fabrik désormais rattachée au CDNOI dans le cadre de la préparation d'un « Pa mwin lotèr » [Lecture scénique de textes envisagés à la mise en scène]. Il est tombé amoureux de l'écriture et de l'œuvre de Daniel Keene dont le théâtre social parle des petites gens, de la précarité, de la violence symbolique. La musicalité de ce phrasé sans ponctuation lui a rapidement suggéré une collaboration avec un musicien.

La mise en scène semble alors s'imposer d'elle-même : Un acteur et un musicien. Tous deux sont quasiment alignés si ce n'est un léger décalage plaçant le musicien un peu en arrière. La scène est plongée dans le noir. Le comédien est seulement éclairé par des images projetées sur son torse, le musicien par un spot. Il n'y a pas de décors, on ne voit pas le visage du comédien, seulement celui du musicien dont la physionomie exprime les sentiments que suscite son interprétation. Il ne reste que le texte, la musique, ce torse et ce visage.

C'est donc la voix du narrateur qui est portée sur scène. Initialement intitulée *Monologue sans titre*, la pièce traite du chômage de masse, de l'exode rural et de ses conséquences sur ces individus devenus anonymes dans les grandes villes. Le personnage sort ici à la fois du silence auquel le réduit son isolement social et de l'invisibilisation qui en découle. S'il prend la parole, il n'en devient pas pour autant une personne singulière qui nous regarde et que l'on regarde, qui nous parle et à laquelle on peut s'adresser. Son visage demeure caché, son isolement reste complet ; il pourrait être à peu près n'importe quel jeune homme de cette condition placé dans ces circonstances et au-delà de tous ceux qui exclus ont besoin qu'on leur dise « Oui ».

Givran choisit le titre *DIS OUI* car c'est un leitmotiv du texte mais également parce que ce titre pose plus clairement la thématique des violences faites aux femmes qui est au cœur de l'intrigue.

Matthew, le personnage, a commis une violence répréhensible. Pourtant il suscite de l'empathie. Timide, inexpérimenté, perdu, marqué par des carences affectives et éducatives, il demeure attachant malgré sa faute que sa condition n'excuse pas mais donne à comprendre. Lorsque le

public entre en salle, les artistes sont déjà installés sur scène, le dispositif est en place. Le spectacle peut commencer une fois tout le monde assis.

Récemment arrivé en ville de sa campagne natale et disposant de peu de moyens financiers, Matthew loge dans un foyer pour travailleur en attendant de trouver un emploi. Isolé tant par son origine, son âge que sa timidité, il vit au milieu d'hommes plus âgés que lui dont certains, « *les permanents* », demeurent en ce lieu depuis des années alors que d'autres ne font que passer brièvement.

D'extraction populaire, il a grandi seul élevé par son père à qui il écrit. Inexpérimenté tant socialement, professionnellement que sentimentalement, il raconte dans ces douze lettres ses entreprises, ses espérances, ses doutes, ses difficultés, son malaise sans jamais recevoir de réponse : « *s'il te plaît écris moi vite* ». Ces adresses au Père mutique sont intercalées de monologues dans lesquels Matthew exprime sa détresse et de récits factuels dans lesquels il raconte de manière directe l'événement qui est au cœur de la pièce.

Le texte se caractérise par l'absence de ponctuation qui met tout, mots et types de discours, sur le même niveau. Il est question ici de dépaysement, de gêne matérielle, d'isolement social, de misère morale et affective, de violence, d'alcool.

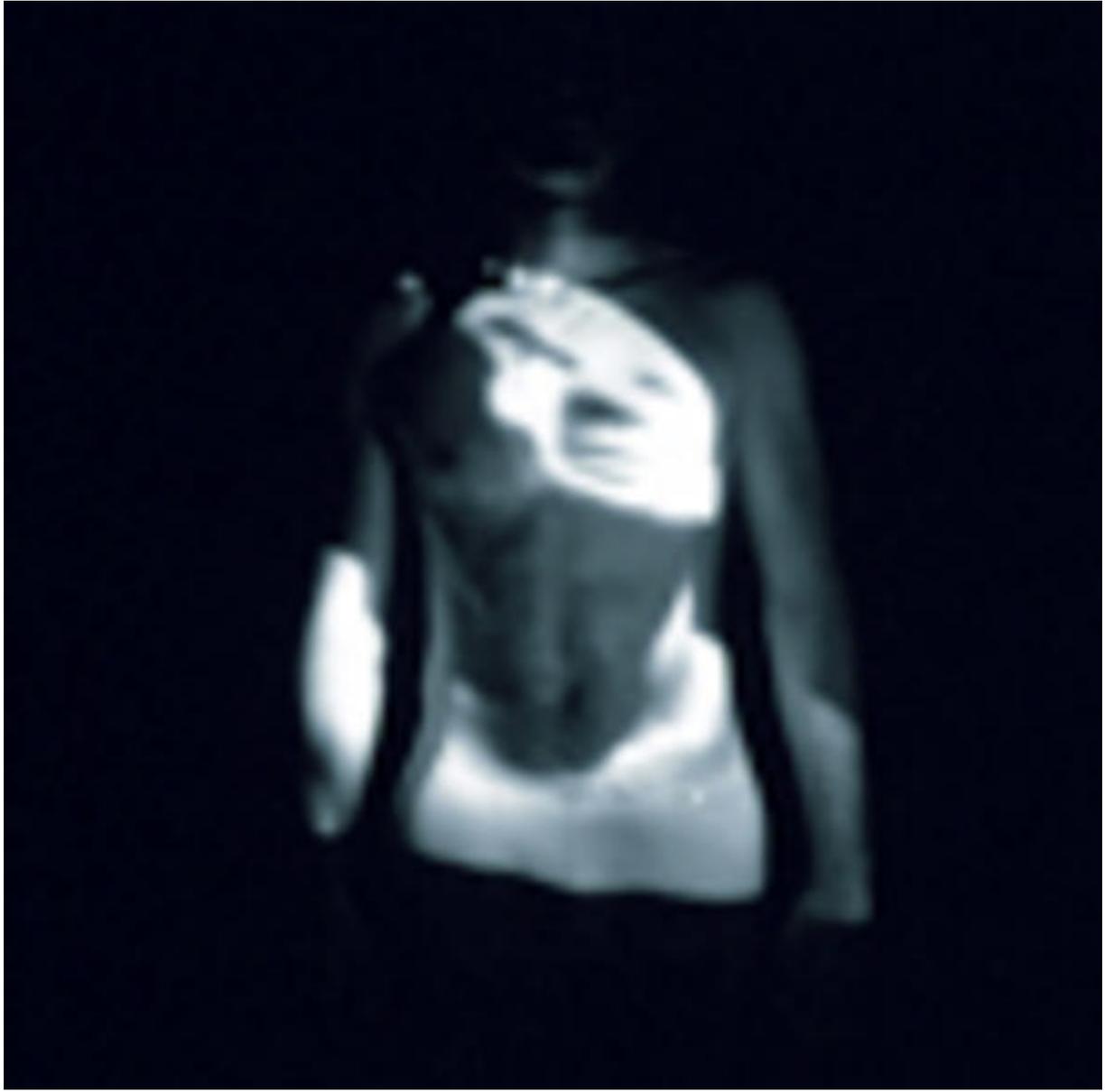
Matthew est au propre comme au figuré inadapté. Il ne connaît pas les codes. Des résidents plus âgés doivent lui expliquer qu'il faut soigner sa présentation et sa façon de s'habiller pour trouver un emploi. Des employeurs potentiels lui conseillent de faire une formation pour la recherche d'emploi. Il paraît gauche à force de timidité et espère que les connaissances qu'il se fera l'initieront à des pratiques et des attitudes qui le feront paraître moins maladroit : « *ça me passera une fois que je me serai fait des amis et que j'aurai pris le temps de me détendre ce qui m'est pas encore arrivé* ». L'évocation des conseils de son père lui permettent de ne pas s'effondrer : « *je ne dis pas ça pour me plaindre tu ne t'es jamais plaint et je sais que tu avais la vie dure même à mon âge* ». Mais l'éloignement lui fait penser que son père est peut-être mort ou du moins qu'il parle dans le vide tel un naufragé envoyant un message dans une bouteille à la mer.

Aussi, la campagne lui manque « *rudement* ». Ses insomnies provoquées par la chaleur suffocante lui rappellent ces mêmes nuits dans son enfance où son père et lui sortaient sur la véranda de leur maison pour se rafraîchir. L'anonymat de la ville dans laquelle « *les gens te bousculent au passage ils te rentrent dedans* » et où le besoin d'affection n'en est que plus piquant. Les hommes qui l'entourent lui font l'effet de repoussoirs avec lesquels il ne veut rien avoir à faire : « *j'ai pas envie de finir comme ils sont sans plus d'espoirs et sans rien à quoi se raccrocher* ».

Un jour de solitude particulièrement éprouvant, il est entré seul dans un pub. Il ne désirait pas rentrer à son logement et appréciait la musique. S'il aime la solitude au milieu d'autres gens ce n'est seulement qu'à partir du moment où elle est choisie et non pas quand elle est imposée comme dans son foyer où les autres résidents l'y contraignent en refusant de le saluer et de lui adresser la parole. Une femme était déjà présente et il s'est mis à la regarder. Elle le regarde, il soutient son regard et l'invite à boire un verre avec lui avec le seul argent qui lui restait. Elle lui offre un autre verre, lui confie sa solitude, lui dit oui, lui dit non. Ils sortent discuter et advient la catastrophe :

« *Chaque seconde chaque petite seconde toi moi toi moi qui dis oui qui dis oui tu peux faire ça ? je peux faire ça je peux dire oui à tout instant à chaque instant tu veux que je le fasse ? ne pense à rien ne pense à rien d'autre juste à moi est-ce que tu penses à autre chose ? me fais pas chier tu veux tu veux tu veux tu veux savoir qu'est-ce que tu veux savoir qu'est-ce que tu veux connaître ? moi ? tu veux me connaître ? me fais pas chier je ne veux pas savoir prends donc un autre verre je*

ne veux pas te connaître prends donc un autre verre prends un autre verre putain écarte les jambes un peu plus allez laissez-moi regarder un bon coup ».



Pièces courtes de Daniel Keene

« Les pièces de ce livre m'ont soutenu et m'ont éprouvé. C'est par elles que j'ai redécouvert le théâtre. Elles sont mon dialogue avec la réalité du théâtre et le théâtre de la réalité. »

Daniel Keene. Préface des *Pièces courtes*.

Monologue sans titre adapté ici sous le titre *DIS OUI* est extrait du recueil *Pièces courtes* dont il existe trois tomes. Ces pièces brèves offrent peu de dialogues. La parole heurtée des personnages est douloureuse et retenue. La pudeur mais aussi la pauvreté de leurs ressources lexicales et linguistiques suscite des silences qui nous confrontent à la difficulté à dire ce qui importe. Non pas parce que c'est indicible mais parce que faute d'y parvenir, ils sont condamnés à la contenir. Au-delà de cette misère morale des milieux populaires, Keene affiche son absence de confiance dans le langage : *« Au mieux, les mots peuvent suggérer la réalité d'une expérience mais ils ne peuvent jamais la contenir ; ils sont, si vous voulez, l'ombre de l'expérience. Peut-être pourrait-on les qualifier de résidu de l'expérience : ils sont tout ce qui demeure, ils sont les cendres que l'on fouille, cherchant à découvrir l'énergie du feu qui les a créées. »* On croirait lire Bergson dans ses *Essais sur les données immédiates de la conscience* qui soutenait l'impuissance des mots à traduire nos expériences par leur caractère générique et public là où le ressenti est nécessairement individuel et singulier. Tels des ombres par rapport à l'être dont on devine la silhouette, les mots n'évoquent donc que ce qu'il y a de plus impersonnel dans notre vécu : ce qui intéresse la coopération sociale et la satisfaction des besoins. Ils ne donnent qu'une vague idée de nos expériences privées tout autant qu'ils nous y donnent accès. Aussi, *« nous échouons à traduire entièrement ce que notre âme ressent : la pensée demeure incommensurable avec le langage »* conclut Bergson. C'est alors à l'artiste d'exprimer par les moyens plastiques de son art, fusse-t-il celui de l'écriture. Le pouvoir d'évocation du style de l'artiste recrée en nous la vie du sentiment, ce qui ne saurait se dire dans le langage. Ce faisant, il donne *« un sens plus pur aux mots de la tribu »* comme le dit Mallarmé¹ et c'est bien là ce qui se joue ici.

