



HAL
open science

Le rideau dans la dramaturgie jeune public: un lever de voile sur l'indicible

Françoise Heulot-Petit

► To cite this version:

Françoise Heulot-Petit. Le rideau dans la dramaturgie jeune public: un lever de voile sur l'indicible. Le rideau dans la littérature et dans les arts, Oct 2006, Arras, France. hal-02099069

HAL Id: hal-02099069

<https://hal.science/hal-02099069>

Submitted on 13 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE RIDEAU

dans la littérature et les arts

[Retour à l'accueil](#) | [Contacts](#)

PRÉSENTATION

RÉSUMÉS

PROGRAMME

INTERVENANTS

BIBLIOGRAPHIE

LES ACTES DE LA JOURNÉE D'ÉTUDES

L'ÉTOFFE DES ÉCOLIERS

Actes

Mise en scène de l'écriture chez Guy de Maupassant
par Elisabeth HIMBER

Le rideau ou les signes de l'altérité dans les romans de Frison-Roche
par Jaël GRAVE

**Étude du rideau dans les pièces de théâtre classiques, suivie d'un exemple
d'adaptation scénique pour le jeune public**
par Catherine GUILLOT

**Rideaux de toile, théâtre d'ombres, écrans et paravents : sur *Les Paravents* de
Jean Genet**
par Carole FURMANEK

Le rideau dans la dramaturgie jeune public : un lever de voile sur l'indicible
par Françoise HEULOT-PETIT

**Exploitation et représentation du rideau de scène dans les manuels scolaires du
secondaire**
par Christine PRÉVOST

Le rideau : pistes de travail exploitables et exploitées en cycle 1
par Dominique GRAVE

Rideau de lumière et d'obscurité dans les chorégraphies de Lia Rodrigues
par Mattia SCARPULLA

Cache-misère et miroirs de l'âme : la deuxième vie des rideaux de Tara
par Delphine DUPREZ

Symbolique et esthétique du rideau dans *Autant en emporte le vent*
par Dorothée CATOEN

Journée d'études - 26 octobre 2006 à Arras

*Le rideau dans la dramaturgie jeune public :
un lever de voile sur l'indicible*

Françoise Heulot-Petit

Maître de conférences en arts du spectacle, université d'Artois

Journée d'études de l'université d'Artois

26 octobre 2006

Le rideau dans la dramaturgie jeune public : un lever de voile sur l'indicible

Suite aux multiples expérimentations du XX^e siècle dans le domaine des arts et plus particulièrement du théâtre, quelle place est allouée encore aujourd'hui à cet élément que l'on pourrait considérer comme désuet : le rideau ? Plus spécifiquement encore, son utilisation dans le théâtre jeune public concourt-elle à la production d'effets spécifiques ? Après les explorations du happening qui produit un acte théâtral par le simple fait de mettre sous le regard d'un public une action, la permanence de la frontière à la fois symbolique et bien concrète du rideau montre la nécessité d'un cadre affirmé. Christian Biet et Christophe Triau vont dans ce sens, en avançant :

[...] le théâtre, de nos jours, est appelé à parler de lui-même, à justifier sa présence, à se donner en spectacle, à se tourner lui-même en dérision (au mieux), à se regarder narcissiquement faire (au pire) et du même coup, on le souhaite, à se mettre en question. D'où sa re-concentration sur son lieu propre. Le théâtre, alors, bravement, affiche ses emblèmes, se recommande du rideau, de la fosse, du cadre, et, à partir de ces contraintes obsolètes, joue, perturbe, détourne et décale les sens tout en restant dans son lieu de mémoire¹.

Le rideau peut donc être considéré comme « obsolète » et tout aussitôt son utilisation acquiert une dimension méta-théâtrale qui redouble sa fonction première. Il sépare, organise une possible

1. Christian BIET et Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Éditions Gallimard, Collection « Folio essais », Paris, 2006, p. 121.

Françoise Heulot-Petit

focalisation du regard et, en même temps, il expose sa nature théâtrale².

Le rideau au théâtre joue avec ce qui est caché et avec ce qui est montré en fonction notamment de contraintes techniques ou morales. Mais il cache aussi pour suggérer, laisser deviner, ou finalement pour mieux découvrir. Le rideau sépare celui qui voit de l'invisible, il assure une frontière, établit un écart. Il crée une faille et évoque irrésistiblement la présence d'un autre versant, un autre monde. S'il s'écarte, il assure pour le spectateur un effet de dévoilement par surprise ou par reconnaissance. Il se ferme, il clôt et éloigne. Il tombe et recouvre, il se fait drap ou linceul qui garde la trace d'un corps. Il se gonfle, il devient mer dévorante ou tempête. Ainsi, de frontière, il devient accessoire, puis objet qui peut acquérir une réalité théâtrale autonome, être porteur de sa propre fiction. Accessoire, objet puis personnage à son tour et au-delà toujours symbole d'un invisible pour le spectateur. Du concret vers l'abstrait, le tissu peut donc revêtir de multiples sens. Dans le cadre de notre étude, nous allons restreindre le rideau à sa fonction de frontière. Georges Banu a

2. Comme l'atteste en ces mots Bertold BRECHT : « Le traditionnel lourd rideau de velours constitue, dans des pièces comportant beaucoup de scènes, une interruption importante à l'excès. Il achève trop la scène et découpe la pièce tel le couperet d'une guillotine. Les voilages légers donnent un sentiment de continuation allègre. Le rideau fait disparaître en premier les têtes, en dernier les pieds c'est-à-dire que les personnages sur le plateau en quelque sorte se rabougrissent. Il faut donc toujours qu'il tombe rapidement, tandis que les voilages, qui telles deux vagues absorbent toute une scène, peuvent selon la conclusion de la scène, se refermer plus lentement ou plus vite. Le rideau coupe complètement le plateau de la salle, les voilages pas complètement. Le contact entre le haut et le bas n'est jamais interrompu. Il ne faut pas non plus donner à chaque fois la lumière dans la salle, car il ne manque pas de passer toujours quelque chose en haut : les spectateurs se rendent compte des mesures actives qu'on prend pour eux sur le plateau. Quoique la surprise soit ménagée, le travail en haut n'est pourtant pas caché ; le nouveau décor n'apparaît pas par enchantement », *L'Architecture de la scène* (1951), Éditions de la Pléiade, p.768-769, Texte transformé en poème (« Les Rideaux ») pour *L'Achat du cuivre*.

