



## Objet d'étude : Le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle au XXI<sup>e</sup> siècle

Lire, se représenter, créer

### Liens avec le programme

Le programme de français fixe quatre objets d'étude pour la classe de première : la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle au XXI<sup>e</sup> siècle, la littérature d'idées du XVI<sup>e</sup> siècle au XVIII<sup>e</sup> siècle, le roman et le récit du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle, le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle au XXI<sup>e</sup> siècle. Chacun des objets d'étude associe une œuvre (ou une section substantielle et cohérente d'une œuvre) et un parcours permettant de la situer dans son contexte historique et générique. Le programme national de douze œuvres, renouvelé par quart tous les ans, définit trois œuvres par objet d'étude, parmi lesquelles le professeur en choisit une et son parcours associé. À compter de la rentrée 2024 sont inscrits au programme la pièce de Nathalie Sarraute, *Pour un oui ou pour un non* et son parcours associé : théâtre et dispute.

Le parcours « Théâtre et dispute » offre la possibilité d'une réflexion sensible sur le théâtre comme art vivant.

### Propositions de pistes pédagogiques

La ressource prend appui sur la mise en scène de Jacques Lassalle, au Théâtre National de la Colline<sup>1</sup>. Le scénographe Rudy Sabounghi crée costumes et décor, et Franck Thévenon, la lumière. La distribution comprend Jean-Damien Barbin (H.1), Hugues Quester (H. 2), Nicolas Bonnefoy (H3), et Véronique Alain (F).

Cette mise en scène s'inscrit dans un projet artistique large de Jacques Lassalle, « magnifique connaisseur du cœur humain »<sup>2</sup>. Amoureux du théâtre de Sarraute, il a déjà mis en scène, en 1993, pour une entrée au répertoire de la Comédie-Française, *Elle est là* et *Le Silence* au Théâtre du Vieux-Colombier. Abordant les thématiques de la misanthropie, de la dispute et de l'amitié, il met en scène, en 1996, *L'Homme difficile* d'Hofmannsthal et, après *Pour un oui ou pour un non*, *Le Misanthrope* en 1998.

1. Sur la scène du Petit Théâtre, du 10 septembre au 31 octobre 1998.

2. Jean-Pierre Léonardini, *L'Humanité*, 5 octobre 1998.

L'extrait proposé, [disponible sur le site de l'INA](#), se situe dans l'exposition, de « H1 : Alors ? » à « On ne sait pas comment ils vous viennent ». Située au début de la représentation, cette scène liminaire permet de saisir les enjeux dramaturgiques de la dispute entre les deux hommes.

### Activité 1 : Avant la représentation – Lecture et création d'affiches

Le professeur peut prendre appui sur différentes affiches accessibles en ligne, sur le site [theatre-contemporain.net](http://theatre-contemporain.net) :

- [l'affiche de la mise en scène de Corinne Calmels](#) (2019) ;
- [l'affiche de la mise en scène de Denis Benoliel](#) (2017) ;
- [l'affiche de la mise en scène de Fabrizio Leva](#) (2014) ;
- [l'affiche de la mise en scène de Léonie Simaga](#) (2016-2017).

ainsi que sur l'affiche anglaise de *Just For Nothing*, dans la mise en scène de Charles Fathy, qui présente les deux personnages sur un ring de boxe. Il peut également être intéressant de réfléchir avec les élèves sur la traduction du titre en anglais.

Le professeur invite ainsi les élèves à réfléchir à la mise en valeur, sur les affiches, d'un ou plusieurs aspects de la pièce : le piège, la stratégie (jeu d'échecs), la lutte à mort (les armes à feu), le conflit (couleurs et contrastes), la fissure de l'amitié (craquelure sur le mur), etc.

Ce type de travail peut être prolongé, au fil de la séquence ou à la fin, par la création d'affiches par les élèves, seuls ou en groupe, accompagnée d'un texte argumentatif justifiant leurs choix.

### Activité 2 : Après la représentation – Recherche dramaturgique et scénographique

Le professeur prend appui sur :

- la captation de la scène, [disponible sur le site de l'INA](#) ;
- le dossier de presse en ligne, [disponible sur le site du théâtre de la Colline](#).

Le parcours d'analyse proposé ci-dessous s'articule autour des outils de scénographie, mais le professeur peut choisir d'organiser le travail autour de thèmes ou de formulations interprétatives. Ainsi, il s'agit de montrer comment la dispute est mise en scène, en prenant ensuite appui sur tous les outils scénographiques énumérés ci-dessous.

#### Espace scénique

Le professeur peut commencer par demander aux élèves d'observer et de décrire la forme de la scène, puis de définir quelles impressions peut ressentir le public face à cette scène et, enfin, de formuler des hypothèses dramaturgiques.