Fidèle à ses premières amours poétiques, Keene s'efforce de considérer que la *« pièce de théâtre est une forme de poème »*. *« Je me disais [nous dit-il] qu'il devait être possible d'écrire des pièces qui intensifient l'expérience en refusant d'inclure quoi que ce soit de superflu. Je crois que c'est une chose que fait la poésie (la bonne poésie). »* Car dans le projet artistique de Keene, *« La poésie était, et demeure, mon point de départ en tant qu'auteur. C'est souvent le lieu de ma consolation et parfois le gage absolu de mon purgatoire. Il est très rarement aisé d'être vivant. La poésie peut souvent embrasser et la joie et le désespoir que l'on éprouve quand on croit que vivre c'est savoir, que savoir c'est dire, que dire c'est se faire entendre et que se faire entendre est impossible. Et pourtant... Je voulais simplement savoir s'il était possible d'écrire des pièces qui fonctionneraient comme des poèmes »*. [Daniel Keene, préface des *Pièces courtes*]

Il s'agit donc ici d'une pièce-poème dont la finalité est de toucher le lecteur/spectateur au plus intime en mettant en œuvre un minimum de moyens. *« Je me disais [écrit Keene dans la Préface de Pièces courtes] qu'il devait être possible d'écrire des pièces qui intensifient l'expérience en refusant d'inclure quoi que ce soit de superflu. »* Ce qui importe n'est donc plus tant ce qui se dit mais l'implicite qui se laisse deviner en creux du texte. Ce silence lourd de sens est aussi celui de cet absent qu'est le père qui joue le répondant aux lettres et aux monologues de Matthew. Il ne parle pas et pourtant nous l'entendons. C'est ce qu'il ne dit pas qui donne sens à ce que dit et écrit

¹ *Le tombeau d'Edgar Poe* in *Poésies*.

Matthew. Bien plus, c'est encore le silence des pauses de l'acteur interprétant le texte ou du lecteur lisant la pièce qui vient donner forme à ce texte dont la diction n'est guidée par aucune ponctuation.

Matthew comme tous les autres personnages de *Pièces courtes* tente, selon les mots de Keene, « de porter de la lumière dans un panier et de faire entrer un infini de douleur dans un dé à coudre ». Et c'est là que le miracle opère. Il « est plus facile à un chameau de passer par le trou d'une aiguille qu'à un riche d'entrer dans le royaume de Dieu » si l'on en croit l'Évangile de Mathieu (19:24). En dix pages de texte, Keene nous fait appréhender la misère morale abyssale dans laquelle Matthew est plongé sans qu'aucune lueur d'espoir ne paraisse malgré l'espérance qu'il continue à porter. L'infini de douleur est bien contenu dans un dé à coudre.



DIS OUI de Nicolas Givran

RE-CRÉATION 2019

PIÈCE POUR UNE VOIX ET UNE KORA

Spectacle également disponible en version anglaise

Durée estimée : 60 min (représentation + concert)

Public : à partir de 14 ans

Texte : Daniel Keene traduit par Séverine Magois

Mise en scène, interprétation : Nicolas GIVRAN

Musique live : Sami PAGEAUX-WARO

Réalisation vidéo : Nicolas GIVRAN et Sami PAGEAUX-WARO

Régie Générale : Jean Marie VIGOT

Régie Son : Serge PARBATIA

Nicolas Givran est artiste associé des TÉAT REUNION et de la Cité des Arts

Pièce créée au Leu Tempo Festival les 12, 13, 14 et 15 mai 2009 (La Réunion)

Note d'intention de Nicolas Givran

« Pourquoi tu me regardes comme ça ? C'est moi que tu regardes ?

Moi je te regarde tu sais ce que je vois ? Peut-être que t'aimes mieux pas savoir moi j'aimerais pas je ne veux pas savoir ce que tu vois je ne veux pas savoir ce que tu penses de moi qui je suis pour toi ? Comment je peux être n'importe qui ? Tu veux que je te touche ? Et si je te touchais où je devrais te toucher ? ».

« Ici juste ici c'est pas grave y a personne pour observer j'observe je t'observe regarde-toi regarde ton visage si seulement tu voyais ton visage. Toi moi toi moi toi moi qui dis oui qui dis oui dis oui dis oui. Si seulement tu voyais ton putain de visage ».

La première rencontre de Nicolas Givran avec le texte de Daniel Keene se produit en 2008 alors qu'il dirige une mise en voix dans le cadre du cycle de lectures mensuelles « Pa mwin lotèr » de la Fabrik, actuel Centre Dramatique National de l'Océan Indien (CDNOI).

Il décide ensuite d'investir cette écriture et invite le musicien Sami Pageaux-Waro à travailler avec lui sur la mise en forme de cette création.

Dans cette écriture à tiroir, chacune des trois « voix » du personnage a sa propre pulsation, son propre rythme et propose une interprétation multiple morcelée de ruptures.

Le parti pris d'associer une création musicale à la mise en scène de ce texte a pour volonté d'illustrer/impulser par des sons le rythme intérieur du personnage.

Sur le principe d'un aller-retour permanent entre voix et univers musical, entre état du personnage et pulsation sonore, l'écriture sonore répond ainsi à l'écriture textuelle comme un sous-texte, un écho aux non-dits, en évitant toute redondance. De la même manière, la mise en lumière et la mise en images renforcent les remous émotionnels du personnage et ponctuent avec force le récit et la progression dramaturgique du récit.

Nicolas Givran

L'approche du texte d'après Nicolas Givran

Le texte est structuré par une écriture où s'entrecroisent et se superposent trois univers, qui sont autant de facettes, de « voix » d'un même personnage : Des séquences « lettre » dans lesquelles Matthew fait état de la précarité de sa situation et de la douleur que lui occasionne le mutisme de son père ; des séquences « dépositions » qui relatent sa rencontre dans un bar de nuit avec une femme, et dans lesquelles plane l'ombre d'une tentative d'agression sexuelle ; des séquences « passage à l'acte » où s'expriment toute la fureur et la souffrance de ce personnage incapable de se connecter aux autres.

Par le biais de cette intrusion dans l'intimité de son narrateur, Daniel Keene pose des interrogations sur le Lien filial, l'absence, la difficulté à trouver sa place et l'extrême violence qui peut résulter de cette situation d'isolement social et affectif.

Nicolas Givran

Daniel Keene : auteur

Daniel Keene, né en 1955 à Melbourne, a d'abord été comédien et metteur en scène. Il devient dramaturge à partir de 1979. Ses pièces ont du succès et rapidement, il acquiert une notoriété internationale que consacrent des prix littéraires et dramatiques. Il devient Chevalier des Arts et des Lettres en 2016.



Le public français le découvre avec *Une heure avant la mort de mon frère* en 1995 au Théâtre du Vieux-Colombier. De nombreuses autres mises en scène suivront telles que *Silence Complice* en 1999 par Jacques Nichet ou *La pluie* en 2001 par Alexandre Haslé. En 2002 seront mises en scène *Terre Natale* par Laurent Gutmann, *Terminus* par Laurent Laffargue, *La marche de l'architecte* par Renaud Cojo. Suivront *Moitié-moitié* par Laurent Hatat en 2003, *Ce qui demeure* par Maurice Bénichou et *Avis aux intéressés* par Didier Bezace en 2004, *Cinq hommes* par Robert Bouvier en 2008 et *Ciseaux, papier, cailloux* par Daniel Jeanneteau en 2010.

Deux de ses pièces ont été adaptées en courts-métrages : *Avis aux intéressés* par Cédric Romain² et *Marion*³ adapté de *Porteuses de lumière* par Nathalie et Raphaël Holt.

Sa première pièce pour le jeune public, *L'Apprenti* (2009) est récompensé par le prix « Théâtre en pages », prix de la littérature jeunesse du Conseil général de la Haute-Garonne et du Théâtre national de Toulouse. Il reçoit le prix « Théâtre à la Page » à Grenoble en 2014.

En 2016, Daniel Keene est nommé au grade de Chevalier des Arts et des Lettres.

Son œuvre, publiée pour l'essentiel aux Editions Théâtrales, est traduite et représentée en France et sur l'ensemble des territoires francophones par Séverine Magois.

² que vous pouvez louer ou acheter ici <https://vimeo.com/ondemand/26810>

³ que vous pourrez visionner ici <https://vimeo.com/124760460>

Séverine Magois : traductrice

La traductrice Séverine Magois dispose d'une formation de comédienne et a effectué des études universitaires d'anglais. Depuis 1992, elle travaille à la Maison Antoine Vitez. Elle traduit depuis 1995 Daniel Keene aux Editions Théâtrales ainsi que bien d'autres dramaturges parmi lesquels on notera Sarah Kane ou Harold Pinter.



Elle reçoit en 2005 avec Didier Besace le Molière de la meilleure adaptation d'une pièce étrangère pour *La version de Browning* de Terence Rattigan, le prix de la traduction des Journées de Lyon en 2013 pour *Bruler des voitures* de Matt Hartley dont elle deviendra l'agent en 2016 et enfin de Prix de la traduction de la SACD en 2017.

Depuis 2017, elle est l'agent artistique de différents auteurs anglo-saxon tels que Ton Holloway, Debbie Tecker Green, Bard Birch.

Nicolas Givran : comédien et metteur en scène

Né en 1977 en banlieue parisienne d'une mère Franco-Malgache et d'un père Réunionnais, j'ai souhaité une fois adulte, aller à la rencontre des cultures de mes parents. Et j'ai donc pris en 1998, un aller simple pour l'île de la Réunion. Cette même année, j'y ai fait une rencontre non-préméditée avec une équipe artistique locale : Cyclones Production. La transposition de la langue créole et l'engagement citoyen de la compagnie ont fait écho à mes propres questionnements identitaires et idéologiques.



Et, après une formation de comédien au sein de la compagnie, j'ai été distribué dans la quasi-totalité des créations de Cyclones, et ce pendant une quinzaine d'années. En 2009, je mets en scène et interprète DIS OUI, un « théâtre-concert » avec le musicien Sami Pageaux (fils de Daniel Waro) d'après un monologue de Daniel Keene. Fort de cette expérience pluridisciplinaire, j'intègre en 2012 la toute première création de la compagnie Morphose en tant qu'interprète/danseur, puis mets en scène un concert théâtralisé du groupe de musique Grèn Sémé. Mon orientation artistique ne cesse depuis d'intégrer cette croisée des disciplines, à l'image de ma collaboration avec la plasticienne Myriam Omar Awadi, avec qui j'ai créé en 2014 une installation performative pour un spectateur intitulée La Chambre (il va mourir le chien).

Dans cette même volonté d'une implication pluridisciplinaire, j'intègre en 2012 le groupe de musique Tricodpo en tant que musicien-perfomeur.

