



HAL
open science

Du geste amoureux au geste suicidaire : vertiges des corps juvéniles pubères dans les écritures dramatiques contemporaines

Sandrine Le Pors

► To cite this version:

Sandrine Le Pors. Du geste amoureux au geste suicidaire : vertiges des corps juvéniles pubères dans les écritures dramatiques contemporaines. Dramaturgies du geste : faire récit par l'image et le corps dans le texte de théâtre de 1945 à nos jours, Pénélope Dechaufour; Élise Leménager-Bertrand, Sep 2023, Montpellier, France. hal-04421407

HAL Id: hal-04421407

<https://hal.science/hal-04421407v1>

Submitted on 2 Feb 2024

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.

Sandrine Le Pors

Université Paul Valéry – Montpellier 3

Résumé :

Placées au contact d'expérimentations dramaturgiques variées, les présences juvéniles pubères s'accompagnent de gestes récurrents : d'un geste d'intimidation ou de défi, en passant par le geste amoureux ou violent jusqu'au geste suicidaire, notamment. Cet article examine ce que ces gestes – entre raptus et dérapages, entre dérèglement et déflagration, entre intensité et perte – nous informent du drame contemporain et de son regard porté sur ce qu'on appelle aujourd'hui l'adolescence.

Mots-clés : adolescent.e, corps, espace, vertige

Du geste amoureux au geste suicidaire : vertiges des corps juvéniles pubères dans les écritures dramatiques contemporaines.

Dans le drame, comme dans d'autres formes littéraires et artistiques, les présences juvéniles pubères – nombreuses, pour ne pas dire exponentielles – agitent, entre autres, les questions de la mort de l'enfant en soi, la difficulté de trouver sa place, le désir autant que la douleur d'être regardé, le rapport la mise en acte sexuel ou encore la confrontation avec les carcans de l'autorité. Ces présences ne sont pas sans provoquer des images puissantes, souvent dérangeantes, susceptibles d'ébranler le monde adulte, cela au moins depuis 1891 avec *L'éveil du printemps*, pièce de Frank Wedekind censurée par les autorités de l'époque. Elles s'aimantent par ailleurs aux imaginaires collectifs de ce qu'on appelle aujourd'hui « l'adolescence » – notion dont l'invention est récente puisque développée au 20^e siècle et apparue au milieu du 19^e siècle au même moment que se développe en occident tout un dispositif de contrôle de la jeunesse, judiciaire particulièrement.

Placées au contact d'expérimentations dramaturgiques variées, les présences juvéniles pubères s'accompagnent de gestes récurrents : d'un geste d'intimidation ou de défi, en passant par le geste amoureux jusqu'au geste suicidaire, notamment. Ces gestes sont le lieu privilégié de la dramatisation d'une crise à laquelle peut répondre, ou non, une narration en crise. Ils ramènent enfin à nos consciences des problématiques intimes mais aussi politiques, spécialement quand les figurations juvéniles apparaissent comme des miroirs grossissants du corps sociétal.

Mon propos s'appuiera sur un corpus international de pièces écrites ces vingt-cinq dernières années. Ces pièces, parmi lesquelles figurent des pièces écrites à destination des adolescent.e.s, sont à envisager comme autant de boussoles à l'intérieur de ce qui constitue le projet de cette contribution, à savoir esquisser, à partir d'exemples significatifs et de quelques points de focale, les contours d'une dramaturgie contemporaine du geste placée au contact de corps juvéniles pubères. D'un mouvement à l'autre – et sous le prisme d'un corpus dont je tiens à préciser que, s'il est large, il ne constitue qu'un repérage minimal à l'intérieur d'un champ d'investigation beaucoup plus étendu – de vertige, à la fois comme danger et comme tentation, vécu tant dans les corps que dans l'espace, toujours peu ou prou il sera question.