Il peut attirer leur attention sur une apparente neutralité de la scénographie : des murs blancs, un décor réaliste dans un appartement où il y a peu de choses. Mais c'est justement parce qu'il y a épure que chaque élément invite à une analyse précise. De la

même manière que la dispute est engagée par ce qui pourrait être considéré comme un détail, ce sont les détails qui, dans le théâtre de Sarraute, sont les catalyseurs, les révélateurs des enjeux : c'est par un « rien... ce qui s'appelle rien » que naît la dispute.

L'espace scénique offre une frontalité classique avec le public, mais la forme de la scène dessinée est en biais. En partant de cela, plusieurs hypothèses dramaturgiques peuvent être formulées. Littéralement biaisée, la scène semble alors être la métonymie d'un langage qui n'est plus rectitude, mais emprunte des chemins escarpés. Cet effet est redoublé par le travail des lumières qui dessinent des diagonales, plutôt que des lignes droites et perpendiculaires. Ainsi la forme, certes perpendiculaire, de la fenêtre se trouve dans sa projection lumineuse sur le mur, côté cour, métamorphosée en lignes obliques, biaisées : peut-être comme le langage, qui partant de trois mots « c'est bien, ça » grossit, déforme, transforme la parole donnée.

De plus, l'épure de la scénographie sert un jeu de disproportion sur lequel le professeur peut attirer l'attention des élèves. L'étroitesse horizontale de la scène contraste avec la verticalité des murs blancs. Pour Marie-Andrée Brault<sup>3</sup>, cette tension entre « l'infime et l'immense » est à l'image des enjeux dramaturgiques du texte : la dispute qui naît de « rien » et qui mène (ou non ?) à la rupture.

Enfin, dans cet espace scénique, qui refuse toute profondeur du plateau pour les comédiens, le metteur en scène semble vouloir placer les personnages dans une extrême proximité avec le public. Les personnages ne peuvent se dérober en fond de plateau et l'inévitabilité du conflit nous est ainsi exposée. Avec leurs costumes noirs, sur ce fond blanc, ils sont plus que jamais visibles à nos yeux. Tout se passe comme si Jacques Lassalle recherchait un dévoilement total de la parole de ses personnages : l'épure scénographique devient signe d'une démarche heuristique annonçant le dévoilement à venir. On pourrait presque voir, sur ces murs et ce sol quasi blancs, traversés par les personnages vêtus de noir, une arène ou une page blanche remplie progressivement par cette parole, faite de petits riens qui prennent alors toute leur importance.

### Décor, accessoires, costumes et lumière

**Pour entrer plus précisément dans la scénographie, le professeur peut inviter les élèves à observer et commenter le décor, les accessoires, les costumes ainsi que la lumière.**

Le parti pris de Jacques Lassalle est naturaliste : l'illusion référentielle est saisie au travers de plusieurs éléments scénographiques au plateau. Mais, une fois de plus, dans ce décor du dépouillement et de l'épure, le moindre signe doit être interprété.

Ainsi, l'appartement de H. 2 est synonyme de dépouillement, suggérant une sobriété monacale qui s'opposera, dans la pièce, aux mentions de la vie de H. 1. H. 2 reprochera d'ailleurs à H. 1 de juger négativement cette vie, sans fioritures peut-être. Nous sommes donc dans ce qui serait le bureau de H. 2 : une table, faisant office de bureau, sur laquelle sont placés une lampe (qui sera allumée plus tard dans la pièce) et un tableau, portrait à la manière de Paul Klee. Ce tableau est à analyser : les couleurs froides, l'unique visage, comme un reflet de H. 2 (ou de son intériorité) peuvent renvoyer à plusieurs éléments dans le texte. D'une part, par la représentation d'une solitude, il s'oppose à l'image du portrait de famille que H. 1 exhibe à H. 2, selon ce dernier. Ce portrait de famille évoque alors la classification des « bonheurs », qu'H. 2 reproche à H. 1, et qui le catalogue dans la catégorie « du moine enfermé dans sa cellule [...] dans

3. « L'infime et l'immense » dans *Pour un oui ou pour un non*, [article disponible sur le site erudit.org](http://www.erudit.org).

la rubrique de la béatitude des mystiques, des saints... », sorte de saint Jérôme, toujours à son bureau, dans un dépouillement que rappelle la scénographie. Enfin, ce portrait bleuté qui fait face à H. 2 suggère le reflet, le miroir : peut-être celui, dans le texte, de Blanche-Neige, synonyme de jalousie, de concurrence entre les deux amis.