En 2015, répondant à une commande des TÉAT Champ Fleuri | TÉAT plein air, je crée le spectacle L'île, d'après la pièce Tout le ciel au-dessus de la terre d'Angélica Liddell. Particulièrement intéressé par la transmission et l'éducation artistique, je vais dès 2000 encadrer des ateliers en milieu scolaire, puis par la suite, accompagner le cheminement artistique de compagnies amateurs, et plus récemment, diriger des stages pour les étudiants d'art dramatique du conservatoire à rayonnement régional.

L'aboutissement de ce dernier partenariat avec le conservatoire se concrétisera fin 2018 par la création du spectacle Qu'avez-vous fait de ma bonté ? dont la distribution est composée d'anciens élèves tout juste sortis de leur cursus d'études théâtrales.

Cette même année je crée ma compagnie à laquelle je donne pour nom le titre de cette de création qui vient clore un cycle de 20 années de pratique des arts vivants.

Sami Pageaux-Waro : musicien

Familier des scènes internationales depuis son plus jeune âge grâce à son père Danyèl Waro, Sami Pageaux-Waro est percussionniste et chanteur multiscène à l'origine du projet Lo Griyo. Autodidacte, collectionneur d'instruments et friand d'organologie, sa vision de la musique est largement perceptible à travers ses nombreuses collaborations sur scène ou sur disque (Danyèl Waro, Ibrahim Maalouf, Ballaké Cissoko, Vincent Ségal, Loy Elrich, Louis Winsberg, Olivier Ker Ourio, Rose-Mary Stanley, Emilie Loiseau...) et ses travaux pour le théâtre, la danse, le cirque et le ciné-concert.



Sa vision de la recherche musicale s'articule autour de la matière sonore et des atmosphères tantôt acoustiques à travers les multiples instruments joués : kora, percussions, sanza et chant ; tantôt électroniques à travers les boucles et autres pédales d'effet.

La transe occupe une place importante dans ses univers. Une transe universelle avec comme tronc musical commun : le répétitif et l'évolutif avec l'utilisation des boucles et autres effets analogiques.

Le théâtre selon Nicolas Givran

Interview de David Sarie

D.S. : Pourriez-vous nous dire qui vous êtes ?

N.G. : Je suis un metteur en scène et un comédien Réunionnais, je fais du théâtre sur ce territoire, cette île, avec ceux qui y sont... Je fais du théâtre Réunionnais.

Quel serait pour vous le plus grand malheur et à l'inverse le plus grand bonheur ?

Je vais parler depuis mon endroit professionnel, et pour mon plus grand malheur, paraphraser Wajdi Mouawad qui a dit en interview que son pire cauchemar de metteur en scène serait de devoir après une représentation, recevoir un à un chaque spectateur pour qu'il vienne lui faire des retours sur son spectacle.

A l'inverse, mon plus grand bonheur serait de revivre à volonté sur scène certains états de transe que j'ai connus en tant qu'acteur, cette sensation si particulière de non plus jouer mais « d'être joué », d'évidence, de justesse, et qui s'accompagnent d'une écoute-communion avec le public... mais ils sont rares, c'est bien ce qui fait leur force... La plupart du temps, on tente de réduire la marge d'erreur, et puis parfois : la grâce...

Comment en êtes-vous venu au théâtre, ou peut-être comment le théâtre est-il venu à vous ?

Après une fin de parcours scolaire chaotique (j'arrête brutalement le lycée en première), je cherche à travailler... et à l'ANPE du Port ou je vis en 1998, les deux seules annonces qui proposent des embauches aux non diplômés sont : le tout nouveau et premier Mc Donald de l'île et la compagnie de théâtre Cyclones Production dirigée par Luc Rosello. Je postule aux deux...

Quel est votre premier souvenir marquant de théâtre ?

La générale de mon tout premier spectacle Bayalina, une réécriture théâtrale du roman éponyme d'Axel Gauvin par Sully Andoche.

La rumeur du public qui entre en salle, je suis accroupi en coulisses, effrayé je me bouche les oreilles pour ne pas entendre ça...

Puis le spectacle commence. Les réactions de ce même public. On passe du bruit de leur arrivée au silence une fois assis. Puis leurs rires. Je suis porté, dans un état second et dans ma tête revient « Ça marche ! Ça marche ! »

A quel moment avez-vous décidé de faire du théâtre votre métier ? Quelles sont les raisons et les motifs qui ont été déterminants ?

Quand je l'ai commencé je ne voulais pas rester dans ce métier, dans ce milieu, « pas pour moi » pensais-je. Et cette même année 98, j'assiste au Théâtre du Grand Marché à une pièce de la compagnie de danse Trafic de style⁴ qui met en scène un collectif de danseurs hip-hop .

⁴ Site de la compagnie à voir ici : <https://traficdestyles.com>

Une claque. C'est la première fois de ma vie « d'adulte » que je vais voir un spectacle. « On peut faire Ça ??? ». Au sortir de cette soirée je décide de « rester ».

Comment vous êtes-vous formé à votre métier ?

La compagnie Cyclones dispensait une formation « accélérée », et je suis de ceux qui pensent qu'on apprend sur le terrain, le tas, ce que j'ai fait en enchaînant les créations en tant qu'acteur au sein de la compagnie.

Je n'avais aucune « prédisposition » et de grosses lacune techniques, mais j'avais je crois pour moi une forme de rage, de nécessité d'exprimer, de m'exprimer...

Mais ça ne suffit pas, il faut des outils, de la technique, faire et refaire « ses gammes » comme le fait un musicien.

Alors je me suis énormément documenté, j'ai étudié puis expérimenté les méthodes de Grotowski Stanislavski, Lecoq et d'autres. Au travers de ces lectures donc, et de leur mise en pratique en solo, ou lors de stages dirigés par des metteur.euse.s en scène...

Et j'ai aussi « appris mon métier » d'acteur et surtout de metteur en scène, en me retrouvant en situation de pédagogue, lors d'ateliers-théâtre que j'ai menés pendant des années auprès d'adolescents et d'adultes, en lycées, pour des troupes amateurs, au conservatoire, etc.

Quels ont été et quels sont aujourd'hui les dramaturges et les écrivains qui vous inspirent ?

La liste est longue, mais je dirais pour répondre que pour moi il y a comme deux catégories dans les « auteurs / artistes » que j'admire : ceux qui « m'inhibent » de prime abord, et ceux qui « m'autorisent à » :

Par exemple quand je vois le spectacle de danse Celui qui tombe de Yoann Bourgeois⁵, je suis tellement frappé par la puissance de ce que je vois et vis en tant que spectateur que j'ai la tentation de tout arrêter, « il faut arriver à ce niveau-là de poésie sinon ce n'est pas la peine de prendre un plateau » me dis-je... Puis ça passe et je suis galvanisé par l'idée qu'il faudra travailler encore et encore pour espérer approcher un jour cette justesse.

Et à l'inverse par exemple, le travail de Wajdi Mouawad⁶ qui me bouleverse et m'impressionne tout autant (bien que très différent), ce travail-ci donc, me parle comme un grand frère qui me dirait : « Voilà le chemin, tu vas sûrement te perdre mais ce n'est pas grave continue de chercher ». Ce que je tente.

Vous êtes également nourri de culture cinématographique. Quelle place prend-elle dans votre travail ?

Je crois qu'on crée, qu'on écrit beaucoup à partir des sensations, expériences, évocations, souvenirs de l'enfance. C'est fondateur. Et je n'ai pas grandi avec des spectacles mais des films. Toutes sortes de films. Lorsque j'étais enfant, nous avions chez nous un nombre conséquent de cassettes vidéos et je passais mes mercredis à regarder des films : ce pouvait être des comédies françaises ou des blockbusters américains, mais, des films « d'auteurs » également, des œuvres plus sombres, vues à un âge où je n'aurais pas dû les voir et qui m'ont très fortement marqué et influencent mon travail aujourd'hui. Je pense notamment à L'été meurtrier dont j'ai transposé des scènes au plateau dans ma création « Qu'avez-vous fait de ma bonté ? ».

⁵ extrait à voir ici : <https://www.theatre-contemporain.net/video/Celui-qui-tombe-Yoann-Bourgeois-CCN2-extrait-2>

⁶ Extraits de la pièce *Littoral* à voir ici : <https://www.theatre-contemporain.net/video/Littoral-extrait-video>

Comment définiriez-vous votre travail de créateur ?

Je dirais que je tente de faire des objets artistiques à la fois exigeants et populaires (au sens noble du terme).

Si à votre tour, on vous demande de vous projeter dans quelques années, disons dix ans, où est-ce que vous vous voyez ?

Peut-être à la direction d'un lieu, pour y faire mes créations, accueillir celles d'autres créateurs, accompagner les artistes émergents de mon île...

Pourquoi reprenez-vous aujourd'hui *DIS OUI* ?

J'ai un lien tout particulier avec cette pièce, avec ce texte surtout, entre autres choses parce que c'est celui qui a fait naître ma nécessité de passer du côté de la mise en scène.

Cette « première » a été une manière d'affirmer pour moi une identité, une « ligne artistique » qui je crois se retrouve dans chacune de mes créations aussi différentes soient elles.

Sami partage cet attachement à cette création qui a été un marqueur fort dans nos parcours respectifs.

*Aussi, nous étions régulièrement sollicités ces dernières années par des personnes voulant revoir *DIS OUI*, nous-mêmes avons cette envie de nous « retrouver » ;*

Et l'année dernière⁷, à l'occasion d'une « carte blanche » que m'a proposée la Cité Des Arts nous avons donc repris le spectacle.

C'est toujours très intéressant une reprise, quand le temps a passé, le jeu muri et pour le meilleur souvent.

Là ce sont presque dix années qui sont passées entre notre dernière tournée en Métropole et cette diffusion à la Cité...

Et cette année je profite de cette série de diffusions programmées pour réaliser un vieux fantasme : travailler la pièce dans sa version originale, en anglais, en espérant décrocher en suivant des dates dans des pays anglophones.

De quelle manière caractériseriez-vous l'écriture de Daniel Keene ? En quoi vous intéresse-t-elle ?

Tous les grands auteurs ont une puissance d'universalisme, on a tous vécu cette sensation à la lecture d'un roman par exemple, de si dire : ça parle de moi, ou j'aurais pu dire ça, ressentir ça, etc.

Le texte de Daniel Keene a cette vertu selon moi.

D'ailleurs, il est arrivé à plusieurs reprises que des spectateurs nous demandent si l'auteur était réunionnais, tant la thématique de l'exode-exil vers la « grande ville » et les remous qui parfois l'accompagnent, résonnent avec ce que sont amenés à vivre nombre de jeunes gens amenés à quitter l'île.

Pour ce qui est de l'écriture à proprement parler, il y a aussi une puissance dans la concision, dans l'apparente quotidienneté du langage... Réussir à exprimer autant de choses en disant si peu (ce qui aussi laisse à l'interprète une large place pour jouer les sous textes, tout ce qui « n'est pas dit »).

⁷ 2020

Et cette capacité de Keene, au sortir de tout ça, de provoquer de l'empathie pour cet être coupable d'un acte odieux. Ce trouble, cette confusion des sentiments chez le lecteur / spectateur. C'est très difficile à atteindre.

Quel est le trait qui vous touche le plus dans le personnage que vous jouez ?

Son besoin de consolation d'abord. C'est une thématique qui traverse toutes mes pièces. Et son inadaptabilité. Cette incapacité à créer du lien, à « être au monde ».

Comment avez-vous eu l'idée de vous faire accompagner par un musicien et pourquoi choisir la kora ?

C'est la musicalité du texte qui m'y a amené, ces ruptures « rythmiques » dans l'écriture, quand par exemple, on passe subitement d'une lettre au père où chaque mot est pesé, le débit contenu et maîtrisé, à un déchaînement émotionnel où les mots du personnage se bousculent quand il revit l'agression dont il est coupable.

Il y a ces différents tempos présents déjà dans l'écriture, et je voulais en rendre compte de cette manière et faire résonner les fameux sous-textes via la musique.