*Le rideau dans la dramaturgie jeune public :
un lever de voile sur l'indicible*

intitulé son ouvrage *Le Rideau ou la fêlure du monde*³, traduisant cette séparation comme la dissolution d'une unité, mais la fêlure peut être aussi révélatrice. Le rideau, en assurant une part cachée, une part invisible, peut se faire créateur de mondes.

Le rideau peut, une fois utilisé sur scène, orienter le regard, favoriser une focalisation ou autoriser une perception simultanée de différents plans, c'est-à-dire diriger en un point ou produire un éparpillement. L'un et l'autre effet concourent à produire du sens. La perception simultanée de deux images en produit une autre, le rapprochement est vecteur de sens à son tour. Or nous pouvons nous demander si cette possibilité d'organisation de la perception peut être spécifique pour l'enfant. En d'autres termes, le rideau peut-il devenir un outil didactique au sens où son utilisation va accompagner la lecture de l'image scénique par l'enfant ? Cette lecture ouvre-t-elle le sens ou conduit-elle à le restreindre ? Pour répondre à ces questions nous allons nous appuyer sur des textes du répertoire jeune public. Nous nous attacherons dans un premier temps à un repérage de l'utilisation du rideau dans les textes - reprenant ses fonctions traditionnelles et offrant des réseaux thématiques spécifiques - puis nous nous attarderons, dans un deuxième temps, sur l'étude d'une mise en scène, en centrant notre attention sur les effets de focalisation que le rideau propose.

**Les fonctions traditionnelles du rideau au théâtre :
temporelles, spatiales ou fictionnelles ?**

Une recherche sur l'ensemble du fonds consacré au théâtre jeune public disponible à Culture commune à Loos en Gohelle, antenne de l'association ANETH⁴ et qui comprend une soixantaine de pièces (manuscrits et pièces éditées) ne révèle la présence du rideau que dans très peu de textes.

3. Georges BANU, *Le Rideau ou la fêlure du monde*, Société nouvelle Adam Biro, Paris, 1997.

4. Aux nouvelles écritures théâtrales : <http://www.aneth.net>.

Françoise Heulot-Petit

L'évocation du rideau dans ces textes retient d'abord sa fonction traditionnelle. Il permet en début de pièce d'entrer dans la fiction et de marquer une rupture avec le réel, il assure ensuite une fonction de séparation entre les actes et de clôture à la fin. Patrice Pavis rappelle ainsi dans sa définition du rideau :

Utilisé de manière systématique pour la première fois par le théâtre romain, puis tombé en désuétude au Moyen Âge et à l'époque élisabéthaine, le rideau devient, avec le théâtre de la Renaissance et de l'époque classique, une marque obligée de la théâtralité. Il faut attendre le XVIII^e siècle⁵ pour qu'on le baisse pendant le spectacle à la fin de chaque acte⁶.

Le public d'enfants ou d'adolescents reconnaît ainsi des codes théâtraux qui assurent des ruptures temporelles (début et fin). Ils associent le rideau au silence qui se fait, à la lumière qui s'éteint dans la salle. Il appartient au rituel de passage d'un état à un autre. Un certain nombre de textes de la collection « Côté cour » aux Éditions Art et comédie, destinés à être joués par des enfants ou des adolescents, commence de manière systématique par « Au lever de rideau » ou « Quand le rideau se lève ». Il n'est fait ensuite aucune mention de cet élément. Dans son rôle conventionnel, l'expression apparaît réellement synonyme de début. Dans le rituel de passage, le lever du rideau est synonyme de découverte. Que l'on songe au simple rideau d'un castelet qui cache bien difficilement l'enfant qui change des décors, le rideau garde alors sa fonction matérielle qui dissimule les actions de l'accessoiriste et machiniste, fonction qui permet de soutenir un théâtre basé sur l'illusion et qui nécessite de cacher les coulisses de l'action. Nous pensons que l'utilisation n'a pas ici une fonction méta-théâtrale, il s'agit bien exclusivement de

5. Roland Barthes parle du début XIX^e siècle et du romantisme, « La querelle du rideau », article extrait de *France-Observateur*, 3 novembre 1955, repris dans *Écrits sur le Théâtre*, textes présentés et réunis par Jean-Loup RIVIÈRE, Éditions du Seuil, Paris, 2002, p.181-182. Voir la distinction entre le rideau classique levé une fois pour toutes, signe d'un rêve déclaré et le rideau bourgeois qui cache un mensonge.

6. Patrice PAVIS, article « Rideau », *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Paris, 1996, p. 305-306.

*Le rideau dans la dramaturgie jeune public :
un lever de voile sur l'indicible*

reprendre des codes théâtraux au risque de les vider de sens tout en éprouvant le plaisir de la reconnaissance du code.

Le rideau divise l'espace de la scène de celui de la salle et assure un passage du réel vers la fiction, espace réel de la scène sur lequel se superpose un espace de l'invisible. Ce que dit en d'autres termes Patrice Pavis :

Telle la paupière pour l'œil, le rideau protège la scène du regard ; il introduit, par son ouverture, au monde caché, lequel se compose à la fois de ce qui est concrètement visible et ce que l'on peut imaginer, en coulisse dans l'« œil de l'esprit » comme dit Hamlet, et donc « une autre scène » (celle du fantasma)⁷.

Ce passage est clairement évoqué dans le texte jeune public *Un cheval en coulisses* de Françoise Gerbaudet⁸. Il s'agit d'abord du solide rideau de fer du théâtre : « Devant le rideau de fer du théâtre. Au milieu, il y a une petite porte fermée sur laquelle il est écrit local technique interdit au public⁹ ». Le rideau ici s'impose par sa force et sa grandeur. Passer la petite porte que le public ne franchit pas consiste à braver un interdit et à dépasser une limite. Des enfants se sont justement donné rendez-vous derrière le théâtre. Le prologue fini, chacun s'étant présenté, l'un sort une grosse clé, ouvre la petite porte et fait signe de passer derrière. Une fois passé le dernier et la porte refermée, le rideau se lève. L'ouverture symbolise le passage vers l'autre monde, celui du théâtre mais plus encore celui des rencontres d'un autre genre. L'un des enfants précise : « Elle nous a conduits dans un dédale de couloirs étroits et d'escaliers poussiéreux, on a traversé l'ancienne fosse d'orchestre et en escaladant un tas de planches et de vieilles chaises rouges, on est passé sous la scène¹⁰ ». Le voyage bien sûr évoque le labyrinthe. Il permet des rencontres d'un autre type. Ici, le passage vers l'invisible est concrétisé par la

7. Patrice PAVIS, *ibid.*, p. 306.

8. Françoise GERBAUDET, *Un Cheval en coulisses*, Éditions L'école des loisirs, Paris, 1995.

9. *Ibid.*, p. 9.