1.1. Entre raptus et dérèglements : espaces exploratoires du geste adolescent

Si les espaces dramatiques où se joue le geste adolescent sont multiples, reste que beaucoup sont récurrents, à commencer par celui du microcosme du lycée, celui de la chambre d'adolescent (où vient volontiers se greffer l'espace du net ou celui du jeu vidéo) et autres lieux prélevés dans la culture adolescente, sportive ou musicale particulièrement. Le plus souvent, ces espaces demeurent identifiables, quand bien même seraient-ils soumis à de multiples torsions, spécialement quand ils sont susceptibles de se superposer ou de se confondre comme le suggère la didascalie initiale de *Play loud* du dramaturge allemand Falk Richter : « L'espace : une chambre d'adolescent, une salle de cinéma, une salle où répète un groupe de musique – tout en un¹ ». Ils sont encore le lieu d'une échappée (pouvant être immobile ou presque immobile) ou d'une fugue (supposée ou concrétisée), spécialement pour

¹ Falk Richter, *Play loud*, traduit de l'allemand par Anne Monfort, *Scène ouverte*, L'Arche, 2013, p.76

celles et ceux désirant obstinément suivre un autre chemin que celui qu'on leur trace, comme ce Lulu qui choisit une « fuite en avant² » dans *Lulu Projekt* de Magali Mougel. Le clivage de l'espace enfin doit attirer notre attention. Il est prégnant quand les pièces convoquent des figures adolescentes tributaires (et elles le sont souvent) d'un cadre dont elles ne cessent d'éprouver le caractère coercitif. Dans *Zone d'Education Prioritaire*, de Sonia Chiambretto, le cadre coercitif se lit ainsi dans l'espace d'un lycée placé doublement sous surveillance : par les adultes d'une part (par un système d'entrée et de sortie géré par une caméra), par deux adolescents d'autre part qui, par leurs regards, nous font visiter ce lycée, du portail, à la cour, aux escaliers, à la cafétéria, au préau en passant, notamment, par le CDI, la cantine, la permanence (appelée « SPERMANENCE³ ») ou encore le gymnase. On y entend, dans une partition textuelle résolument rythmée et pétrie de marqueurs d'oralité, comment ils perçoivent leurs corps et leurs mouvements. Du gymnase, par exemple, après l'annonce d'un coup de sifflet, Bone dit, avant que Kate ne joigne sa voix à la sienne :

Tu frappes dans un ballon, tu te casses le doigt, tu reçois la balle dans la gueule, la moitié du cerveau qui part avec, tu tombes, tu te pètes le genou, ils te PRO/POSENT

~~ENSEMBLE~~-ALLEZ VA T'ASSEOIR⁴.

Si cette première partie est consacrée à ces deux adolescents et à un espace spécialement réglementé et aménagé pour eux, la deuxième partie les fait un temps brusquement disparaître après l'évocation d'un documentaire vu à la télévision pour nous placer face à des soldats qui, dans l'insulte, intiment des ordres visant à soumettre les corps, tels baisser la tête, se mettre à terre, reculer etc. Voix des soldats et voix des adolescents s'entremêlent alors pour orchestrer à la fois le désordre d'un discours et le détraquement de la langue. Au clivage ressenti par les adolescents avec leur lycée s'ensuit ainsi littéralement un clivage de l'espace où les données ne sont plus stables quand les derniers mots de la pièce, en lettres majuscules, sont pourtant celles-ci : « AU LYCEE NOUS SOMMES EN SECURITE ».

Les figures d'adolscent.e.s ne manquent pas ainsi de s'accompagner d'une kyrielle de vertiges. Il peut, entre autres, encore s'agir de l'étourdissement provoqué par l'amour naissant, comme dans *Une chambre à deux* du dramaturge australien Daniel Keene, ou du vertige du désir associé au geste amoureux, tel le baiser échangé dans la cour du lycée entre Latifa et Jonathan dans *S'embrasent* de Luc Tartar qui produit l'effet d'un détonateur, bouscule les assises de chacun.e, produit un étourdissement et irradie la parole des autres. Les espaces, où la dramaturgie se trouve mise en tension par un geste d'adolscent.e, provoquant tourmente ou griserie, sont par ailleurs les lieux privilégiés d'activations physiques qui ne sont pas exemptes, pour reprendre la terminologie de David Le Breton, de conduites dites « à risque », comme avec la pièce *Au pont de Pope Lick* de l'autrice américaine Naomi Wallace avec ce jeu de course de vitesse auquel se livrent des adolescents, un jeu consistant à traverser la voie de chemin de fer et sauter du pont avant le passage d'un train – pièce dont le point de vue s'enracine ici dans ce celui de Dalton Chance, seize ans, qui repense aux événements qui l'ont conduit en centre pénitentiaire.