Quant à la kora, c'est tout simplement l'instrument de prédilection de Sami...

Qu'apporte le jeu du musicien au spectacle ? Quel effet a-t-il sur le vôtre ?

D'une part, Sami comme tout interprète en jeu est dans cet engament physique qui me fascine chez les musiciens, et je voulais donner à voir ce corps et surtout l'expressivité de ce visage tandis que le mien est caché, comme effacé derrière les mots.

Ensuite la « partition musicale » est écrite, mais nous nous donnons une petite marge d'improvisations dans les moments que nous appelons les « crises » de Matthew. Dans ces séquences-ci, Sami comme moi nous nous laissons influencer l'un l'autre. Si par exemple, il « attaque » une note très appuyée, cela peut provoquer une « attaque » identique de mon côté sur un mot simultanément. De la même façon, il arrive que si par exemple j'étire un son, Sami fasse de même à l'archer avec une note tenue, etc. Et nous essayons ainsi et de nous écouter et de nous surprendre l'un l'autre dans ce dialogue.

C'est très réjouissant à faire et je pense que cela renforce l'émotion que nous tentons de faire passer à ces moments-ci du spectacle.

Avant le spectacle

a) Afin de permettre à vos élèves de développer un horizon d'attente, vous pouvez commencer par un brainstorming en leur demandant les situations qu'évoque pour eux la forme impérative *DIS OUI* et les significations possibles du titre.

Vous pouvez alors leur passer le trailer du spectacle :

https://www.youtube.com/watch?v=E4SCVhHvz6o&feature=emb_err_woyt

- Quelle est la situation qui est évoquée par le texte qui est déclamé par l'acteur ?
- Que peut alors signifier « *Dis Oui* » dans ce contexte ?
- Définir le ton avec lequel l'acteur s'exprime. Que comprend-on de ce qui va se jouer ?
- « *Plus tard elle a dit que oui Plus tard elle a dit que non* ». Comment comprenez-vous cette formule ?
- Décrivez les images. Quel rapport faites-vous entre ces images, le texte et la musique ?

b) Vous pouvez proposer à vos élèves de lire la présentation du spectacle dans le programme des TÉAT RÉUNION, de noter les éléments d'information qu'ils retiennent avant que de faire une mutualisation :

Extrait de l'œuvre *Pièces courtes* de l'auteur australien Daniel Keene, ce « monologue sans titre » donne à entendre la voix de Matthew, jeune homme qui a quitté le domicile familial afin de chercher un emploi et qui, depuis la chambre de son foyer, écrit à un père qui ne répondra jamais.

Nicolas Givran est artiste associé des TÉAT Réunion, Théâtres départementaux de La Réunion.

Phénomène lors de sa création en 2009, *DIS OUI* est une pièce importante dans l'histoire du théâtre à La Réunion, où elle marque l'insurrection d'une radicalité contemporaine dont Nicolas Givran est depuis devenu la tête chercheuse.

C'est aussi la déclaration d'indépendance de ce metteur en scène et interprète unique par son incandescence et son intransigeance. C'est enfin un moment de symbiose spectaculaire entre un texte frappeur et bousculé où se mêlent les voix d'un personnage tourmenté et d'un musicien fiévreux, Samy Pageaux-Waro, dont la kora distord, recoupe et électrise l'ensemble.

Percée punk, sexuelle et violente dans la psyché amoureuse masculine, cette pièce indémodable est aujourd'hui revisitée par ses deux créateurs 10 ans après sa sortie, après une résidence et une série de représentations au Cent Quatre à Paris.

Ce spectacle qui a intégré le catalogue de l'Institut Français, existe en deux versions : français et anglais. Une version anglaise qui sera également proposée en représentation scolaire cette saison, au TÉAT Champ Fleuri.

c) Daniel Keene écrit de manière elliptique un texte sans ponctuation. C'est au spectateur ou au lecteur de restituer le sens par sa réception. Vous pouvez proposer à vos élèves de lire le passage suivant. Demandez à quelques élèves de lire tour à tour ce texte comme cela s'impose à eux. Enfin, demandez-leur de réécrire le texte en rétablissant la ponctuation et en ajoutant les dimensions de sens qui sont seulement suggérées ici. Vous pouvez proposer aux volontaires de lire leur production à haute voix.

Ces transformations ont-elles rendu le texte meilleur ? plus compréhensible ? plus agréable à entendre ? Demandez à chaque fois aux élèves de justifier leur avis en objectivant leur propos en s'appuyant précisément sur le texte original et les souvenirs de ce qu'ils ont entendu de la lecture de leur camarade.

Cher Papa

Juste pour te faire savoir que je suis bien arrivé et que j'ai trouvé à me loger c'est près de la gare ça fait que je n'ai pas eu à aller loin c'est pas trop cher c'est réservé aux hommes c'est moi le plus jeune ici mais ça m'inquiète pas j'ai parlé à plusieurs de ceux qu'on appelle les permanents et ils disent que cet boulots les choses vont pas trop bien en ce moment mais je suis jeune et mes chances sont plus grandes que pour eux ils ont dit même si j'ai aucune expérience en rien ils ont dit que j'en aurais bientôt j'ai pas encore commencé à chercher du travail mais je crois que mes économies tiendront plusieurs semaines et d'ici là je serai fixé

J'espère que tu te sens pas trop seul maintenant que je suis parti

Ton fils Matthew

d) L'absence de ponctuation permet de prononcer de façons très différentes le texte et de varier les intentions. Organisez la classe en différents groupes en proposant une consigne de lecture à chacun (voix blanche, phrasé saccadé, lecture monocorde, lecture rapide et ininterrompue, etc.) et une intention.

Vous pouvez proposer à des groupes le texte précédent.

À d'autres le suivant :

Tu regardes et tu regardes et tu ne touches jamais et tu oublies ce que ça fait de toucher de se faire toucher par quelqu'un tu ne te souviens plus les gens te bousculent au passage ils te rentrent dedans tu ne peux rien imaginer d'autre comme si t'avais jamais rien fait d'autre même si c'est pas vrai si tu as touché des gens si t'as touché une femme tu ne peux même pas te toucher toi-même ça fait seulement mal des fois t'aimerais ton poing dans la figure pour te faire te faire te faire quelque chose te faire mal te faire mal comme il faut

J'ai touché des gens j'ai touché des femmes leur peau

Vous croyez que non ? vous croyez que j'ai pas fait ça ? que j'en ai jamais touché ?

Ou enfin, celui-ci :

Chaque seconde chaque petite seconde toi moi toi moi qui dis oui qui dis oui qui dis oui tu peux faire ça ? je peux faire ça je peux dire oui à tout

instant à chaque instant tu veux que je le fasse ? ne pense à rien ne pense à rien d'autre juste à moi est-ce que tu penses à autre chose ? me fais pas chier tu veux tu veux tu veux savoir qu'est-ce que tu veux savoir qu'est-ce que tu veux savoir qu'est-ce que tu veux connaître ? moi ? tu veux me connaître ? me fais pas chier je ne veux pas savoir prends donc un autre verre je ne veux pas te connaître prends un autre verre

e) Le spectacle aborde la question du consentement. Vous pouvez vous appuyer sur cette vidéo pour entamer une réflexion sur la question :

(en anglais sous-titré en français) : <https://www.youtube.com/watch?v=uV6YiFZ1sZ8>

(en anglais) : <https://www.youtube.com/watch?v=uV6YiFZ1sZ8>

(en anglais sous-titré en anglais) : <https://www.youtube.com/watch?v=QDhKM8qWWBM>

Faites lire ensuite à vos élèves les extraits suivants et demandez-leur de les analyser :

Pourquoi tu me regardes comme ça ? C'est moi que tu regardes ? Moi je te regarde tu sais ce que je vois ? Peut-être que t'aimes mieux pas savoir moi j'aimerais pas je ne veux pas savoir ce que tu vois je ne veux pas savoir ce que tu penses de moi qui je suis pour toi ? Comment je peux être n'importe qui ? Tu veux que je te touche ? Et si je te touchais où je devrais te toucher ?

Ici juste ici c'est pas grave y a personne pour observer j'observe je t'observe regarde-toi regarde ton visage si seulement tu voyais ton visage. Toi moi toi moi toi moi qui dis oui qui dis oui dis oui dis oui. Si seulement tu voyais ton putain de visage

Si vous désirez aborder la question du sexisme comme facteur de violences faites aux femmes, vous pouvez vous appuyer sur cette vidéo réalisé par le Centre Hubertine Auclert :

<https://www.youtube.com/watch?v=71WOYZT2imY>

f) Pour préparer la venue au spectacle, vous pouvez proposer d'écouter les dix premières minutes de l'émission « *Tout arrive !* » diffusée le 12 mai 2010 sur France Culture à l'occasion de la mise en scène de *Ciseaux, papier, caillou* par Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma au Théâtre de la Colline. Cela permettra aux élèves de se familiariser avec certains aspects du travail de Keene que l'on retrouve dans *DIS OUI* : <https://www.franceculture.fr/personne-daniel-keene.html>

- 1) Qu'est-ce qui a inspiré à Daniel Keene l'écriture de sa pièce *Ciseaux, papier, caillou* ?
- 2) Daniel Keene écrit « *un théâtre politique sans asséner d'idéologie* » d'après la journaliste Marie Dumora. Que peut recouvrir cette expression d'après-vous et comment l'expliqueriez-vous ?
- 3) Qu'implique la perte de son emploi pour Kevin le personnage de la pièce *Ciseaux, papier, caillou* selon Daniel Keene ?
- 4) Que signifie ici la métaphore de la taille de pierre et quelle est la place du silence dans le théâtre de Daniel Keene ?

5) Quelle place le chômage a-t-elle dans la biographie de Daniel Keene ?

Les collègues d'anglais peuvent appuyer sur les quatorze premières minutes de cette vidéo où Daniel Keene parle de son travail à l'occasion de la mise en scène de trois des *Pièces Courtes* sous le titre de *Un soir, une ville...* par Didier Bezace en 2012 :

<https://www.theatre-contemporain.net/video/Entretien-avec-Daniel-Keene-et-Didier-Bezace>



Après le spectacle

Vous pouvez commencer par faire un tour de table en demandant à chacun de dire un mot pour désigner une émotion, un aspect du spectacle qui l'a le plus impressionné ou ce qu'il a le plus/le moins aimé. Un élève ou vous-mêmes écrivez chacun de ces mots sur le tableau en les rapprochant par proximité de sens.

En fonction, du niveau scolaire de vos élèves vous pouvez alors leur demander de :

- faire une recension du spectacle en commençant par en faire le récit avant de choisir un ou deux thèmes abordés dans le spectacle et expliquer comment ils sont traités (interprétation, dispositif scénique, etc.) ;
- d'écrire une critique⁸ du spectacle ;
- de rédiger un écrit d'invention à la manière de Daniel Keene dans lequel ils racontent sous forme de nouvelle ou de pièce de théâtre ce qui précède ou ce qui suit l'histoire du spectacle ou encore un texte dans lequel c'est la dame qui a été agressée par Matthew qui est le personnage central ;
- ou un travail de composition : « L'homme est-il responsable de tout ce qu'il fait ? » ou « Est-on responsable de ce que l'on n'a pas voulu ? » ou encore « Etre libre est-ce pouvoir dire non ? »

Ce spectacle est la reprise d'une création. Vous pouvez utiliser comme support l'interview de Nicolas Givran située plus haut dans ce dossier pour initier une réflexion sur le parcours d'un artiste et la création.

- 1) Comment N.Givran est-il venu et s'est-il formé au théâtre ? Comment le métier d'acteur apparaît-il dans ce parcours ?
- 2) Comment a émergé le processus de création chez N.Givran ?
- 3) Pourquoi a-t-il décidé de reprendre *DIS OUI* ?