10. *Ibid.*, p. 15.

rencontre avec un cheval qui parle, un cheval oublié après une représentation et qui attend depuis deux mois dans l'obscurité du magasin d'accessoires. En se glissant dans la limite des coulisses pour arriver sous la scène, les enfants ont franchi une frontière où l'on évoque l'ailleurs et la possibilité de sauver ce cheval de l'abattoir. Cette rencontre va permettre à chacun des enfants de se découvrir, l'un d'eux, muet, va se mettre à parler dans un dialogue avec le cheval. Le passage assure une transition et la possibilité de mieux connaître le monde et soi-même. Cet exemple montre déjà la possibilité d'évoquer un ailleurs mais dans ce texte les enfants peuvent quitter l'endroit et y revenir. Dans d'autres cas l'enfermement est traduit par un intérieur saturé par l'imaginaire de l'ailleurs.

Le désir du Figuier de Reine Bartève¹¹ met en scène des adolescentes enfermées dans une cave, une cave-abri. L'éclairage à la bougie produit des ombres fantastiques sur le mur. De l'extérieur proviennent des voix et des bruits de pas, menace potentielle de ceux qui pourraient les découvrir. Ce lieu fermé invite donc à évoquer l'ailleurs. Leur amour pour Alfredo qui vient les voir et qu'elles ne pourraient aimer qu'ailleurs, leurs mères et des soldats déserteurs, morts ici dans la cave ou inventés. Pour mieux imaginer, elles tendent des draps volés au grand-père et peints la nuit. Sur les murs de cette cave apparaissent alors un figuier près d'un torrent, un paysage idyllique barré par des traits noirs. Des taches rouges éclaboussent le ciel et la terre et l'une d'elles commente : « Le pays des assassins. Défense d'entrer. Compris. Sinon une balle dans la tête¹² ». Elles dessinent des têtes de monstres, « des figures humaines déformées¹³ ». Les draps devenus des toiles peintes servent de décor en créant un cadre ou en produisant des personnages imaginaires représentés en aplat. Les rideaux délimitent des espaces de jeu. Elles font des ombres avec une lampe sur les paysages. En évoquant la mort d'un homme tué par des soldats, l'une d'elle attache sur le mur

11. Reine BARTÈVE, *Le Désir du Figuier*, Editions Très Tôt Théâtre, 1995.

12. *Ibid.*, p. 20.

13. *Ibid.*

*Le rideau dans la dramaturgie jeune public :
un lever de voile sur l'indicible*

de la cave un magnifique drap blanc brodé en disant : « Il est mort. Il est en paix. Tout cet espace. Tout ce silence. Enfin¹⁴ ». Les rideaux sont support d'une fiction, ils affirment leur théâtralité et servent dans ce voyage initiatique de support pour l'imaginaire. Moyens d'entrer dans le jeu, ils mettent en lumière la capacité du théâtre à transcender le réel. Le jeu d'ombres prend le relai de leurs inventions. L'obscurité de la cave est donc percée de taches de lumière qui ouvrent l'espace à un ailleurs meilleur. Car le jeu n'est pas seulement une échappatoire, son rôle initiatique est de donner la force de survivre mais aussi à la fin de la pièce d'entrer dans le combat. Par la fiction et l'imaginaire, les adolescentes font tomber les limites physiques de la cave, conscientes de la mort qui les entoure. Ce processus d'assimilation et d'adaptation est soutenu par les rideaux qui servent de transition et permettent de mettre en jeu la situation, comme il est indiqué dans les notes documentaires qui accompagnent la pièce éditée :

Processus de résistance, ou tout au moins forme de protestation, d'opposition et de défi, et non pas seulement symbolique car, à travers ces jeux, les enfants s'opposent activement bien qu'à leur niveau particulier à leur asservissement psychique et à leur anéantissement physique.

La notion de défi et de protestation participe également d'un concept plus large, appelé « répression » en psychologie, formant une barrière contre la douloureuse intrusion de la réalité dans le monde des enfants tout en leur permettant d'accepter cette même réalité.

Jouer sans cesse, dans l'urgence recréer, par l'intermédiaire du jeu, un sentiment de normalité et construire des îlots de culture qui isolent les jeunes d'un monde devenu soudainement sauvage¹⁵.

Car les enfants espèrent et imaginent : « imagine... la guerre est finie. Les gens sortent de leurs trous. Ils ne voient plus très clair alors ils se tiennent par la main. Toutes les fenêtres sont illuminées. Les portes grandes ouvertes, ils n'ont plus peur de marcher dans les rues ». Ils

14. *Ibid.*, p. 22.

15. *Ibid.*, p. 71.

imaginent la liberté comme un espace ouvert et lumineux où les gens circulent sans craindre d'être vus.

Nous avons donc saisi comment les fonctions traditionnelles du rideau de théâtre sont liées au temps (il découpe), à l'espace (il organise et cache). C'est la fonction la plus récente. Mais il joue aussi avec la fiction en ouvrant vers d'autres mondes, entrant dans le jeu qu'il accompagne et suscite. C'est la fonction qui est associée à l'origine italienne du rideau au XVI^e siècle et qui coïncide avec la diffusion de la perspective qui fait du spectacle un tableau scénique¹⁶, le décor devenant une œuvre d'art. Dans tous les cas, il assure une frontière.

Utilisations scénographiques : du naturalisme au symbolisme

Voyons à présent de manière plus précise comment il s'intègre dans la scénographie. Utilisé dans un décor, le rideau peut être lié à la fenêtre. Le rideau se charge d'une fonction quotidienne qui le rattache à une dimension naturaliste tout en découpant une ouverture qui propose d'autres significations.