² Magali Mougel, *The Lulu Projekt*, Editions Espaces 34, 2015, p. 51.

³ Sonia Chiambretto, *Zone d'éducation prioritaire*, Actes Sud-Papiers, 2010, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

Au contact du geste adolescent, il peut par ailleurs être question d'un vertige sociétal rendu saillant sous l'impulsion d'un geste en apparence anodin, tel ce geste du selfie pris par Michelle, en sortie scolaire, dans *Michelle doit-on t'en vouloir d'avoir fait un selfie à Auschwitz ?* de Sylvain Levey, geste qui s'accompagnera bientôt d'un emballement médiatique et d'un harcèlement numérique. La question du harcèlement, comme encore pour cette collégienne victime d'un harcèlement scolaire dans *Portrait d'une sirène* de Pauline Peyrade, apparaît désormais sous la plume des autrices et des auteurs de théâtre, activant dès lors non seulement un sujet sociétal vécu dans le corps de tant d'adolescent.e.s mais ouvrant aussi à bien des propositions dramaturgiques sur ce qu'il en est de dire (par la voie chorale surtout dans *Michelle doit-on t'en vouloir d'avoir fait un selfie à Auschwitz ?* ou par la voix épique et didascalique dans *Portrait d'une sirène*) ce qu'il en est de regarder, d'être regardé ou de ne pas vouloir être regardé.

Faire récit par le corps (corporéité de la langue incluse), et/ou s'arrêter sur un geste qui motiverait, arrêterait ou cristalliserait (même un temps) l'action – un geste tour à tour ordinaire ou dérangeant (prendre un selfie dans *Michelle doit-on t'en vouloir d'avoir fait un selfie à Auschwitz ?* de Sylvain Levey), trop insistant (quand Polo, près des buissons, approche sa main des cheveux de Jelly dans *Le goût du sel* de Stéphane Bietz) ou menaçant (quand le batteur, dans une cave, menace de raser la tête du guitariste dans *Violet* de Jon Fosse) –, ne peut en tout cas faire l'économie d'une prise en compte, même sommaire, de l'espace, que ce dernier soit réel ou fantasmé, concret ou virtuel, relié au monde extérieur ou qu'il en soit coupé. Dans *Violet* du dramaturge norvégien Jon Fosse, l'espace où sont placés les adolescents, un sous-sol en béton est résolument coupé du monde extérieur. Un adolescent (nommé « Le garçon ») y amène sa petite amie (désignée « La fille ») qui a peur « rien qu'en descendant jusqu'ici⁵ ». Ce sous-sol est un local glacial où il répète avec trois autres adolescents (le batteur, le chanteur et le bassiste) qui savent à peine jouer. L'inquiétude sera grandissante, après que la porte, une large porte en fer, soit fermée à clé par le batteur et qu'une succession de micro-actions didascaliques (comme se lever, se diriger vers la porte, revenir, s'asseoir, jouer quelques mesures, s'arrêter de jouer, jouer sans discontinuer, et de nouveau s'arrêter de jouer, se diriger vers la porte etc...) accentuent le désaccord entre les deux adolescents jusqu'à ce que le bassiste contraigne le garçon (guitariste) à s'asseoir et ne pas quitter le local, lui tire les cheveux, menace de le raser, l'enferme avant que « La fille » ne vienne le libérer. Comme c'est particulièrement le cas dans *Violet*, ou comme c'est encore le cas, dans un tout autre registre, pour cette bibliothèque du lycée, dans *Punk Rock* du dramaturge anglais Simon Stephens, où se retrouvent quatre adolescents avant leurs examens, dans un climat de compétition et de violence latente, et où l'un deux, en fin de pièce, prendra une arme, la plupart des espaces où évoluent les adolescent.e.s sont des espaces exploratoires sur ce qui peut ronger une jeunesse, ou, au-delà d'une jeunesse, toute une société. Le propos vaut pour ces espaces virtuels qui nous sont devenus familiers – par l'entremise d'errances sur Instagram, Whatsapp ou Twitter, comme dans *Trigger Warning, (lingua inota)* de Marcos Caramés-Blanco, pièce sur nos vies connectées, la sexualité et le genre, où Zed, seize ans, subit un lynchage sur les réseaux sociaux, supplice qui, s'il se passe sur l'espace du net, n'en affecte et n'en violente pas moins le corps.