A partir des éléments d'informations recueillis et des réflexions que cela suscite, vous pouvez lancer vos élèves sur une réflexion générale sur la création artistique en leur donnant un travail de composition sur un sujet tel que « La création artistique est-elle un travail ? » ou « La création artistique s'explique-t-elle ? » ou enfin « La création artistique est-elle une reproduction ou une invention ? »

La pièce évoque l'exode rural. En quoi la situation de Matthew « d'immigré intérieur » est-elle déterminante dans son parcours dans le spectacle ?

Vous pouvez proposer un travail interdisciplinaire avec l'enseignant d'Histoire-Géographie, de Sciences Economiques ou d'EMC⁹, sur l'exode rural aussi bien en France lors de la Révolution

⁸ cf annexe document 4 pour un exemple de critique du spectacle. Les élèves peuvent également s'appuyer sur l'interview de Nicolas Givran plus haut dans ce dossier.

⁹ sur la thématique de la société en 1ère.

Industrielle au XIX^{ème} siècle, les vagues d'émigrations des anciens territoires coloniaux dans les années 1950 à 1970 notamment avec le BUMIDOM où en Géographie sur l'explosion des villes dans les pays du Sud avec l'émigration massive de populations d'origine paysanne.

Si ce n'est pas possible et que vous désirez faire réfléchir vos élèves sur cet aspect de la pièce, vous pouvez vous appuyer sur le document n°3 en annexe pour ouvrir une réflexion sur « exode rural et pauvreté ».

Réfléchir à la place sociale du travail et à la situation du chômeur. Quelles sont les conséquences du chômage sur la vie de Matthew ?

Vous pouvez faire lire à vos élèves l'extrait suivant de la Préface que Pierre Bourdieu écrit en 1981 à l'édition française de l'ouvrage de Paul Lazarsfeld, *Les chômeurs de Marienthal*. Vous pourrez l'analyser avec eux puis leur demander de s'appuyer sur ce qu'ils ont appris des effets de la perte de son emploi sur le chômeur pour analyser la situation et le comportement de Matthew dans *DIS OUI*. Un travail avec les professeurs de philosophie et de SES sur ce thème peut-être intéressant.

Pierre Bourdieu, 1981, Préface de *Les chômeurs de Marienthal* de Paul Lazarsfeld :

« L'expérience du chômage s'y exprime à l'état brut, dans sa vérité quasi métaphysique d'expérience de la déréliction. À travers les biographies ou les témoignages — je pense par exemple à ce chômeur qui, après avoir écrit cent trente lettres de demande d'emploi, toutes restées sans réponse, s'arrête, abandonnant sa recherche, comme vidé de toute énergie, de tout élan vers l'avenir —, à travers toutes les conduites que les enquêteurs décrivent comme « irrationnelles », qu'il s'agisse d'achats propres à déséquilibrer durablement leur budget ou, dans un autre ordre de l'abandon des journaux politiques et de la politique au profit des gazettes de faits divers (pourtant plus coûteuses) et du cinéma, ce qui se livre ou se trahit, c'est le sentiment de délaissement, de désespoir, voire d'absurdité, qui s'impose à l'ensemble de ces hommes soudain privés non pas seulement d'une activité et d'un salaire, mais d'une raison d'être sociale et ainsi renvoyés à la vérité nue de leur condition. Le retrait, la retraite, la résignation, l'indifférentisme politique (les Romains l'appelaient *quies*) ou la fuite dans l'imaginaire millénariste sont autant de manifestations, toutes aussi surprenantes pour l'attente du sursaut révolutionnaire, de ce terrible repos qui est celui de la mort sociale. Avec leur travail, les chômeurs ont perdu les mille riens dans lesquels se réalise et se manifeste concrètement la *fonction* socialement connue et reconnue, c'est-à-dire l'ensemble des fins posées à l'avance, en dehors de tout projet conscient, sous forme d'exigences et d'urgences — rendez-vous « importants », travaux à remettre, chèques à faire partir, devis à préparer —, et tout l'avenir déjà donné dans le présent immédiat, sous forme de délais, de dates et d'horaires à respecter — bus à prendre, cadences à tenir, travaux à finir. Privés de cet univers objectif d'incitations et d'indications qui orientent et stimulent l'action et, par là, toute la vie sociale, ils ne peuvent vivre le temps libre qui leur est laissé que comme temps mort, temps pour rien, vidé de son sens. Si le temps semble s'anéantir, c'est que le travail est le

support, sinon le principe, de la plupart des intérêts, des attentes, des exigences, des espérances et des investissements dans le présent (et dans l'avenir ou le passé qu'il implique), bref un des fondements majeurs de l'*illusio* comme engagement dans le jeu de la vie, dans le présent, comme présence au jeu, donc au présent et à l'avenir, comme investissement primordial qui — toutes les sagesse ont toujours enseigné en identifiant l'arrachement au temps à l'arrachement au monde — fait le temps, *est* le temps même.

Exclus du jeu, las d'écrire au Père Noël, d'attendre Godot, de vivre dans ce non-temps où il n'arrive rien, où il ne se passe rien, où il n'y a rien à attendre, ces hommes dépossédés de l'illusion vitale d'avoir une fonction ou une mission, d'avoir à être ou à faire quelque chose, peuvent, pour se sentir exister, pour tuer le non-temps, avoir recours à des activités qui, comme le tiercé, le *totocalcio* et tous les jeux de hasard qui se jouent dans tous les bidonvilles et toutes les *favelas* du monde, permettent de réintroduire pour un moment, jusqu'à la fin de la partie ou jusqu'au dimanche soir, l'attente, c'est-à-dire le temps finalisé, qui est par soi source de satisfaction. Et pour essayer de s'arracher au sentiment, qu'exprimaient si bien les sous-prolétaires algériens, d'être le jouet de forces extérieures (« je suis comme une épluchure sur l'eau »), pour tenter de rompre avec la soumission fataliste aux forces du monde, ils peuvent aussi, surtout les plus jeunes, chercher dans des actes de violence qui valent en eux-mêmes plus — ou autant que par les profits qu'ils procurent, un moyen désespéré de se rendre « intéressants », d'exister devant les autres, pour les autres, d'accéder en un mot à une forme reconnue d'existence sociale. Professionnels de l'interprétation, socialement mandatés pour donner sens, rendre raison, mettre de l'ordre, les sociologues, surtout lorsqu'ils sont les adeptes conscients ou inconscients d'une philosophie apocalyptique de l'histoire, attentive aux ruptures et aux transformations décisives, ne sont pas les mieux placés pour comprendre ce désordre pour rien, sinon pour le plaisir, ces actions faites pour qu'il se passe quelque chose, pour faire quelque chose plutôt que rien quand il n'y a rien à faire, pour réaffirmer de façon dramatique — et rituelle — qu'on peut faire quelque chose, s'agirait-il de l'action réduite à l'infraction, à la transgression, donc assurée de « faire sensation » en tout cas, dans l'échec comme dans la réussite.

[...] Et ce n'est pas le moindre mérite [...] que de nous laisser entendre, mieux que les clameurs indignées ou les analyses raisonnables et rationalisatrices, l'immense silence des chômeurs et le désespoir qu'il exprime. »

La pièce est un long appel à l'aide au père qui ne répond pas.

L'appel au Père positionne dans la situation de Fils. Mais là où le « Maman » du supplicié appelle le réconfort, la situation d'abandon de Matthew appelant au secours son père lointain qui ne répond pas fait écho à celle de la misère morale du croyant tourmenté appelant Dieu à l'aide. On peut penser au Psaume 22 qui commence par « *Mon Dieu ! mon Dieu ! pourquoi m'as-tu abandonné, Et t'éloignes-tu sans me secourir, sans écouter mes plaintes ?* » ou encore à l'Évangile selon Mathieu 27:46 lorsque Jésus crucifié appelle au secours en redisant cette première question.

Dans l'un et l'autre cas, il s'agit bien de la quête d'un soutien du Père, qu'il soit biologique et social ou mystique, pour éloigner le sentiment de délaissement et la déréliction qui en résulte. Un travail de réflexion sur la figure du « Père » dans l'histoire de l'art et la littérature peut être envisagée et donner lieu à la composition d'un corpus de textes consacré au Père ou à la relation Père-Fils incluant deux œuvres plastiques.

La pièce pose la question du consentement. En quoi le personnage de Matthew éclaire la banalité des violences sexuelles ?

- Vous trouverez de nombreuses ressources sur le site du Laboratoire d'études sur les violences et la sexualité de l'Université du Québec à Montréal :
<https://mylenefernet.uqam.ca>.
Notamment, une série de capsules vidéo réalisées par des adolescents en direction des adolescents : https://www.youtube.com/channel/UCAM_LLXi0WkckMKqrjAFUtA.
Les collègues qui ne l'ont pas déjà utilisée peuvent s'appuyer sur les vidéos proposées pour préparer à la venue au spectacle : proposition e) (page 17).
- **Les enseignants de différentes matières qui désireraient des ressources pour réutiliser cette pièce en abordant les thématiques des rapports hommes-femmes, de violences, etc.** dans le cadre de leurs cours trouveront des ressources disciplinaires (français, langues vivantes, histoire-géographie, philosophie etc...) sur « Matilda » :
<https://matilda.education/app/> en allant dans l'onglet « enseignements ».
- **Les enseignants qui souhaiteraient faire un topo sur les violences de genre** trouveront des repères statistiques :
<https://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/violences-de-genre/reperes-statistiques/> ;
des repères chronologiques :
<https://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/violences-de-genre/reperes-statistiques/> ;
et les différents textes de lois relatifs aux Violences de genre :
https://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/IMG/pdf/violences_de_genre_-_tous_les_textes_juridiques.pdf sur le site du Haut Conseil à l'Égalité entre les Hommes et les Femmes.
- **Le « cyber sexisme » est de plus en plus fréquent.** Cette question peut être évoquée par vos élèves. Si vous désirez disposer de repères et d'éléments d'objectivation afin de prévenir tout débordement passionnel lors de la discussion, vous trouverez ici un topo clair et efficace :
https://www.centre-hubertine-auclert.fr/sites/default/files/fichiers/synthese-etude-cybersexisme-cha-web_0.pdf.
Pour engager un travail ou simplement donner des ressources à vos élèves pour s'informer vous pouvez utiliser <https://www.stop-cybersexisme.com>. Si dans la discussion vous

apprenez qu'un de vos élèves subit du « cyber sexisme » et souhaitez des éléments pour réagir ou simplement pour informer vos élèves :

<https://www.nonaharcelement.education.gouv.fr>

- **Le spectacle peut susciter des questionnements sur la sexualité en général que vos élèves et/ou vous-mêmes n'avez peut-être pas envie d'aborder en classe.** Vous pouvez, si vous le désirez leur proposer de consulter le site « On Sexprime » qui a été conçu sous l'égide de Santé publique France qui est un établissement public sous tutelle du Ministère chargé de la santé et qui balaie un large spectre de questions.



SAY YES

**Propositions pédagogiques de Sonia Brabant,
professeure d'anglais au Lycée Jean Hinglo - Le Port**

I) The play is told in three different ways. What are they? Here are three extracts:

1) Dear Dad

Just to let you know that I arrived and found a place to stay it's close to the station so I didn't have to go far it's not too expensive it's for men only I'm the youngest here but not worried I talked to a few of what they call permanents and they're saying things aren't so good as far as jobs go right now but I'm young and have a better chance than them they said even though I've got no experience at anything they said I'd soon get some I haven't started looking for work yet but I think my savings will last a few weeks and by then I'll be settled I hope you're not too lonely now I've gone

Your son Matthew

2) You look and you look and you never touch you forget about touching being touched by someone you can't remember people brush up against you they bump against you you can't imagine anything else like you've never done anything else even if you have if you have touched people if you've touched a woman you can't even touch yourself it only hurts sometimes you'd like to punch yourself in the face to make to make to make you feel something to hurt yourself to hurt yourself properly

3) I came into the pub about eleven I didn't know anyone but I thought I'd stay for a while anyway because I didn't feel like going home and I liked the music they were playing So I just sat and listened to the music [...]