Il s'agit donc de délimiter un espace souvent intérieur avec une ouverture. Cet ailleurs qui passe par l'ouverture permet à un personnage de s'accouder, d'observer une scène que les spectateurs ne voient pas, de commenter ce hors-scène. La fenêtre ouverte est signe d'une liberté possible mais aussi d'un danger (que l'on songe à Auren dans la pièce de Joseph Danan, *Les aventures d'Auren le petit serial killer*¹⁷, qui a vu son père partir par la fenêtre sans que l'on sache jamais s'il s'agit, dans la pièce, d'une fuite ou d'un suicide). Ainsi, lorsque la fenêtre se charge d'un rideau, il ne s'agit pas d'un simple ornement mais le rideau est utilisé pour cacher la lumière et pour fermer l'espace. Or, si la fenêtre est fréquente dans notre corpus, le

16. Voir Roland BARTHES, *op.cit.*

17. Joseph DANAN, *Les Aventures d'Auren le petit serial killer*, Collection « Heyoka Jeunesse », Actes Sud-Papiers, 2003.

*Le rideau dans la dramaturgie jeune public :
un lever de voile sur l'indicible*

rideau ne lui est que rarement associé. Par contre le volet qui assure la même fonction de clôture est repérable. À ce titre, nous allons observer son utilisation.

Le volet est plus lourd que le rideau, leurs matières diffèrent. Le bois résiste et enferme comme signe avant-coureur de la mort, même si le tissu peut se faire linceul, il peut être associé à la naissance et à l'amour. Redoubler la fenêtre de cet autre élément n'est donc pas un simple ornement mais un jeu avec une fonction spécifique. Entrouvrir le rideau ou ouvrir le volet ne fait pas entrer de la même manière la lumière dans la pièce. Le rideau cache et permet à celui qui l'entrouvre de voir l'extérieur sans être vu. Mais la lumière qui passe à travers est diffuse et laisse entrevoir de l'extérieur des silhouettes. Le volet juste entrouvert laisse dépasser un profil. La manière dont il est utilisé est donc à observer. Nous allons voir comment il est associé à un désir d'ailleurs et à l'émancipation de l'enfant.

L'auteur de la pièce *Colza*, Karin Serres, indique dans le paratexte initial suite à la présentation des personnages (les deux frères, Grand et Petit et leur mère) : « *La pièce se déroule chez eux, derrière la fenêtre de leur chambre (lits gigognes, volets entrebâillés) ou dans la chambre de la mère, et dans le TER Bergerac-Libourne-Bergerac*¹⁸ ». Le rapprochement entre la pièce aux volets entrebâillés et la chambre de la mère met l'accent sur la sécurité engendrée par la présence des volets qui laissent une ouverture vers l'ailleurs, annoncée par l'intermédiaire de la référence au train. La première scène commence par « *C'est le matin. Grand, appuyé à la fenêtre aux volets entrebâillés, regarde au dehors*¹⁹ ». Le volet fermé comme le rideau sont associés à la nuit. Ouvrir est lié au matin, au renouveau et au projet. Laisser les volets fermés en plein jour est signe néfaste, ce dont témoigne le comportement de ceux qui sont à l'extérieur : « *Les copains sur le banc, y se demandent qui y a derrière nos volets, y font comme si y regardaient ailleurs mais ils arrêtent pas de se retourner de notre côté*²⁰ ». Le volet cache aux

18. Karin SERRES, *Colza*, L'école des loisirs, Paris, 2001, p.9.

19. *Ibid.*, p.11.

20. *Ibid.*, p.16.

regards un intérieur que ceux du dehors voudraient connaître alors que le spectateur en sait davantage, étant placé en position de connivence avec cet intérieur. Le volet n'a pas la transparence des rideaux et cette opacité est source de mystère. Grand qui, placé à l'intérieur, regarde l'extérieur, cherche un signe dans les nuages, un message qui lui dirait où partir mais son frère Petit ne souhaite pas ouvrir ces volets. Car Petit très souvent dit à son frère : « Qu'est-ce que tu regardes ?²¹ » et Grand parle du chat qui passe tous les soirs, des enfants du voisin et chaque fois l'extérieur est évoqué par les yeux de Grand qui regarde par ces volets entrebâillés. Ainsi Petit savoure dans l'écoute les commentaires de Grand, celui qui regarde dehors d'une autre façon. Cet extérieur devient un ailleurs réinventé par la parole et l'évocation semble plus mystérieuse que la réalité même. Or ce rapport à l'extérieur filtré par les volets entrebâillés est à l'image de leur mère qui s'exprime dans un monologue :

*Couchée sur le plancher dans l'échelle de soleil qui coule d'entre les volets, j'ai le chant des oiseaux plein la tête, leur pépiement, leur friselis malgré le ronflement des voitures de ceux qui rentrent du boulot, plein le dos, le clapotis des oiseaux comme le fil continu d'un robinet d'eau et moi là par terre sur le dos, découpée en morceaux par la lumière carrée des carreaux...*²²

Ainsi, la chambre isole et laisse se déployer une parole évocatrice d'un ailleurs. Entre les deux, un rai de lumière devient une échelle, outil d'une échappée possible vers le souvenir. Cette lumière est associée au son provenant du dehors ou au souvenir du chant des oiseaux que l'on n'entend plus.

Ce rapport à l'extérieur assure un relais entre les êtres et permet de trouver une explication à leur trouble :

GRAND : J'ai froid.

PETIT : C'est rien, ça, c'est le soleil, ça te fait le coup chaque soir quand il s'en va. Il fait encore jour mais il n'y a plus que de l'ombre, de l'ombre verte

21. À trois reprises, p. 17, 18 et 19.

22. *Ibid.*, p.28.