Dans la scénographie de Rudy Sabounghi, le bureau de H. 2 renvoie à une sobriété faite de vide et de solitude. Le spectateur peut alors être attentif aux ouvertures. Elles sont au nombre de deux sur le plateau. Il y a tout d'abord la fenêtre, qui est placée côté cour, et qui donne sur la cour d'un immeuble haussmannien, référentialité parisienne et bourgeoise. On peut analyser avec les élèves un effet de profondeur entravée.

Certes, la fenêtre suggère une ouverture sur le monde, mais celui-ci se limite à l'angle (presque droit) d'un immeuble, réduisant aussitôt le champ des possibles. Reste alors la verticalité : l'appartement de H. 2 semble être à l'étage, accentuant ainsi la verticalité des murs en contraste avec l'étroitesse horizontale de la scène. La deuxième ouverture, moins visible sur la captation, est une porte côté jardin, ouverte. Il est intéressant de noter combien ces deux « ouvertures » dessinent deux sources lumineuses contraires : l'une diurne (fenêtre), l'autre artificielle (lumière du vestibule). La création lumière de Franck Thévenon fait se croiser les ombres portées de la fenêtre et celles de la porte qui amplifient à l'extrême l'ombre de H. 1 sur H. 2. Tout se passe comme si, derrière les corps et les éléments bien visibles, les ombres étaient les projections inconscientes (comme des tropismes) qui dévoilent ou révèlent les conflits qui planent, latents, entre les deux hommes.

Enfin, costumes, et même coiffure, des personnages nous suggèrent bien l'antagonisme de H. 1 et H. 2. Il est frappant de voir comme H. 1 est habillé : veste ouverte, boutons de chemise défaits. Quelque chose d'une souplesse de H. 1 se dégage, à l'image de sa coiffure avec ses cheveux, peignés de la main vers l'arrière, le visage dégagé. Au contraire, H. 2, coincé dans une veste bien fermée, chemise boutonnée, nouée d'une cravate, coiffé d'une raie au milieu, renvoie d'emblée à davantage de rigidité. Le jeu des deux comédiens vient travailler ce contraste.

### Le jeu des comédiens

Pour réfléchir sur le jeu des comédiens, le professeur attire l'attention des élèves sur leurs corps, en particulier les déplacements, les gestes, les expressions du visage, mais également la voix avec ses intonations et ses rythmes. Il s'agit ensuite d'inviter les élèves à formuler des hypothèses sur la relation H. 1/H. 2.

En observant les déplacements des comédiens, les élèves peuvent aisément conclure à un contraste entre le statisme rigide de H. 2, assis sur sa chaise, les mains serrées, et les mouvements souples de H. 1, qui traverse la scène de jardin à cour, d'abord les mains dans les poches puis les sortant. À cette traversée horizontale de la scène par H. 1, s'ajoute un travail de verticalité. En effet, H. 2 assis sur sa chaise est d'abord en posture d'infériorité, puis H. 1 se place au-dessus de lui, les mains posées sur la chaise de H. 2, avant de s'accroupir. À ce moment-là, H. 1 a le visage bien plus rapproché de H. 2, qui continue à regarder face à lui, tandis qu'H. 1 semble vouloir l'encourager à parler. Ces déplacements et cette posture peuvent conduire à différentes hypothèses interprétatives pour les élèves, révélant la labilité du théâtre sarrautien : est-ce une manière pour H. 1 de laisser la place à H. 2 pour s'exprimer ou bien une infantilisation teintée de condescendance ?

L'extrait se clôture sur un mouvement de recul de H. 1, se plaçant au ras du mur côté jardin, tandis que H. 2 reste sur sa chaise. Non seulement la polarisation est soulignée : les deux camps se dessinent. Mais une fois de plus, la création lumière de Franck

Thévenon accentue ces enjeux : à l'ombre de H. 1 projetée sur le mur verticalement s'oppose celle de H. 2 au sol. Une diagonale lumineuse se dessine entre les deux hommes parachevant leur antagonisme.

Le jeu des deux comédiens, accentué par une captation qui utilise le gros plan, repose à la fois sur une tension entre déplacement et statisme, entre mouvement et rétention, dans le corps et dans le visage. L'ouverture du visage de H. 1, avec ses cheveux en arrière et ses traits plus apaisés, contraste avec la fermeture de H. 2 : le corps raidi, H. 2 cligne des yeux, laisse émerger des tics nerveux de la bouche, refuse de regarder H. 1. Tout indique qu'il se contient dans un effet de rétention avant le déferlement, qui sera aussi celui du langage. Frédéric Ferney, dans un article critique, note sur H. 2 : « Il est touchant que Jacques Lassalle s'identifie violemment à H. 2, celui qui exige et qui aime plus, dans ce couple d'amis ; il est flagrant qu'il préfère celui qui s'enfonce dans sa douleur, dans son dédale paranoïaque. »<sup>4</sup> La crispation de H. 2 ébauchée dans cette scène liminaire est, en effet, amplifiée au cours de la représentation pour celui qui se jette violemment au sol lors d'une scène ultérieure.