II) Matthew's voice. Those three different forms of narration have a function and a purpose. What could they be?

III) Focus on the extracts 1 and 2. What strikes you when you read? What does it say about the character's mind and education?

IV) Fill in the following grid with information about Matthew:

	In the beginning	Then	In the end
Living conditions			
Financial situation			

- 1) How does his situation evolve?
- 2) What issues are addressed? Social exclusion – violence – war- unemployment – poverty. Choose from the list and justify.

V) Fill the following grid about the characters mentioned in the play:

	Interaction (or lack of interaction)
The father	
The permanents	
The woman	

- 1) According to you, what are the main issues explored through Matthew's interactions or lack of interactions? Justify.
- 2) Through those interactions, how do you explain the title *SAY YES?*

VI) The Father Figure:

- 1) What can you learn about Matthew's father through the letters? (wife, hobby, job?)
- 2) In your opinion why is he silent?

VII) Compare the beginning of the play (page 4) and the end of the play (page 13). How does the author (through the form, structure and language of the texts) show the mental state of the character?

VIII) BRANCHING OUT: *Hurt*, Johnny Cash Version:

HURT

I hurt myself today
 To see if I still feel
 I focus on the pain
 The only thing that's real
 The needle tears a hole
 The old familiar sting
 Try to kill it all away
 But I remember everything

What have I become
 My sweetest friend?
 Everyone I know

Goes away in the end
 And you could have it all
 My empire of dirt
 I will let you down
 I will make you hurt

I wear this crown of thorns
 Upon my liar's chair
 Full of broken thoughts
 I cannot repair
 Beneath the stains of time
 The feelings disappear
 You are someone else
 I am still right here

What have I become
 My sweetest friend?
 Everyone I know
 Goes away in the end
 And you could have it all
 My empire of dirt
 I will make you hurt

If I could start again
 A million miles away
 I would keep myself
 I would find a way

Trent Raznor

1) Here are extracts from the play. Fill the grid with lyrics/lines that correspond:

<i>SAY YES</i>	<i>HURT</i>
it only hurts sometimes you'd like to punch yourself in the face to make to make to make you feel something to hurt yourself to hurt yourself properly	
Matthew's addiction:	Drug addiction:
I'm trying to live up to all your hopes for me [...] Dad please if you only knew how quickly I've got nothing	
I've got nothingDad	

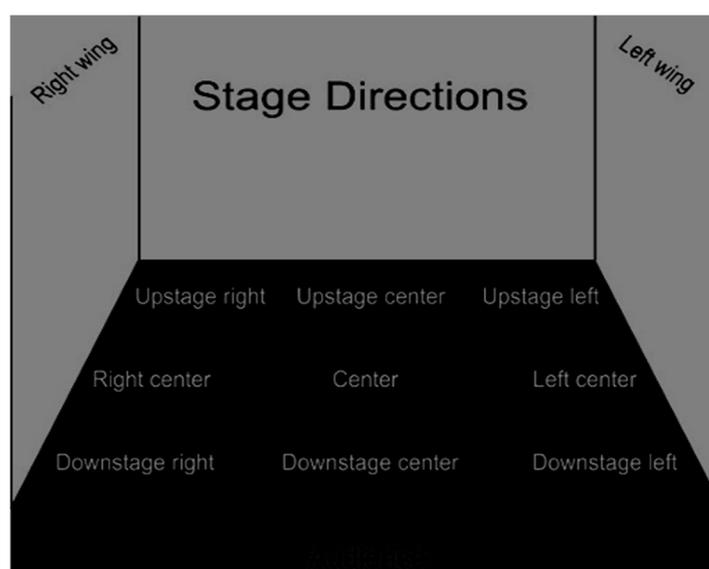
I hit her fucking hard I fucking hit her	
Every second every tiny second you me you me saying yes saying yes saying yes can you do that? I can do that I can say yes every moment every single moment do you want me to? don't think about anything don't think about anything else just me will you think about anything else? don't fuck me around you want you want you want you want to know what do you want to know? me? you want to know me? don't fuck me around I don't want to know you have another drink have another fucking drink	

2) Why is pain so vital in both works?

3) What issues do both texts explore?

Final task:

1) Stage directions serve many functions, but their primary purpose is to guide actors' movements on the stage, called blocking. These notations in the script, written by the playwright and set aside with brackets, tell the actors where to sit, stand, move about, enter, and exit. Stage directions also can be used to tell an actor how to shape his or her performance. They may describe how the character behaves physically or mentally and are often used by the playwright to guide the play's emotional tone. Some scripts also contain notations on lighting, music, and sound effects.



2) You are the director of the play. Give stage directions based on the three first extracts (how many actors? What instructions for the actor (s)? What about the props? the costumes? the light?). Make sure you can explain your choices.

Pour aller plus loin

Les enseignants ou les personnels des communautés éducatives qui désireraient animer des ateliers de sensibilisation et de préventions des violences sexuelles ou simplement un groupe de parole sur la vie intime et affective en direction des élèves trouveront ici les textes officiels cadrant l'éducation à la sexualité au sein de l'Education Nationale : <https://eduscol.education.fr/2078/je-souhaite-comprendre-les-enjeux-de-l-education-la-sexualite>

Si vous désirez vous former pour mener ce type de projets, vous trouverez des pistes et des ressources ici :

<https://eduscol.education.fr/2083/je-souhaite-me-former-et-obtenir-des-ressources-pour-preparer-des-seances-sur-l-education-la-sexualite>

Vous trouverez ici des conseils pour la mise en œuvre de votre projet :

<https://eduscol.education.fr/2399/je-souhaite-construire-un-projet-autour-de-l-education-la-sexualite-avec-l-ensemble-de-la-communaute-educative>

Vous trouverez ici des informations et des supports pour mener un travail de prévention des violences sexistes et sexuelles à l'école : <https://eduscol.education.fr/2180/focus-prevention-des-violences-sexistes-et-sexuelles-l-ecole>

Le Ministère de l'Education Nationale a conçu le guide « *Accompagnement à la vie relationnelle, affective et sexuelle. Éducation à la sexualité et prévention des violences sexuelles* » dans lequel vous disposerez de repères utiles, de propositions d'actions, de supports de discussions et d'activités de groupe, de ressources utiles :

https://www.jeunes.gouv.fr/IMG/UserFiles/Files/GuideSexualite_2019_VF%202019.pdf

Dans ce cadre, « la » question des adolescents peut être abordée simplement avec ces supports :

- Brochure « Les premières fois », site « On Sexprime » :
<https://www.santepubliquefrance.fr/determinants-de-sante/sante-sexuelle/documents/brochure/les-premieres-fois>
- Brochure « Questions d'ados (amour - sexualité) » :
<https://www.santepubliquefrance.fr/determinants-de-sante/sante-sexuelle/documents/brochure/questions-d-ados-amour-sexualite>
- Et puis... la douloureuse question de la rupture amoureuse :
<https://publications.msss.gouv.qc.ca/msss/fichiers/2009/09-314-02F.pdf>

Annexes

Document 1

***Dans la banalité de la vie*, Fabienne Darge, Le Monde, 16 septembre 2004.**

Plusieurs pièces de l'Australien, ignoré dans son pays, sont montées cet automne en France. L'auteur à l'écriture fragmentaire puise la matière de son lyrisme dans la banalité de la vie. « *Je suis un écrivain français en exil en Australie* », a coutume de dire Daniel Keene, avec l'humour très british style qui le caractérise. Pour l'heure, l'auteur aurait donc retrouvé ses racines – intellectuelles, du moins : il est en France pour plusieurs semaines. Plusieurs de ses pièces sont montées cet automne, et son nom n'a cessé, depuis trois ou quatre ans, d'apparaître au programme des théâtres, à Paris et en province. « *Alors qu'en Australie une seule de mes pièces a été montée depuis dix-huit mois, dans un tout petit théâtre* », fait-il remarquer sobrement. L'écrivain « en exil » a un physique d'acteur américain à la Nick Nolte ou William Hurt, il reçoit dans un appartement du XX^{ème} arrondissement prêté par une amie, il boit du café, fume cigarette sur cigarette, répond par des pirouettes aux questions sérieuses et sérieusement aux questions futiles. Humour au rasoir, à l'image de son maître Samuel Beckett, sous la photo duquel il écrit, dans sa maison de Melbourne. Peut-être l'a-t-on dérangé dans sa lecture : sur la table est posé *Vertigo*, un livre de cet étrange écrivain allemand trop tôt disparu, en décembre 2001, à l'âge de 57 ans : Winfried Georg Sebald, qui interrogea en quelques livres saisissants et inclassables les liens entre la littérature et la vérité, la fiction et la réalité, la culpabilité et le refoulement, interrogations inscrites bien évidemment dans l'histoire de l'Allemagne.

Comme dit Sam...

Quand on demande à Daniel Keene qui il est, il répond qu'il est un écrivain. Puis consent à répondre à l'« interrogatoire de police » et à livrer quelques informations : il est né en 1955 dans la banlieue de Melbourne, d'un père ouvrier et d'une mère femme de ménage. Il va à l'école catholique, fait trois mois de fac de droit et file en Europe, où il reste deux ans – en Grande-Bretagne, surtout, où il travaille comme manœuvre. Retour en Australie : il se dit qu'il pourrait être prof d'anglais et tombe sur le théâtre, découvre que c'est l'endroit où il veut être : « *Pour moi, le théâtre est simplement le plus humain des arts.* ».

« Très vite, j'ai fondé une petite compagnie, Skelter, d'après la chanson des Beatles, Helter Skelter. J'ai d'abord été acteur, mais j'étais vraiment mauvais et je me suis vite tourné vers l'écriture et l'adaptation de textes. J'ai tout découvert dans ces années soixante-dix de contre-culture, très politisées, très vivantes, où de nombreuses petites troupes de théâtre se montaient, très radicales, dans une forme de vie collective : je me suis ainsi familiarisé avec des auteurs comme Arrabal, Peter Handke, Ionesco... et Beckett ! Et j'ai commencé à lire, énormément. »

Il suffit en effet de voir les exergues de ses pièces pour constater que Keene est un immense lecteur : « *C'est en lisant que j'ai appris à écrire* », dit-il encore, lui qui cite fréquemment Paul Celan, Yves Bonnefoy, Georg Trakl ou Pär Lagerkvist. Et Jean Genet, avec cette phrase des *Lettres à Roger Blin* : « *Les crimes dont [un peuple] a honte font son histoire réelle, et un homme c'est pareil.* ». Quand on l'interroge sur ses influences, et notamment sur celle, évidente, de Samuel Beckett (sa traductrice, Séverine Magois, qui l'a fait découvrir en France, raconte qu'une de ses

expressions favorites est : « *Comme dit Sam...* »), il répond que « *voir ses enfants grandir est une expérience humaine aussi fascinante* » que de lire l'auteur d'*En attendant Godot*...

Il parlera pourtant de Shakespeare et de Tchekhov, de Pinter et, surtout, de Büchner et de Horváth, et ce qu'il en dira sera une manière de définir sa propre esthétique : économie de moyens, art du fragment cherchant à recomposer une nouvelle forme de totalité, tension, énergie. « *Écrire est un épouvantable combat* », constate-t-il froidement.