*Le rideau dans la dramaturgie jeune public :
un lever de voile sur l'indicible*

et bleue, alors on a tous froid, même les oiseaux, c'est pour ça qu'ils chantent...²³

Le rapport à la fenêtre et donc au jour introduit cet autre système binaire, celui de la lumière et de l'obscurité. Entre les deux, l'ombre annonce l'éclairage possible de la lune qui donne aux présences dans la semi-obscurité un caractère fantomatique. Enfin, lorsque Grand parvient à quitter la maison, nous le retrouvons étrangement, « assis dans le TER rouge qui roule, le nez collé à la vitre²⁴ » comme s'il ne devait jamais se trouver que dans un espace clos qui le sépare de ce qu'il regarde. Or cet espace qu'il décrit c'est la nature ; nuages, lierre, arbres, ciel, bûches, champs et au loin : « Un rideau de fumée, au fond de la vallée, pâli, pâli, passé...²⁵ ». Ce rideau de fumée est donc le dernier signe d'une civilisation qui s'éloigne, un reste de la ville, passé parce que loin dans le temps déjà, et passé parce que le train avance. Pendant que Grand voyage, maman et Petit attendent « dans la chambre des enfants, devant la fenêtre aux volets grands ouverts²⁶ ». Cette ouverture laisse entendre que la mère ne cherche plus à les protéger de l'extérieur car Grand est parti dans le monde. Le présent importe moins que le passé qu'ils évoquent ensemble :

PETIT : Tu te rappelles ? On s'asseyait sur la deuxième marche de l'escalier en face de la maison, sur le béton encore tiède du soleil passé, et on attendait, sans bouger, tous les trois serrés, que le jour penche, que la nuit tombe et finisse de tomber pour que les lampadaires s'allument au front des maisons.

MAMAN : Oui.

PETIT : D'abord celui du bout de la rue, vers la colline, qu'on ne voyait jamais commencer, tout d'un coup paf ! voila il éclairait orange, on l'avait encore raté mais c'était le signal, le reste du village allait suivre et nous trois côte à côte on guettait l'éclair tremblant blanc bleuté, le frisson de lumière qui naissait tout à coup derrière les pans vitrés pour chauffer, orange tous

23. *Ibid.*, p. 30.

24. *Ibid.*, p. 44.

25. *Ibid.*, p. 45.

26. *Ibid.*, p. 58.

Françoise Heulot-Petit

*les murs noyés de nuit l'instant d'auparavant et alors, sur les murs ocrés, les feuilles des arbres de la place se mettaient à danser, agitées par le vent qu'on voyait maintenant, les ombres violettes du feuillage violet sur les murs orange balayés de lumière et les ombres violettes des grillages sur nos trois visages*²⁷.

Ce passé les met donc en scène tous les trois en observateurs extérieurs de la ville et de ses habitants. Cette ville leur offrait le spectacle d'un éclairage successif qui laissait deviner derrière les « pans vitrés » les humains, et ces lumières se réfléchissaient sur les murs, faisant danser les arbres. Les réseaux thématiques de la lumière, de la ville et de la nature trouvent leur accomplissement dans ces évocations et dans cette danse se reflétant sur leur visage. Dehors et ensemble, observateurs d'un jeu de lumière, ils sont de l'autre côté de la fenêtre et des volets. Puis Grand arrive et maman se précipite, la pièce se terminant sur ces mots : « Mon colza, ma lumière, c'est toi²⁸ ». Elle l'appelle Colza parce qu'il est resté une fois toute la journée dans un champ jaune pour regarder la lumière. La lumière de l'extérieur dans cette maison aux volets clos, c'est l'amour que la mère ressent pour ses enfants.

Si la fenêtre ici était l'espace possible d'une fuite, la découverte de l'ailleurs autorisait le retour. La menace n'était que partielle, elle n'était que le symbole d'une possible émancipation. Mais dans d'autres textes, l'extérieur peut se faire menaçant au point de mettre en danger la vie de l'intérieur, condamnant davantage encore ceux qui s'y trouvent. La fenêtre centralise alors en un espace restreint la menace possible comme une percée de l'intime. Le hors-scène est réinventé : entre réel et rêve.

Dans *Les yeux d'encre*, Arlette Namiand²⁹ insiste, dans le paratexte initial, sur l'importance de la fenêtre. La pièce met en scène deux jeunes filles : Mathilde aveugle et sa sœur Nina et un garçon. L'auteur

27. *Ibid.*, p. 60.

28. *Ibid.*, p. 62.

29. Arlette NAMIAND, *Les Yeux d'encre*, Éditions Quatre Vents, collection répertoire thématique contemporain, Paris, 2003.

*Le rideau dans la dramaturgie jeune public :
un lever de voile sur l'indicible*

précise qu'elles sont dans un espace « comme sur un ring, une arène que seuls leurs corps et leur voix habitent³⁰ ». Mais leur mode d'investissement de cet espace est différent, pour l'une aveugle, il est balisé et familier, pour l'autre il est un lieu de passage dont elle laisse la porte entrouverte. L'auteur ajoute « Ce qui compte c'est la fenêtre, sorte de tympan où viennent d'un côté cogner les bruits du dehors³¹ ». En fait, ce sont les cris provenant d'une cour d'école et les bruits d'une pelleuse d'un chantier. Les « bruits du dedans », ce sont des cassettes qui s'amoncellent, traces des commentaires de Nina devant la fenêtre qui décrit pour sa sœur ce qu'elle voit. Ainsi, alors que dans l'exemple précédent le rideau construit par la fenêtre était essentiellement associé au passage de la lumière, c'est ici la dimension sonore qui est privilégiée. Cette dimension entre en dialogue ou en opposition avec les paroles prononcées à l'intérieur. Alors que la lumière ne gêne aucunement le dialogue, le bruit peut venir parasiter les mots³². Cette menace conduit l'une des femmes à venir régulièrement à la fenêtre, jusqu'à ce qu'un ballon vienne rompre la frontière et briser l'unité du duo. Mais il est difficile de dissocier dans cette relation à la fenêtre, la menace de l'attirance. Cet ailleurs commenté par la sœur est la raison d'être de leur union, sujet de leur dispute quand Nina ne veut plus commenter, plaisir quand elle détaille les actions extérieures ; batailles des enfants et jeux cruels. Mais Nina évoque davantage le passé, des obsessions qui reviennent de leur enfance alors que Mathilde veut du vivant, du présent. Nina précise : « Cette vie sera finie et je l'aurai passée à venir chaque jour te donner des petits bouts d'images, d'histoires, des bulles de rien³³ ». Le commentaire du réel peut se transformer quand la réalité de cette cour d'école ne suffit plus à faire vivre la sœur. Ainsi, la pelleuse brise le mur de l'école, les enfants montent une barricade soutenue par leur mère, ils se défendent à coups de pierres. Nina

30. *Ibid.*, p. 11.