⁵ Jon Fosse, *Rêve d'automne, Violet, Vivre dans le secret*, traduit du norvégien par Terje Sinding, L'Arche, p. 125.

2.1. De la violence éprouvée à la violence imposée à l'autre ou à soi-même

Au contact du seul geste violent, auquel il convient d'accorder un point de focale tant il est largement convoqué dans les dramaturgies contemporaines, les pièces charrient avec elles des sujets brûlants, par voie de détour ou frontalement. Elles développent la question du déterminisme social, le motif de la bande d'ados et les mécanismes de la violence – comme dans *La Brèche* de l'autrice américaine Naomi Wallace, pièce qui s'empare des sujets du harcèlement, du consentement et du viol –, les questions du refoulé, de la blessure et de la rivalité – comme dans *Punk Rock* de Simon Stephens –, la colère mue en rage, le désir d'être regardé autant que la souffrance de ne pas ou de ne plus l'être – comme dans *Le 20 Novembre* de l'auteur suédois Lars Norén où un adolescent entend commettre un massacre dans son lycée, projet soigneusement planifié dans sa chambre et dont il s'apprête à tout révéler sur le Net.

Un certain nombre de ces pièces s'enracinent dans un événement prélevé dans l'actualité comme *Froid*, autre pièce de Norén, renvoyant au fait divers de trois adolescents influencés par l'idéologie nazie et ayant torturé à mort un autre adolescent de quatorze ans. La violence des trois jeunes camarades de classe qui font face à Karl – dans la pièce, un adolescent coréen adopté par un couple suédois – est celle de trois adolescents, tous à la dérive, voyant dans Karl le modèle de celui qui leur volerait leur avenir. Leur violence passe par le langage, plus encore par la mise à l'épreuve constante, le refus de l'écoute également – puisque Karl, bientôt roué de coups, voudra entrer dans le dialogue et maintenir son argumentation. Mais contrairement au *20 novembre*, la violence, dans *Froid*, n'est pas préméditée. Elle se déploie, dans un bois où traînent les adolescents, par le biais de situations où une dramaturgie gestuelle est exacerbée, comme à ce moment où Karl se voit imposé par un autre de lever le bras à chaque rebond d'une balle frappée au sol, toujours plus haut, geste en apparence anodin mais qui finit par mimer un salut nazi. Suivront d'autres situations où prédomine le geste avant la mise à mort de Karl encouragée par Keith, le leader de la bande – Anders et lui se jetant sur Karl avant qu'Ismael, celui qui finalement montrait le moins d'animosité, donne des coups de pied de plus en plus fort sur la tête de Karl. On pourrait lire la pièce sous le seul prisme du geste – qu'il s'agisse des scènes de beuverie ou de bagarre – dont le point d'aboutissement est un geste criminel mais qui demeure, pour les bourreaux de Karl, moins un meurtre qu'un ultime passage à l'acte qui impulsera la parole euphorique d'Anders « On l'a fait ! ».

Pour le public, une émotion tragique bien connue, celle de l'effroi, accompagne nombre de pièces dramatisant le geste meurtrier de l'adolescent. Il n'est qu'à penser encore à cet adolescent, Kurt, dans *Visage de Feu* de l'auteur allemand Marius von Mayenburg, un jeune homme empli d'une solitude sociale et psychologique, enfermé dans le sentiment d'une grande frustration mais qui est aussi celui qui résiste au monde adulte, en révèle les failles – resté seul à la fin de la pièce, et après un parricide, il s'aspergera d'essence avant de craquer une allumette.

Parmi les violences auxquelles s'attache le drame contemporain, celle de la violence familiale ou éducative demeure prégnante, comme avec cet adolescent en crise mystique qui met à mal un système d'éducation dans *Martyr* du dramaturge allemand Marius von Mayenburg. La figure de l'adolescent.e ne manque pas en effet de mettre en déroute la nature d'un système qui se produit principalement par l'introduction d'une rupture vécue seul, à deux ou en bande. La rupture révèle alors un dysfonctionnement, familial par exemple, comme dans *Les Idiots* de Claudine Galea où Dean, l'aîné, finira par tirer sur les autres personnages avant d'être abattu par la police et où la plus jeune, Ange, 13 ans, qui aime Chris, 20 ans, se jettera sous un train. Avec ou en dehors de cette violence familiale ou éducative, s'ajoute, on l'aura déjà noté par

des exemples précédemment donnés, celle qui se déploie sous le prisme du net – *Trigger Warning*, (*lingua inota*) de Marcos Caramés-Blanco soulève ainsi la question du harcèlement mais aussi celle de la pédopornographie.