Le voilà donc devenu, alors que son pays l'ignore, qu'il a vécu des années de vache enragée – il a même frôlé la clochardisation, au milieu des années quatre-vingt, à New York –, un des auteurs contemporains les plus appréciés des metteurs en scène français : depuis Jacques Nichet qui le mit en scène en 1999 avec *Silence complice*, il a été monté un peu partout, par Laurent Gutmann (*Terre natale*), par Laurent Laffargue, qui entamait ainsi un véritable compagnonnage avec lui (*Terminus*), par Renaud Cojo (*La Marche de l'architecte*, au Festival d'Avignon en 2002), par bien d'autres encore, à Grenoble, à Bruxelles, à Genève, à Nantes, à Marseille ou à Paris. Didier Bezace, qui dirige le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, fait toute l'ouverture de sa saison avec lui. Et Keene a bien d'autres projets « français », dont l'écriture, pour le compositeur Maurice Delaistier, d'un livret d'opéra adapté du roman d'André Schwarz-Bart, *Le Dernier des justes*, roman dont il aime citer cette phrase : « *Nos yeux reçoivent la lumière d'étoiles mortes.* ».

Ce qui séduit les metteurs en scène, c'est sans doute sa manière très singulière de tisser le réel et la poésie, l'expérience humaine la plus essentielle et les signes du monde contemporain, la banalité et même la trivialité du quotidien et une forme très particulière – fulgurante – de lyrisme, le tragique de l'existence et sa rédemption.

Absence et présence

Chez lui, « *le silence et la solitude sont la matière même d'où émerge la parole* », dit Didier Bezace. Le silence, la solitude, le dialogue entre la vie et la mort, l'absence et la présence au monde : une mère et sa fille essaient de se (re) trouver, après les années que la fille a passées dans une famille adoptive (ni perdue ni retrouvée) ; un homme enregistre des images, des rituels, des habitudes datant du temps d'avant la disparition de sa femme et de sa fille (ce qui demeure) ; cinq hommes condamnés par le tribunal de Nuremberg, notamment Albert Speer, l'architecte de Hitler, et Rudolph Hess, le dauphin du Führer, se retrouvent à la prison de Spandau, dans une course contre la mémoire (*La Marche de l'architecte*) ; une vieille femme raconte comment, quand elle était jeune, des gens qui allaient être embarqués dans des trains lui confiaient les objets qu'ils aimaient (*La pluie*)...

L'extermination des juifs pendant la Seconde Guerre mondiale traverse l'œuvre de Keene en filigrane, et particulièrement ses plus belles *Pièces courtes*, comme *Le violon* ou *La pluie*. Mais plus comme une question posée à l'(in)humanité de l'homme que comme question historique et politique. Questions de mémoire et de traces, de ce qu'on garde et de ce qu'on rejette aux marges de l'humanité, de ce que notre inhumanité creuse à l'intérieur de nous-mêmes de vide ou de lésions irréparables. Daniel Keene parle comme peu d'écrivains – comme Koltès, peut-être, mais de manière très différente – de ces heures incertaines où se croisent des ombres et des fantômes, des âmes errantes qui, sans en avoir conscience, ne sont pas guéries de l'histoire, de leur histoire.

Fabienne Darge

Document 2

<http://chrisboyd.blogspot.com/2006/04/interview-with-playwright-daniel-keene.html>

22 april 2006, Australian playwright Daniel Keene is back home in Melbourne after ten days in Bordeaux working on *Elephant People*, a kind of freakshow opera extravaganza, currently in development for Ouvre Le Chien.

Though he writes in English, and is anything but mainstream in his home country, Keene's plays are enormously popular in France with around 75 productions mounted there since 2000.

Keene writes about the marginalized: down-and-outs, derros and deadbeats. His writing, at its best, jostles in bleakness and beauty with Samuel Beckett's. I can't think of another Australian playwright with the sensibility -- or the balls -- to write a line like: "*You crawl out of your old mum and into your fucking grave.*"

European audiences "get" him in a way that Australian audiences don't. The French, especially, understand the literary tradition he is descended from, and a part of. They're not daunted by Keene's devastating emotional verismo.

Keene's contributions to *Elephant People*, thus far, have been highly poetic. And I mean that literally: gorgeous, lyrical poetry. (Extracts are available online at [Masthead](#), [here](#).)

I began our conversation by asking if he had written poetry before writing for the stage.

"I wrote juvenile poems like every 14 year old. Then I started working in the theatre as an actor. I was a terrible actor so I decided it was probably better I did something else."

Wanting to continue working in theatre, Keene tried his hand at play writing. He was 23.

[CHRIS BOYD:] CAN I ASK YOU WHY YOU WRITE PLAYS? WHY NOT OTHER FORMS?

[Daniel Keene:] I came to literature quite late. I wasn't a reader when I was young at all. So when I came to reading seriously, I was probably twenty or something. I read Beckett. Beckett was the first person I read with any genuine love.

THE NOVELS?

The novels and the plays. Anything I could get my hands on. And then Lorca and Lorca's plays and Lorca's poetry, and then Neruda and Neruda's plays. That's where I began reading.

But I remember the first play I ever saw, which was Mother Courage. I had never seen a play. It was a beautiful production from memory. I came out of [it] dizzy with excitement.

I like writing for theatre because -- as far as I'm concerned -- it has a stringent poetic. And it has serious demands. You can't waffle on. I don't think you should anyway.

So you have to be precise. And you have to be clear. And you have to be poetic, I think. It has demands [that] other writing has, but theatre focusses them all in a strange way.

IT'S SO MUCH MORE SOCIAL. THERE'S SUCH A TRUST... NOT ONLY DO YOU HAVE TO THROW YOUR WRITING TO THE FATES -- TRUST THAT A GOOD TEAM WILL FIND IT -- YOU ALSO HAVE TO TRUST THAT YOU GET TO THE RIGHT AUDIENCE!

I don't know what a "right audience" is. If it gets an audience, that's good! That's a start. [laughs] I suppose it comes from having worked in the theatre on the other side of the curtain as an actor -- in a small way -- but kind of understanding what that's all about... and what it is to say words on stage.

When I write I'm very conscious that someone has to speak it. There's also an enormous amount of trust involved in that kind of thing. The actor trusts you to write something they can say; and you also trust the actor to say it in a way that can create -- in which meaning is created by the expression.

Maybe I've been lucky. I mean, there have been productions of my work that haven't liked, but I have faith in theatre. I've seen enough good stuff to think that it really works when it works.

And that thing about being social is interesting. Writing the play is entirely solitary occupation. I don't do workshops or anything. And then you present the work and it belongs to someone else and they do it.

It's possible to go and see a work of your own, and if it's well done, you can sit there in the audience and not recognise it.

AND BE EXCITED BY THAT LACK OF RECOGNITION?

And be excited by that lack of recognition. I've seen quite a few things over the years. That's always an interesting experience.

Because I know the play -- I can remember every line in a play -- watching it spoken in another language is quite interesting in as much as I don't have to listen to the text. So what I'm actually watching is something else. I think it's quite illuminating when you don't worry about what the words mean. And so you're looking at what's happening with the actor, what's the dynamic on the stage, how is it being directed, what's happening with the lighting, how is their voice working, what's going on physically on stage...

You see the play -- in a way -- sans words. And it's intensely revealing sometimes, because what you're seeing is -- not the skeleton of the play -- almost the organs of the play which is the actors on stage speaking and moving. It's sometimes very very illuminating.

A play is more than the words spoken, obviously.

DOES WATCHING YOUR STUFF REMIND YOU OF -- OR GIVE YOU A GLIMPSE INTO -- THE PRIMITIVENESS OF THEATRE THAT YOU WRITE ABOUT?

In a sense, because what you're aware of is just the naked actors theatre... People get up on a platform and you watch it, and it's really quite crude, in the best sense of the word. It's an enactment of something, and you come there to witness it. And you become very aware of that, of the ritual of the whole thing which I think is an intensely important part of it.

I've seen productions in very big theatres, lots of money, and seen productions in basements in Paris where they've got nothing and there's six people in the audience, but it's always exactly the

same event. The surroundings might be different, or the feeling in the room may be different, but you're watching the same thing. The same thing is always happening.

THAT IN ITSELF IS AN ACHIEVEMENT, SURELY, IF YOU CREATE SOMETHING THAT IS THE SAME IN A BASEMENT OR A 2000 SEAT THEATRE...

It's a thing about audience again. I never think about the audience. It's not a question of writing for an audience if you get one that's good. And who it is, well, who knows?

There's no such thing for me as audience. You just have to please yourself. I go to the theatre. I'm an audience member. I know what I'd like to see. So, that's who I have to please. If I can do that, then perhaps I'll please one other person.

OR TENS OF THOUSANDS. WELL, WHAT DO YOU LIKE SEEING? WHAT DO YOU WANT TO SEE?

*Well, I went to the play [John Patrick Shanley's *Doubt*, see [here](#) and [here](#)] last night.*

AH, OKAY... THAT DOESN'T REALLY ANSWER THE QUESTION!

I think it was a very dusty play. Creaked along. There was nothing there. You watch the thing. For me, personally, it was just a kind of shell of a play left all the rude and hurtful bits out.

What do I want to see? I want to feel something when I go to the theatre. Simple as that really.

I don't think it's theatre's purpose to inform people.

WHY DID YOU GO? I DON'T IMAGINE YOU GET OUT ALL THAT OFTEN...

Now I don't. I'm old now. It's very hard getting the bath chair on the train. With a great blanket.

WHEN DID YOU HIT FIFTY?

Not long ago. I'm still getting over it. Four months ago.

IT CAN'T BE WORSE THAN FORTY, CAN IT?!

No, it's not actually. It's not bad. I'm surprised. It's pretty good.

YOU DON'T GET OUT MUCH BECAUSE YOU'RE CHOOSY, SURELY? YOU KNOW WHAT YOU'RE GOING TO GET...

It's true, I don't go to the theatre very often.

WHAT'S FIRED YOU UP RECENTLY? WHAT HAVE YOU SEEN THAT YOU'RE GLAD TO HAVE SEEN?

*I went to a couple of things in the Melbourne Festival. I saw that *Green thing* which I really liked. [Green by Saburo Teshigawara, performed by Karas and British jazz/grunge band Sand, part of the 2005 Melbourne International Arts Festival.] I thought it was really interesting. Funny, too. I actually like going to dance.*

I saw a piece in La Rochelle in France last year by [the Grenada-born choreographer, film director, dancer and actress] Blanca Li. Who's a very interesting choreographer.

TELL ME ABOUT THE FRENCH CONNECTION. HOW ON EARTH DID THAT HAPPEN? IS IT STILL CAUSE FOR BEMUSEMENT?

I'm not bemused anymore. It happened about ten years ago. And to put it really simply, there was an exchange program between the Comedie Francais and the [Sydney Theatre Company]. Some French writers came to Sydney. And they were translated. Marion Potts from the STC was one of the people involved.

There were some readings of those people's works. Michel Vinaver [prominent French playwright and former Gillette executive] came here. And then they chose some writers to go to Paris and have their work read.

WHO'S "THEY"?

Comedie Francais and the STC. But STC were doing the selecting. So I went to Paris. We were very well looked after. Me and Ron Elisha, Hannie Rayson, Karen Mainwaring. About five people I think.

WHICH SCRIPT?

They chose two, but they [read] The Hour Before My Brother Dies, which is quite an old thing.

There, I met my translator, Severine Magois. I've worked with her for 11 years now. She liked the work and asked if I had any other things, so I sent some other things. And she decided to invest her time in translating these works because she believed they were really good. So it was her gamble.

A couple of years after, two [plays] were picked up at the same time: Low and Silent Partner.

REMIND ME, WHICH ONE WAS LOW?

Low is about the two people, alcoholics, who end up being robbers, who go into an alcoholic spiral, one of them is shot in the end.