31. *Ibid.*

32. La première pièce évoque notamment le chant des oiseaux extérieurs comme un doux accompagnement.

33. *Ibid.*, p. 20.

commente la bataille, le sang et les morts et finit par rejoindre le conflit. Elle revient pour évoquer d'autres enfants morts en kamikazes et d'autres morts dans une inondation. Dès lors le lien à la fenêtre disparaît car ces évocations font entendre le fait qu'elles sont spectatrices du monde. Dans la mort de cet enfant résonnent d'autres douleurs. Aux images suscitées par cette fenêtre, se superposent par la parole, d'autres images, des images télévisuelles. Enfin, un garçon arrive, il explique qu'il faisait un match en bas, que son ballon a rebondi et cassé la vitre. Il évoque le grand mur en face et précise en se penchant par la fenêtre « Dommage que ce soit pas des grillages ! D'ici vous auriez pu nous voir jouer³⁴ ». S'écroule alors avec l'existence de ce mur la fiction construite par la sœur. Mathilde le prend pour un menteur mais une fois l'enfant parti, elle reproche à sa sœur ses mensonges et finit par l'étrangler. Le garçon revient pour demander comment elle savait pour la barricade, comment elle savait tout ce qui s'est passé. Ainsi Nina, celle qui commentait l'extérieur, voyait l'avenir et ne mentait que par trop de connaissance. Cet avenir se mêlait à des souvenirs d'enfance que la grande sœur prenait pour des obsessions inutiles. La fenêtre indique alors qu'il est difficile de savoir où se trouve le réel. Le présent est contaminé par d'autres temps, d'autres lieux qui font des dialogues de l'ici et maintenant des illusions. Cet ailleurs ne passe jamais que par le témoignage et invalide toute certitude. Pourtant, la fin de la pièce est le départ de Mathilde avec le garçon qu'elle nomme « ses yeux neufs » vers le réel du dehors.

Le lieu de l'intérieur miné par l'extérieur devient un espace refuge ou une prison. La fenêtre centralise ce lieu de l'attirance vers un ailleurs ou l'espace d'une menace potentielle. La tension qui en résulte met toujours en danger l'intérieur. Nous retrouvons cette idée dans les mots d'Arnaud Rykner lorsqu'il évoque la scène symboliste.

[...] elle suppose que le lointain invisible a au moins autant d'importance que l'espace immédiat. Pour comprendre la dynamique de la pièce, il faut en passer par le regard téichoscopique du personnage : la fenêtre cadre une force

34. *Ibid.*, p. 38.

*Le rideau dans la dramaturgie jeune public :
un lever de voile sur l'indicible*

*qui échappe à la maîtrise de la scène. Elle devient par là-même un écran sur lequel viennent s'inscrire les fantasmes du personnage*³⁵.

La téichoscopie ou le « point de vue du mur » (du grec *teichoskopia*³⁶ : vision à travers le mur) est cette technique dans laquelle les acteurs observent les événements au-delà des limites de la scène, comme par exemple une bataille, et en parlent sur scène pendant qu'elle se déroule. La téichoscopie élargit l'espace scénique, y faisant apparaître des scènes que l'on ne peut montrer, soit parce qu'elles ne sont pas techniquement réalisables, soit parce qu'elles sont jugées violentes. Il s'agit donc de faire passer par la parole, de formuler l'indicible. Le regard passe un seuil et fait entendre la parole du témoin. Rykner dit encore :

*L'immobilité absolue des personnages, leur pose, leur silence, leur rapport à la lumière, tout nous ramène vers un imaginaire photographique qui fait de cette scène « symboliste » un avatar étrange de la chambre noire*³⁷.

Les didascalies sont quasiment absentes du texte. Cette rareté peut donc laisser supposer une rareté du mouvement si ce n'est les allers-retours à la fenêtre qui agissent comme un point de fuite et ouvrent une perspective. L'espace en étant assimilé à une chambre noire est donc bien le lieu de la révélation face à la difficulté de dire la violence.

Le cadrage comme choix de mise en scène

Au-delà de ce que propose l'auteur dans son texte, le metteur en scène peut opter pour un dispositif spécifique en fonction de sa lecture et de la façon dont il veut organiser la perception du spectateur. L'analyse d'une scénographie permet de mieux saisir le

35. Arnaud RYKNER, « Changement d'optique : le regard naturalo-symboliste sur scène », in *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, sld Jean-Pierre SARRAZAC, Études théâtrales, 1999, p. 198.

36. Le terme vient d'une scène d'Homère (*Illiade* 3, 121 à 244) où Hélène décrit à Priam les héros grecs qu'elle est seule à percevoir.

37. Arnaud RYKNER, *op. cit.*, p. 199-200.

Françoise Heulot-Petit

traitement de l'espace que propose le découpage par le rideau. Il s'agit d'un texte de Fabrice Melquiot, *Le gardeur de silence*, édité en 2003 et créé en 2004 par Franck Berthier. Dès le début du texte, la liste des personnages indique :

Séraphin Huppe

Saéna, sa petite-fille

La voix de Saéna Huppe, femme de Séraphin

*Il y a la voix du jour, la voix du dedans et la voix du passé*³⁸.

Cette liste met l'accent sur le fait que certains personnages sont présents en scène ; le grand-père et sa petite-fille alors que la grand-mère est soit présente dans le hors-scène, c'est-à-dire dans le présent mais ailleurs, soit dans le passé, ce que la distinction des trois voix vient conforter. L'auteur invite donc à s'interroger sur le traitement spatial de cette mise en voix qui fait entendre ce qui pourrait rester à l'état de pensées silencieuses : « la voix du dedans » notamment. La distinction des trois voix qui peuvent passer par un seul personnage oriente la lecture de la pièce comme un monodrame³⁹, ce qui détache la pièce d'une dimension purement naturaliste. La didascalie initiale précise :

Une chambre.

Les rideaux sont tirés.

Le soleil se faufile çà et là. Taches de lumière sur l'accoudoir du fauteuil, sur une plinthe, sur le bord du lit.

Allongé, Séraphin Huppe s'agite, repoussant la couverture à ses pieds, comme s'il avait trop chaud.

38. Fabrice MELQUIOT, *Le Gardeur de silence*, 2003, p. 9.

39. Voir la définition de Joseph DANAN, « Monodrame (polyphonique) », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, sld Jean-Pierre SARRAZAC, Collection « Circé Poche », 2004.