Arrêtons-nous un temps sur le geste suicidaire de l'adolescent.e. Dans *Visages de feu*, le suicide a lieu en résolution d'action et dans le cadre d'une pièce-machine. Il intervient sans que les parents ne puissent lire les indices qui préparaient pourtant ce drame – comme l'essence, les habits et les animaux brûlés dans le garage. Toutefois, le suicide de l'ado peut aussi être le point de départ d'une pièce et non son point d'aboutissement, comme dans *Change l'état physique de ton chagrin ou Qui nettoie les traces de ta tristesse ?* de l'autrice suisse Katja Brunner. Dans cette pièce-paysage fortement marquée par l'oralité, le suicide a la particularité de déclencher la parole, à commencer par celle de toute une communauté, humaine mais aussi animale, dont un renard, des vers, par exemple qui font fuir toute approche réaliste du drame, notamment lorsque des créatures expriment abruptement leurs soucis alors que nous sont narrés les points culminants de la courte biographie du jeune homme décédé : procréation, jardin d'enfants et parcours scolaire qui témoignent au final d'une vie décidée par les autres. On renoue alors avec la tradition du récit de vie si cher au théâtre moderne et contemporain mais, au contact du geste suicidaire de l'ado, de vies désormais bien courtes. Le geste suicidaire de l'ado, outre qu'il rappelle que bien des présences juvéniles pubères héritent, dans la lignée des jeunes gens déjà peints par Strindberg, d'une vie frelatée, est enfin le lieu d'une énigme qui ne manque pas de participer à des dramaturgies fragmentées où la mise en danger des corps épouse une mise en danger de la narration, comme dans *Etoiles* d'Anja Hilling où la fable progresse par indices, suppositions et entremêlement de voix, autant d'éléments ne reconstituant pas entièrement la réalité des faits.

Vertigineux est aussi ce clivage, lisible tant dans les corps que dans l'espace, qui affecte si souvent la figure adolescente, que ce qui fasse séparation se manifeste alors entre l'adolescent et lui-même, entre l'adolescent et un autre adolescent, entre un adolescent et un adulte ou entre un adolescent et toute une communauté. Ce clivage se retrouve particulièrement, au contact de présences juvéniles pubères, dans le motif du corps de l'adolescent.e en mue, comme pour la jeune Bintou dans la pièce éponyme de Koffi Kwahulé, jeune fille insoumise qui tient tête aux hommes et sur qui la parole des adultes n'a aucune prise. L'adolescente est ici menacée d'excision, acte de mutilation qui ferait de son corps en mue un corps à marier, à sacrifier, et dont la violence qui s'exercerait sur lui l'intégrerait dans l'espace adulte, cela alors qu'en contrepoint Bintou ne rêve que d'un corps dansant mais que l'on ne verra jamais.

De la violence éprouvée à la violence imposée à l'autre ou à soi-même, il est enfin souvent question d'un trauma. Notons néanmoins que le trauma peut aussi être rejoué, par celle ou celui qui n'est ni l'ado violent ni l'ado violenté. Dans *Random* de l'autrice afro-carribéo-britannique Debbie Tucker Green, pièce écrite en écho au meurtre au couteau d'un adolescent noir en Angleterre, le meurtre est ainsi surtout saisi depuis le regard de la sœur de l'adolescent placée face à la mort de son frère constitué en corps muet et banni de l'action scénique mais dont le corps est investi dans les discours.

Le trauma peut encore être celui du témoin, généralement passif, qui a pu assister, comme dans *T5* de Simon Stephens, à une scène de violence – ici l'agression d'un jeune garçon de seize ans violemment tabassé par trois autres adolescents dont l'image est devenue obsédante et déterminante dans la trajectoire de celle qui tient le monologue et dont on ne sait si ses propos relèvent ou non d'un rêve. Les présences des corps juvéniles ne sont donc pas nécessairement exposées à notre regard : le geste dramaturgique étant dès lors d'absenter en hors scène le corps de l'ado mais, l'absentant, il n'en est que plus présent dans le corps du discours et/ou dans les silences qui l'habitent.