Silent Partner [was then] picked up by a guy called Jacques Nichet who's the head of the national theatre of Toulouse [Theatre National de Toulouse]. He's like a big wig, a big wheel. He started the Cartoucherie [de Vincennes] with Mnouchkine and Didier Bezace. He's one of that generation of directors who are important now. So he picked up the play and it toured -- it was on in Paris, it was on in Toulouse and other places -- and then it was published.

SO THIS WAS A TNT PRODUCTION?

It originated there, but then it went to Paris and other places. That was important. It was an important production. I mean... it was a terrible production actually because Nichet thought the thing was a tragedy and not a comedy! It wasn't a terrific production but the two actors were brilliant.

It got me on that step of the ladder. I was up, a few steps up. So that was published and then, from there, because Severine had actually translated lots of plays, when other people asked “is there anything else by this Keene fellow?” she could bang off three scripts in French. Since that time, that was 2000, there have been 75 productions in France.

Since then, I’ve done lots of commissions for French companies. So that’s how it happened, it was basically through Severine.

[...]

Publishing plays in France is quite important... unlike here because we have one theatre publisher. All they effectively publish is theatre programs. So, we don’t have any culture at all of publishing theatre as literature.

If you go to a bookshop in Paris and look at the theatre section, there are hundreds of books. And you go to a book shop in Melbourne there’s one shelf. If you’re lucky.

That made a big difference, that the plays are published. They’re there for directors to look at, and read, and want to produce.

[...]

WHAT WAS YOUR REACTION TO THIS? CURIOSITY, INITIALLY? “BLOODY HELL I CAN GET UP 75 PRODUCTIONS IN FRANCE AND ONE OR TWO A YEAR HERE?”

Plays find their audience. Whether they’re in Timbuktu or Melbourne doesn’t matter to me. When I write, I don’t write about Melbourne, I don’t write about Australia, I don’t write about Victoria.

I just write what I write. And if it finds an audience in France it’s like, well, fine, that’s good. Fine, let’s go. Let’s go to France.

It’s gonna sound incredibly stupid. I’m not interested in what it’s like being an Australian. I’m interested in what it’s like being a human being. It’s as simple as that.

I don’t write parochial plays. I’m not interested in what happens between Sydney and Melbourne... I’d rather write about Bosnia. I don’t have to have an Australian journalist in Bosnia to give me an excuse to write about it. I’m not interested in the Australian point of view. I’m interested in a point of view. My point of view. A human being’s point of view.

So I don’t need the excuse -- “oh I can’t write about Rwanda unless I have an Australian nurse in the play.” I find that [mentality] ridiculous. Fuckin’ ridiculous. Cos it’s such a cowardly way to think. Because you have to have the mask or the cover of your nationality to give you the excuse, or the permission. I have permission cos I live in the world. I don’t need the permission that’s granted me by my nationality.

The reason that plays are picked up in Europe -- my plays are picked up in France -- is because people understand where I come from. They understand what my references are. They understand that... if I’m talking about a play like To Whom It May Concern [in which a man who has had sole care of his intellectually handicapped son for close to forty years faces his own death] why I would talk about Buchner.

They understand the tradition I come from. Here, they don’t. The plays [seem to] come out of nothing. I’m the “poet of the streets” or I’m some sort of strange dickhead who lives in a hole. I don’t know what they think, I don’t really care. But in Europe, it’s quite obvious to directors and

to audiences -- and to actors -- what I've read and why [I think] about theatre this way. Cos they know and think the same thing.

They understand what my references are. Why I write plays the way I do, because I've read Peter Weiss or because I know Georg Buchner's work or because I'm interested in Beckett or that I think von Horvath is important.

I read a lot of theatre because I'm a playwright and therefore I like thinking about theatre and its forms because form means something.

DOES THAT MEAN THAT, INEVITABLY, YOUR PLAYS ARE GOING TO BE AT LEAST SLIGHTLY MARGINAL IN AUSTRALIA BECAUSE THEY PRESUME THAT FORMAL INTELLECTUAL INTEREST?

I think so, yeah.

AND YET THE AUDIENCES YOU GET IN AUSTRALIA, YOU'D BE HAPPY TO GET TO, WOULDN'T YOU?

Sure, because I think an audience is an audience. I don't think the plays I write are out of anyone's grasp!

GOD NO!

So that, there they are. It's never a question of blaming the audience. I mean, in Melbourne... where can my plays be done? Not by the [Melbourne Theatre Company], and there's lots of reasons why they wouldn't be. And that's fine. They're not gonna be done there.

I could do them at La Mama, but I'm too old to do that any more. I don't want to do that any more. I just can't do it! [laughs] So the options are fairly limited because... that's just the way it is.

In France, I am the establishment!

[GUFFAW] SORRY TO LAUGH SO LOUDLY!

I laugh about it too.

Elephant People, the thing I'm working on now, has a budget of 800,000 euros. So, what's that, 2 million bucks or something?

But at the same time, I'm doing a play for a man and a young child that's gonna tour, and it's much much much much smaller, and it's a very very tiny company in Marseilles and I've worked with them for three years. And during [the last] three years we've written plays for unemployed people and people living in the commission flats who are not actors but amateurs.

In France I can actually work across a whole spectrum... these theatres are all placed differently. Some of them have money, some of them don't, some of them are struggling, some are very established. There's a very broad spectrum and I can work with all of these people.

[CHRIS BOYD:] EVEN THE MAIN FUNDED COMPANIES HAVE LEGAL COMMITMENTS, DON'T THEY, TO --

They have this thing called social action. They've gotta spend 20% of their budget on what they call social action which is when they have to be involved with the community in which they're placed. They can run classes or they can take shows to schools or they can open the doors for people to come in and do things in the theatre or they can take plays to people's houses...

Under the agreements that they enter into with the government, they've got to spend a certain percentage of their budget in doing something for the community in which they exist.

SO THIS IS AN ESTABLISHMENT YOU'RE MUCH MORE COMFORTABLE BEING A PART OF?

Yeah, because theatre in France has a very very very different place politically than it does here.

WHEN YOU SAY "HERE" THAT'S WESTERN, ENGLISH-SPEAKING THEATRE?

Mmm. I can only compare it to Australia. I've worked in New York a little bit. I have never worked in England, so I don't know. I'm only really talking about Australia and France.

You've got to understand the level of funding in France is much higher... it's under threat at the moment. All budgets are being cut in France at the moment. It's diabolical for most theatres. They're all struggling. But that struggle is nothing compared to, say, the MTC... 13 percent of their budget comes from subsidy.

I DON'T THINK IT'S THAT HIGH...

That's not a subsidy! In France you're looking at 80%. That's subsidised theatre. That's when the state decided that culture matters.

Actors in France are politically active and they can be politically active because the theatre has a political role. The theatre is seen to be a part of political, cultural, social life. It isn't just in the entertainment pages. It's a completely different attitude towards theatre.

Document 3

L'exode rural, un impact discuté sur la pauvreté.

Tribune de Pierre Jacquet de l'Agence Française de développement parue dans *Le Monde* le 25 juin 2012.

La migration vers les grandes villes s'accompagne d'une accélération de la croissance. Mais elle coexiste avec un creusement des inégalités et même souvent un accroissement de la pauvreté.

Chaque mois, les villes d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine accueillent 5 millions de nouveaux habitants. Est-ce un drame ou une chance pour le développement ?

La concentration urbaine est porteuse de rendements d'échelle : les activités économiques bénéficient de la concentration de la population et des compétences ; les réseaux, matériels ou immatériels, qui unissent les villes entre elles permettent les échanges régionaux et mondiaux de biens, de services et de capitaux. Cette concentration conduit-elle pour autant à une prospérité partagée ?

Dans un travail empirique récent, *Poverty Reduction During the Rural-Urban Transformation - The Role of the Missing Middle*, présenté le 16 juin à Budapest lors de la 13^e conférence annuelle du Global Development Network (GDN) sur les liens entre l'urbanisation et le développement, Luc Christiaensen (université des Nations Unies) et Yasuyuki Todo (université de Tokyo) étudient l'impact des modalités de la migration des campagnes vers les villes et de l'urbanisation sur la diffusion de la croissance et sur la réduction de la pauvreté.

LE « CHAÎNON MANQUANT »

Ils classent la population en trois catégories : population employée dans l'agriculture ; population résidant dans des villes de plus d'un million d'habitants, les mégapoles ; et une population résiduelle non agricole résidant dans des villes petites ou moyennes : c'est cette dernière catégorie que les auteurs appellent le « *missing middle* » ou « chaînon manquant ».

Celui-ci compte néanmoins pour les deux cinquièmes de la population des 49 pays à revenu faible ou intermédiaire de l'échantillon étudié, c'est-à-dire autant que la population employée dans l'agriculture.

Les travaux économétriques de MM. Christiaensen et Todo confirment que la migration vers les grandes villes s'accompagne d'une accélération de la croissance. Mais ils montrent aussi qu'elle coexiste avec un creusement des inégalités et même souvent un accroissement de la pauvreté.

A l'inverse, la diversification des activités dans le monde rural et l'urbanisation en dehors des mégapoles s'accompagne d'une réduction de la pauvreté.

CORÉE : INÉGALITÉS PLUS MARQUÉES QU'À TAIÛWAN

Ces résultats font écho à certains travaux existants : les auteurs rappellent que Taïwan et la Corée du Sud ont connu une croissance similaire (7,1% par an) entre 1965 et 1990, mais l'industrialisation intensive en capital et essentiellement urbaine de la Corée s'est accompagnée d'une accélération des inégalités plus marquée qu'à Taïwan, au développement industriel d'abord rural et suburbain.

Mais les corrélations dégagées dans cette étude ne disent rien sur la causalité, ni sur les mécanismes à l'œuvre. On s'attend bien à ce que des villes qui grandissent plus rapidement que la capacité à fournir les services essentiels aux populations ne soient pas les pôles d'une croissance redistributive.

Le seuil d'un million d'habitants paraît cependant bien arbitraire pour distinguer les modes d'urbanisation. L'étude Africapolis a révélé que les villes moyennes africaines, nées de l'urbanisation des zones rurales, concentrent la croissance urbaine au-delà de quelques mégapoles, et que les enjeux du développement agricole et de la diversification vers des activités rurales non agricoles y semblent déterminants.



Document 4

Ouest-France, 8 février 2012.

Le metteur en scène et comédien réunionnais Nicolas Givran et le musicien Samy Pageaux-Waro ont présenté *DIS OUI*, à la Renaissance, mardi. Ce court monologue de Daniel Keene mène à la rencontre de Matthew, personnage complexe, sombre et tellement seul...

Sur un plateau nu, plongé dans une pénombre permanente, deux corps. Le musicien torse nu, avec sa kora et son matériel de son, distille en live une création musicale. Le comédien vêtu d'un slip, debout, immobile, ne bougera pas d'un iota. Les séquences musicales donnent une ampleur au texte, impulsant le rythme intérieur du personnage. Dans une belle mise en lumière, l'obscurité avale la tête et les jambes du comédien, ne laissant apparaître que son tronc.

Sur ce torse, des images sont projetées. Ce sont celles d'autres parties corporelles en gros plan. Elles bougent, renforçant les remous émotionnels du personnage. Elles ponctuent avec force la progression dramaturgique du récit. Matthew a quitté le domicile familial pour chercher un travail. Au fil des lettres écrites à son père, qui jamais ne répond, il raconte son quotidien, difficile et douloureux, où il tente de rester digne, s'enfonçant dans une solitude qui devient infinie. Il raconte cette femme, rencontrée dans un bar... Il raconte son incapacité à aller vers les autres.

Nicolas Givran a su mettre en valeur toute l'intensité de ce texte, sublimant sa beauté et sa violence, livrant un spectacle poignant et poétique.

