

Fiche amont réalisée
par Carole Vidal-Rosset



Chantier naval de Jean-Paul Quéinnec Mise en scène Antoine Caubet

I – Du réel...

Chantier naval : titre direct, littéral, référentiel...

Désir de rendre compte d'une réalité à la fois actuelle et mémorielle ?

La projection de portraits documentaires d'ouvriers du chantier naval de La Ciotat avant les représentations semblerait confirmer l'horizon d'attente produit par le titre.

Jean-Paul Quéinnec explique par ailleurs avoir élaboré son texte à partir de sources réelles : documents écrits (articles de journaux relatant la façon dont les ouvriers ont coulé leur propre bateau), témoignages familiaux (sur la fermeture des chantiers, la disparition d'une communauté ouvrière de chaudronniers, riveurs, soudeurs, chanfreineurs).

Au-delà du paratexte, le texte porte lui-même trace de son ancrage dans le réel : noms de rues, de quartiers (La Pallice), de port (La Repentie), de ville (La Rochelle), évocation de la condition ouvrière, des âpres rituels de la vie quotidienne, à la maison comme sur les chantiers (« *c'est l'heure François c'est l'heure réveille-toi c'est l'heure debout c'est chaud descends viens le café François ...c'est cinq heures faut y aller c'est l'heure* ») (« *ne plus aller dans les cales sèches dans vos trous d'homme ne plus souder marteler... marteler taper du burin un rivet puis deux puis trois ...* ») évocation de l'alcool absorbé (figure de l'ivrogne : Pommier ; bar de Nine), pour tenter d'endiguer le désœuvrement de l'oisiveté contrainte (« *et des hommes fendus comme mon dédédé, j'en ai vu au bar avec leurs plaies de plus en plus* »)

marchaient de plus en plus à faire le tour du bassin des semaines à rien faire à manger le temps » dit Nine dans le Temps TROIS...) évocation de la solidarité (reconstruction de la maison de Nine « *N'oublie pas de dire que ça s'est fait avec Lili Jacques Claude et le père tous les cinq et les autres le p'tit Guy Jean-Pierre et le mari de Mireille et le mari de Claudine et le père Chassibou et le p'tit Claude pour l'électricité* »), évocation du communisme (« *j'aurais bien aimé savoir l'histoire du numéro sur ton bras communiste...* ») dit Ma cousine à tata Raymonde dans le Temps UN.

II – Au poétique...

Pour autant le titre *Chantier naval* ne fait pas seulement signe du côté du réel. La référence au *Chantier* vaut aussi comme évocation réflexive d'une écriture qui montre ses coutures et donne à voir l'en cours de sa construction. La référence à l'eau avec *naval* semble marquer quant à elle la prégnance de l'élément liquide dans l'univers de l'auteur (qu'on trouvait déjà dans *Les tigres maritimes* et qu'on trouvera dans la pièce à venir *La marée salope*)

Du reste ce texte né d'une commande d'Antoine Caubet (à partir des notions de « peuple » et de « travail ») ne rend pas compte du réel sur un mode documentaire ou naturaliste.

Il convoque le réel tout en s'en écartant.

Et cet écart qui affecte du même coup les règles d'une dramaturgie traditionnelle, peut dans un premier temps dérouter le lecteur/spectateur.

Observons quelques aspects de ce texte rhapsodique :

1. Écriture cinématographique

A. Discontinuité :

Les 6 parties du texte orchestrent un montage d'espaces/temps différents :

- Temps UN : Région parisienne . Monologue de Ma cousine qui après s'être fait prendre la main dans le sac chez Carrefour décide de fuir la région parisienne pour rejoindre sa ville natale la Rochelle. Océan (*« après ces sept cents kilomètres de nationale je suis tombée dans l'océan et j'attends »*).
- Temps DEUX : Port de la Repentie, les chaudronniers (François, son frère Lili, ses deux fils Claude et André) sabordent le superpétrolier qu'ils avaient remis à neuf et coulent avec lui. Nine vient retrouver son mari (André) et avant de pouvoir s'échapper du bateau, évoque pour conjurer la mort, leur vie passée, leur maison (détruite puis reconstruite) : création donc d'un hors-champ, convocation d'un autre espace-temps.
- Temps TROIS : Simultanéité de trois espaces différents. Construction d'espaces superposés. Verticalité: Ma cousine vit sous l'eau ; Nine est sur le bateau ; Tata Guignier est sur la falaise. A la fin de la séquence les trois femmes se rejoignent dans un même espace.
- Temps QUATRE : Jardin de la maison de Jacques. Puis course dans les rues qui mènent au port où la foule observe le bateau en train de couler. Parallèlement création d'un autre espace, espace mental : celui des fantômes des chaudronniers qui suivent Jacques.