3.1. Entre intensité, déflagration et perte : poétiques verticales

Renouant, pour clore cette contribution, à l'espace, soulignons la présence de ces gestes d'élévation ou de chute configurés par des espaces marqués par la « verticalité » – je reprends ici la terminologie proposée par Marie Garré-Niccoara pour l'un de ses séminaires (non publié), intitulé « esthétiques de la verticalité ». Nombreuses sont en effet les pièces où l'adolescent.e évolue sur espaces suspendus comme des ponts (comme dans la pièce, déjà évoquée, *Au pont de Pope Lick* de Naomi Wallace) ou encore sur des sommets, tel ce toit dans *Léonie et Noélie* de Nathalie Papin, où deux sœurs jumelles de seize ans y observent le monde après avoir mis le feu au foyer dans lequel elles vivaient depuis la mort de leur mère. Je cite le prologue :

Il y en qui montent sur les toits des grandes villes la nuit.

On les appelle les stégophiles.

Ils apparaissent dès minuit et disparaissent à l'aube.

Ce qu'ils font là-haut ? Ils marchent sur les toits comme certains marchent sur la canopée. Ils cherchent une vue qui coupe le souffle.

Quand ils l'ont trouvée, ils s'assoient et deviennent calmes⁶.

Placés encore sur un sommet sont ces adolescents dans *Le Gratte-Ciel* de l'autrice croate Lana Saric, texte qui réunit, ici aussi la nuit tombée, et à la lumière de projecteurs, un groupe d'adolescents aimant à jouer au basket sur le toit d'un gratte-ciel délabré dont ils ne pourraient pas sortir – l'absence d'issue ou comment trouver une issue étant un motif prégnant dans les dramaturgies placées au contact de l'ado –, l'action basculant à la scène 2 quand le ballon d'Andi tombe dans le vide.

Se tenir au bord du précipice ou observer le monde d'en haut, en milieu urbain ou en pleine nature, franchir ou non le cap d'un vide, ne plus toucher terre (concrètement ou symboliquement), exprimer le besoin de s'extraire du monde, voici ce qui semble caractériser la dramaturgie gestuelle de ces espaces verticaux. Dans *La Loi de la gravité*, de l'auteur québécois Olivier Sylvestre, lorsque Dom et Fred (deux adolescents de quatorze ans), coincés dans leur petite ville de banlieue, montent sur une falaise difficile d'accès, ils combent, avec le surplomb, l'absence de perspective qui leur est imposée tant par le monde adulte que par ceux de leurs âges qui les rejettent, l'un parce qu'il est transgenre et l'autre parce qu'il est homosexuel.

Gravir pour se tenir à la surface du monde, ce peut donc être s'extraire du monde, parfois pour mieux le retrouver ou le retrouver autrement comme chez *Lys Martagon* de Sylvain Levey où la jeune Lys de seize ans vivant avec une mère épuisée par son travail, s'extrait du monde d'en bas pour se percher dans la montagne, cherchant à agrandir le monde, dans sa voix d'abord, ne serait-ce que par les listes vertigineuses qu'elle énonce, à en dépasser les limites aussi par sa capacité surtout à se mettre à l'écoute du monde.

Evoquant cette pièce de Sylvain Levey – auteur chez qui les figures d'adolescents, et celles des adolescentes en particulier, sont nombreuses, souvent farouches et résolument vivantes –

⁶ Nathalie Papin, *Léonie et Noélie*, L'école des Loisirs, 2015.

difficile de ne pas renvoyer à une autre figure récurrente, marqueur de verticalité, celle de l'arbre. C'est sur la cime de l'arbre le plus haut de la montagne que monte la petite Lys Martagon, 1m57, en équilibre sur une branche – l'arbre figurant à la fois l'immensité du monde mais aussi l'adulte muet et surplombant.