*Le rideau dans la dramaturgie jeune public :
un lever de voile sur l'indicible*

Près de lui, Saéna, sa petite-fille esquisse quelques pas de claquettes en pantoufle⁴⁰.

La scène se déroule donc dans un espace intime, une chambre sans doute. Les rideaux ici laissent le soleil se glisser et entrer petit à petit comme un voyeur (relais peut-être de l'œil du spectateur qui découvre la scène en le suivant). L'opposition des deux corps se fait par la mobilité. L'un est immobile et gêné, l'autre esquisse une danse étrange, des claquettes silencieuses. Elle est aveugle.

À la fluidité proposée par les rideaux tirés qui laissent se faulxer la lumière, le metteur en scène oppose la rigidité d'un cadre. Dans la mise en scène de Franck Berthier, un panneau glisse de cour à jardin, délimitant deux espaces distincts et lumineux se détachant du cadre noir, et semblant remonter le passé. La lecture se fait de la jeune fille vers le grand-père. Nous retrouvons le découpage lumineux proposé par l'auteur.

Le rideau délimite deux espaces extrêmement restreints meublés à chaque fois d'une chaise. La jeune fille bouge les jambes et se met debout sur la chaise, offrant donc l'image d'une plus grande mobilité, d'un dynamisme que les contraintes du cadre viennent empêcher. Cette séparation spatiale n'entrave pas la communication. Lorsque la fille se met à chanter, l'homme incline légèrement la tête dans sa direction traduisant le fait que le bruit vient de ce côté. La jeune fille répond à sa voix et incline aussi la tête dans sa direction. Le dialogue peut s'instaurer. La fille s'arrête de danser quand le grand-père demande et reprend quand il l'accepte. Il lui répond quand elle le questionne. Il s'agit donc bien de mettre l'accent sur la distance physique. Ils s'entendent mais ne peuvent entrer physiquement en interaction. Le cadre expose symboliquement la distance qui les sépare.

Mais le corps finit par assurer un relais entre les deux espaces. Le noir entre les deux espaces lumineux correspond à la chambre. Quand la jeune fille se dirige vers son grand-père, la lumière baisse et un

40. *Op.cit.*, p.11.

rideau glisse de bas en haut pour traduire un mouvement que l'on ne voit pas. Lorsque l'enfant donne de l'eau, seules ses mains sont montrées car elle a cette seule fonction pour son grand-père. Puis elle revient dans son espace. Ils se retrouvent séparés dans des espaces rétrécis qui symbolisent leur extrême solitude. L'enfant dit même à son grand-père qu'il est méchant. Il lui demande alors de lui tenir la main et cette demande de contact comme un geste de réconciliation est associée à un changement d'espace. La main avance et semble ouvrir l'espace comme un rideau qu'on pousse. L'enfant prend la main, les deux corps se touchent. Les deux espaces se confondent en un seul qui s'agrandit alors. Le contact est mis en valeur en devenant une silhouette unique qui se détache du fond à peine éclairé et la lumière vient ensuite sur leur dialogue.

Le rideau permet aussi de détacher des strates temporelles. Le grand-père se retrouve seul dans un espace qui exclut la présence de Saéna quand il évoque la grand-mère et qui symbolise le fait d'être seul avec son passé. Saéna disparaît, la lumière passe au bleu, associée à la voix du dedans de Séraphin. Le metteur en scène a fait le choix de la faire entendre avant l'arrivée de la fille alors que l'auteur a d'abord écrit l'action et ensuite cette pensée. Le metteur en scène a choisi, non pas d'en faire un commentaire de l'action en train de se faire, mais une parole qui prépare le spectateur à l'action comme le rideau de lumière annonce le changement de régime de la parole. Nous voyons ici comment le temps de la pensée du spectateur est découpé. Pourquoi anticiper plutôt que d'associer le commentaire à l'action ? Nous pensons que cette démarche entre dans la logique de clarification proposée par le metteur en scène.

Si le rideau oriente le regard en focalisant sur certains détails, le rideau de lumière blanche ou bleue⁴¹ qui se dépose sur les murs et les corps assure un relais et crée une ambiance associée aux temps différents. En ce sens, le rideau de lumière vient compléter le découpage spatial, sa valeur chromatique est mise en avant. Le bleu est aussi associé aux pensées de Saéna. Le blanc est associé à l'action

41. Frédérique JACQUEMIN, *Histoire du bleu*, Éditions Noesis, 2000.

*Le rideau dans la dramaturgie jeune public :
un lever de voile sur l'indicible*

présente et aussi aux moments où le grand-père, juste en montrant une cassette, fait entendre des extraits de films. Dès lors, la fillette se met à danser et le grand-père lui dit : « tu vois ? ». L'enfant aveugle entend et le son suscite des visions dont le grand-père voit le reflet dans ce corps d'enfant qui danse. Le halot bleu peut donc représenter comment chacun des personnages dévoile des pensées. Le découpage spatial peut montrer, sans que les paroles soient dites, comment les pensées s'entrechoquent, en les faisant entendre de manière alternée. Ce montage fait résonner ce que le grand-père a cherché à retenir car Séraphin finit par dire à sa petite-fille : « La vie, c'est le silence⁴² ». Il explique :

Ce qui compte c'est pas le bruit qu'on fait

Ce qui compte c'est le silence juste avant

Le silence juste après

Le passage il est là

C'est quand il n'y a pas de bruit qu'on touche à soi

Si tu ne touches pas à toi, pas la peine de faire du bruit⁴³.

Or, ces découpages spatiaux, ces glissements de lumière auxquels correspondent des temps différents laissent au silence le temps de s'étendre et de faire entendre l'avant et l'après de l'échange dialogué. Le changement graphique d'espace traduit ce passage. Les lignes qui courent sur l'espace cadré comme un tableau, traduisent chorégraphiquement ces rapports. Car le grand-père était bruiteur et il n'a jamais cessé de capter des bruits pour mieux capturer le silence. L'enfant-spectateur est invité à la lecture de ces signes graphiques qui accompagnent sa perception vers une meilleure compréhension de la pièce.

Cet exemple permet donc de souligner deux éléments. Tout d'abord, le rideau par sa présence dit l'absence, il se fait dénégarion. C'est le

42. *Op. Cit.*, p. 31.