Enfin, le professeur peut attirer l'attention des élèves sur le travail de la voix des comédiens : il est frappant de voir combien le texte, avec sa ponctuation complexe faite de points de suspension, est respecté dans son rythme par les deux comédiens. Si l'on écoute attentivement, on repère néanmoins une variation entre les deux : alors que H. 1 incarné par Jean-Damien Barbin varie le rythme avec des moments d'accélération ou au contraire de plus grande lenteur, H. 2 semble égrener sa parole sur le même rythme, tel un fil tranchant et rigide. Une fois de plus, une sorte de souplesse de H. 1, plus labile, s'oppose à la rigidité de H. 2.

### Univers sonore

Dans l'extrait proposé, il est intéressant de faire percevoir aux élèves que l'univers sonore se construit sur des silences et leurs ruptures, donnant à voir les enjeux du théâtre sarrautien. Jacques Lassalle a utilisé un morceau en particulier dans sa pièce : la valse en si mineur de Bill Evans (*B minor Walz*), que le professeur peut faire écouter et analyser à ses élèves. Le morceau donne à la fois la sensation d'une musique intérieure, qui parfait le cadre dépouillé du bureau de H. 2, mais également la sensation d'un dialogue entre les instruments. Comme le note David Lescot, « Bill Evans qui modifia l'art du trio de jazz en utilisant la contrebasse et la batterie non plus comme des instruments rythmiques soutenant la mélodie mais en contre-chant, comme des interlocuteurs à part entière du piano ». Ainsi, si l'idée d'une opposition entre les instruments, par le contre-chant, est présente, force est de constater que la musique naît de ce jeu, tout comme les voix de H. 1 et de H. 2, qui par leurs singularités et leurs résonances constituent à certains égards une seule et même voix.

### Activité 3 : La captation – L'attention portée au cadrage

Le professeur peut faire observer aux élèves les effets de la captation.

Il s'agit de prendre conscience de ce qui relève de la scène et de ce qui relève du cadrage. Ainsi, le choix d'une captation qui vient zoomer sur les visages des deux personnages permet de suggérer leur intimité et de montrer la tension croissante, mais elle ne permet pas de donner à voir l'effet de contraste, perçu par le public du théâtre, entre ces deux personnages comme resserrés (voire coincés) côté cour, tandis que l'espace côté jardin est vide.

4. *Le Figaro*, 15 septembre 1998.

## Activité 4 : Ouvertures interdisciplinaires et création scénique

Le professeur peut faire observer aux élèves les effets de la captation. Pour prolonger le travail sur l'univers sonore, le professeur peut demander aux élèves de choisir un morceau pertinent pour accompagner la pièce. Accompagné d'un texte argumentatif produit par les élèves, le choix peut se faire de manière libre ou alors parmi les morceaux suivants :

- *L'Art de la Fugue* de Jean-Sébastien Bach, 1740 ;
- *La Danse Macabre* de Saint-Saëns, 1847 ;
- *Les Gnossiennes* d'Érik Satie, 1889-1897.

Dans son *Analyse des textes dramatiques*, Patrice Pavis écrit sur *Pour un oui ou pour un non* : « cette pièce, la plus jouée du théâtre sarrautien, se prête le mieux à une réflexion sur les pouvoirs du langage dans une dramaturgie non mimétique épargnée par l'illusion référentielle ».

En prenant le contre-pied de la proposition scénique de Jacques Lassalle, le professeur peut inviter ses élèves à penser une mise en scène symbolique, métaphorique, non mimétique.

Pour les aider dans ce travail, quelques supports peuvent être proposés :

- Rembrandt, *Saint-Jérôme dans son bureau*, 1642, eau-forte 154x182 mm, MAH de Genève ;
- Francis Bacon, *Figure assise*, 1961 ;
- Jackson Pollock, *Number 26 A*, 1948, Centre Pompidou (ou œuvre au choix avec projections au sol) ;
- Pierre Soulages, *Sans titre*, brou de noix 482 x 634 cm, 1946, Rodez, Musée Soulages Archives Soulages ;
- Anselm Kieffer, *Perseus*, 2001, 190x285 cm, Centre Pompidou (ou œuvre au choix).

### Pour aller plus loin

- Nathalie Sarraute à propos de la mise en scène de *Pour un oui pour un non* par Simone Benmussa, 1986 (2 min), [disponible sur le site de l'INA](#).
- *Pour un oui pour un non*, mise en scène pour la télévision par Jacques Doillon, [disponible dans son intégralité sur le site Lumni Enseignement](#) (57 min).