L'arbre est encore celui sous lequel on s'abrite comme, dans *Le goût du ciel* de Stéphane Bientz, avec ce frêne, dont les branches sont si grandes, où vont subitement se retrouver la bande de Polo et les amis de Jelly (disparue après avoir gardé le silence face à celles et ceux l'accusant d'avoir blessé Polo) alors que tombent du ciel des méduses qui envahissent la ville.

L'arbre est encore la figure du danger, de l'intensité et de la perte. Dans *Etoiles*, de l'autrice allemande Anja Hilling, la pièce s'ouvre sur l'action physique d'un baiser, celui de deux adolescents appuyés contre un pommier. La figure centrale de l'arbre fruitier traverse la pièce comme une présence obsédante. Quatre jeunes s'y retrouvent à la première scène pour tester une drogue, de petits comprimés en forme d'étoile. Au geste buccal du baiser qui ouvre la pièce fait suite, en fin de cette première scène, un autre geste buccal, celui de placer sur sa langue ou sur la langue d'un autre, à tour de rôle, une petite étoile. Une fois les étoiles avalées, et après que chacun ait attendu que cela fasse effet – on attend et on s'ennuie souvent dans les dramaturgies placées au contact d'adolescent.e.s –, Susann grimpera sur l'arbre et se tuera en chutant, sans que la question de l'accident ou du suicide puisse être démêlée.

Dans les semaines suivant sa mort, chacun des trois protagonistes restants se confrontera à l'arbre : Jana en y grim pant, enceinte, défiant la mort (elle se cassera juste une jambe), Anton qui cherchera à l'abattre avec une hache, et Kalle qui se réfugiera à son sommet. Je cite les derniers mots de la pièce offrant une précise partition pantonimique :

Jour. Le pommier du premier acte. Kalle flâne dans les prés, les pieds dans les feuilles mortes. Il se dirige vers l'arbre. Touche la hache coincée dans l'arbre, regarde vers la cime, tâte l'écorce. Se décide enfin d'essayer encore une fois : grimper en haut. Ses tentatives échouent comme la première fois. Il dégringole tout le temps à terre. Il renonce vite. S'en va. Jette encore une fois un regard en arrière, retourne vite vers l'arbre. Il monte sur la hache qui est restée coincée, arrive ainsi en haut de l'arbre. Tout en haut.

*Rideau*⁷.

Quels que soient les motifs auxquels elles s'associent volontiers, les activations physiques verticales de l'adolescent.e, multiples dans leurs contours, semblent toujours traduire un vertige – existentiel ou amoureux, notamment – oscillant entre les tentations de la mort et une recherche intensive de vie ou une quête de vérité. Elles mettent aussi, de manière aussi inquiétante que singulière, le corps, et le corps de l'adolescente en particulier, notamment avec le motif de l'adolescente enceinte qui défie la mort : Jana qui, à plusieurs reprises, grimpe à l'arbre depuis lequel est tombée Susann dans *Etoiles* de l'autrice allemande Anja Hilling ou encore cette lycéenne qui demande à un ami de la surveiller tandis qu'elle joue à « se tuer un peu » en sautant depuis des espaces de plus en plus hauts dans le *Problème* de l'autrice slovaque Zuzana Ferenczova, le problème étant précisément ce que la jeune fille porte dans le ventre.

Pour conclure. Dans le panel ici proposé, les gestes de l'adolescent.e – y compris ceux qui relèvent du hors scène ou de micro-actions ou encore de voix du récit ou du commentaire –

⁷ Anja Hilling, traduit de l'allemand par Silvia Berutti-Ronelt et Jean-Claude Berutti, éditions Théâtrales, 2003.,p. 61.

sont principalement déterminés, par des critères d'inclusion ou d'exclusion et/ou sont en prise avec un hors-limite, que cette limite soit géographique ou physique, parfois même mentale, légale ou encore morale. Ces gestes – étroitement placés en relation avec des motifs déclinant tantôt une extraction, un dérèglement des sens, une confrontation ou encore un danger, un dérapage ou une violence – rendent enfin bel et bien saillants des états du corps et travaillent tous, peu ou prou, quelque chose de l'ordre du vertige. Les présences de l'adolescent.e. s'associent enfin sans relâche à des phénomènes de déflagration – du corps, de l'espace, de la fable. Dans le drame, son geste principal est alors de faire trembler nos assises et d'inquiéter nos certitudes adulto-centrées.