43. *Ibid.*, p. 31-32.

cas de l'espace de séparation entre les deux espaces. Le noir montre qu'il cache une partie. Ensuite, le rideau repose sur un système binaire qui oppose présence et absence. Cette dialectique est renforcée par la dualité obscurité / lumière et s'associe à l'alternance de la parole et du silence. Ce rideau est presque constamment en mouvement, il répond à ces mots de Georges Banu :

Le code d'attente aussi bien que la structure d'appel opèrent dans la mesure où le rideau n'est pas statique et dispose de virtualités dynamiques intrinsèques. Il se déplace ou se dégage ; l'immobilisme n'est que passager et l'ouverture éphémère⁴⁴.

Le lever de la séparation entre l'enfant et l'adulte met à jour un lien dans la pleine lumière. C'est dans une semi-obscurité que le grand-père fait comprendre à l'enfant que le silence laisse émerger des images issues de la pensée.

Notons enfin que le rideau ici, contrairement aux exemples précédents, perd sa référence au quotidien au profit de sa fonction symbolique. Il perd son ambivalence. Il est moins rideau que couperet. En cela, la stricte délimitation des espaces distincts où chacun des personnages occupe la quasi-totalité de l'espace sont de lointaines évocations des représentations emblématiques proposées par le théâtre médiéval où dans les différentes mansions se détachaient les figures représentatives du mystère de la Passion. Le rideau acquiert ici une valeur exemplaire⁴⁵.

Le rideau qui est associé au visible et à l'invisible trouve un relais au théâtre dans le rapport à la parole. Cette frontière lève ou non le voile sur l'indicible, ce que les mots ne peuvent formuler clairement ou ne veulent pas formuler clairement. Au-delà de la focalisation sur ce qui est montré et dit, le sens se détache de ce qui fait frontière, un écart, une mise à distance, l'impossibilité d'entrer en contact, le désir du rapprochement. Symbolisant la séparation et posant des limites, le lieu scénique bute contre cet ailleurs évoqué par la parole et annoncé

44. Georges BANU, *op.cit.*, p.13.

45. Voir l'analyse de Georges BANU, *op. cit.*, p. 39.

*Le rideau dans la dramaturgie jeune public :
un lever de voile sur l'indicible*

par les percées dans les murs. L'incrustation d'un écran pourrait montrer clairement l'ailleurs mais dans les exemples étudiés ici les auteurs ont fait le choix de focaliser l'attention sur l'enfermement. Ce resserrement de la perspective traduit le poids qui pèse sur chaque personnage dans son impossibilité d'être libre. Ces intérieurs gardent la sécurité d'une protection maternelle et sont en cela des ventres qui placent les enfants dans un stade d'avant une autre naissance ; celle de l'émancipation. Cependant, alors que le rideau marque un écart, une rupture, il assure un relais : « Il atteste la fêlure d'une salle comme du monde mais en même temps sert de médiateur aux communautés en présence. ⁴⁶ » Cette fonction de médiation est le double versant de la fonction de séparation.

Car les effets de focalisation impliquent obligatoirement un regard extérieur. Le visible est mis sous surveillance. La surveillance, c'est celle de l'enfant-spectateur qui reconnaît dans les personnages mis en scène des enfants proches de son âge, des enfants dans des relations familiales, avec des amis, face à la guerre, la violence ou la mort. Et face à certaines douleurs, le rideau est cet espace d'un ailleurs qui donne le courage de poursuivre. Dès lors, les effets de focalisation ne ferment pas le sens mais ouvrent à l'interprétation en proposant un relais pour l'imaginaire.

Les codes du théâtre ne sont donc pas utilisés de manière méta-théâtrale comme l'évoquaient Biet et Triau pour le théâtre au sens large. Faut-il y voir un corpus encore récent qui ne met pas à l'épreuve de la même manière la tradition ? À notre sens, non, car ce répertoire montre une grande inventivité formelle, loin de la simple adaptation de conte par exemple. Les sujets qui sont abordés touchent à l'actualité et n'écartent aucune des thématiques qui font la vie de l'enfant d'aujourd'hui. Nous pensons que la reprise de certains codes est un moyen de donner à l'enfant la possibilité de se les approprier afin de reconnaître le théâtre, de le connaître pour mieux l'apprécier car l'enfant-spectateur sensibilisé au théâtre est le

46. Georges BANU, *op. cit.*, p. 8.

Françoise Heulot-Petit

spectateur actif de demain qui non seulement saura comprendre le théâtre mais aussi le mettre en question.

Bibliographie

Écrits sur le Théâtre, textes présentés et réunis par Jean-Loup RIVIÈRE, Éditions du Seuil, Paris, 2002.

BANU Georges, *Le Rideau ou la fêlure du monde*, Société nouvelle Adam Biro, Paris, 1997.

BARTÈVE Reine, *Le Désir du Figuier*, Éditions Très Tôt Théâtre, 1995.

BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Éditions Gallimard, Collection « Folio essais », Paris, 2006.

BRECHT Bertold, *L'Architecture de la scène* (1951), Éditions de la Pléiade, texte transformé en poème (« Les Rideaux ») pour L'Achat du cuivre.

DANAN Joseph, *Les Aventures d'Auren le petit serial killer*, Collection « Heyoka Jeunesse », Actes Sud-Papiers, 2003.

DANAN Joseph, « Monodrame (polyphonique) », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, sld Jean-Pierre SARRAZAC, Collection « Circé Poche », 2004.

GERBAUDET Françoise, *Un Cheval en coulisses*, Éditions L'école des loisirs, Paris, 1995.

JACQUEMIN Frédérique, *Histoire du bleu*, Éditions Noesis, 2000.

MELQUIOT Fabrice, *Le Gardeur de silence*, 2003.

NAMIAND Arlette, *Les Yeux d'encre*, Éditions Quatre Vents, collection répertoire thématique contemporain, Paris, 2003.

PAVIS Patrice, article « Rideau », *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Paris, 1996.

*Le rideau dans la dramaturgie jeune public :
un lever de voile sur l'indicible*

RYKNER Arnaud, « Changement d'optique : le regard naturalo-symboliste sur scène », in *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, sld Jean-Pierre SARRAZAC, Études théâtrales, 1999.

SERRES Karin, *Colza*, L'école des loisirs, Paris, 2001.