- Temps CINQ : Océan. Départ de Nine, Ma cousine, Tata Guiguite et Jacques vers un ailleurs à 6000 kms de là.
- Temps SIX : Flash back. Temps de la construction du Môle puis plus tard de la gare maritime puis de la réparation du Môle etc...évoqué par des voix indécises (enfantines ?). Hors-champ spatio-temporel. Brouillage des repères.

B. Univers sonore.

Univers sonore prégnant. Bande son suggérée par le texte (le bateau « grince », « gémit » « le bateau crie », le bateau a une voix, « l'eau ça gueule », « la tôle qui chiale » cf. Temps 3)...

C. Liberté.

Le texte de JP. Quéinnec (à l'instar de la liberté revendiquée déjà par Claudel en 1930 dans la préface de *Le soulier de satin* – collection de la Pléiade-) entend transgresser les lois de la vraisemblance théâtrale et jouer des sortilèges cinématographiques.

- Par la seule puissance d'un verbe performatif (les mots sont action) il veut donner à voir des espaces infinis (la mer), il veut donner à croire qu'on peut au théâtre comme au cinéma convoquer des actions, des mouvements de très grande amplitude (Ma Cousine parcourt 700 kms, Les trois femmes et Jacques 6000 kms sur l'eau...)
- Il suggère un monde fantastique de l'entre-deux, de l'indétermination dans lequel rêve et réel s'interpénètrent de façon ambiguë (au Temps QUATRE Jacques pense qu'il rêve encore alors que réveillé, il arpente les rues vides de la ville), monde dans lequel morts et vivants cohabitent : au Temps QUATRE les fantômes des chaudronniers s'adressent comme des vivants à Jacques pour le contraindre à venir voir le naufrage et à prendre la décision de s'arracher au chantier (afin que les autres chaudronniers n'aient pas sacrifié leur vie pour rien) et de partir sur l'océan « *par cette voie d'eau* » significativement ouverte par le chalumeau des chaudronniers dans la coque du bateau.

L'entaille faite à la coque du bateau semble en effet doublement métaphorique : au regard de la fiction elle parle de la liberté de Jacques, au regard de l'écriture, elle parle de celle de l'auteur, libre d'inventer un espace imaginaire où sont donnés le droit et le pouvoir de se transformer sans donner d'explications : les chaudronniers entre le temps DEUX et QUATRE se transforment en fantômes, Ma cousine se transforme en baleine (Temps CINQ), Jacques se transforme en son père (Temps QUATRE : « *Tu pars loin faire ton François avec ce père de corps* » lui dit Lili)...

2. Nouveaux territoires du dialogue.

Certaines séquences obéissent encore au fonctionnement traditionnel de l'échange interpersonnel. Dans le Temps DEUX par exemple, le mode d'enchaînement d'une réplique à l'autre est régi par ce que Michel Vinaver (in *Écritures dramatiques*) appelle le bouclage : chaque réplique répond d'une manière ou d'une autre à celle qui la précède :

André
tu aurais dû me dire
Claude
quoi
André
tu aurais dû
Claude
je ne savais pas

Claude
tu te fous de moi
Claude
non je ne savais pas qu'on irait jusqu'à là
André
tu te fous de moi

D'autres séquences toutefois présentent d'évidentes perturbations :

Le temps UN s'ouvre sur un long monologue de Ma cousine mais ce monologue se dérègle en radicalisant la tentation à la fois de l'adresse (Ma cousine parle à une Tata Raymonde absente ou muette ou morte) et du récit (Ma cousine raconte ses rêves de départ provoqués par son vol à Carrefour, son arrestation) et du dialogue (elle donne à entendre l'échange qu'elle a eu avec les flics :

Vide ton sac tes poches tes papiers
Tes poignets
Quoi
On t'emmène
Tes poignets
Mais
Tais-toi avance).

Le début du temps TROIS se présente comme le montage de monologues fragmentés : si Tata Guiguite et Nine finissent par se parler sans se voir, Ma Cousine qui sous l'eau n'est pas dans le même espace, se livre seule à une rêverie marine. Elle semble ne dialoguer qu'avec ses propres répliques. La création de sous-espaces différents entraîne le télescopage de deux logiques différentes : celle de l'urgence (Nine est en train de se noyer) et celle de l'émerveillement (« *oh ça y est bientôt un bateau à moi* » dit Ma Cousine).

A partir du moment où Ma cousine (qui sauve Nine en la prenant sur son dos) se retrouve dans le même espace qu'elle, s'instaure une autre configuration des répliques. Il ne s'agit plus à proprement parler d'un dispositif dialogique mais d'un flux de paroles distribué apparemment de façon aléatoire : Nine et Ma cousine (à présent réunies dans un même espace) prennent soit à tour de rôle soit en même temps (comme les fantômes dans le

temps QUATRE) la parole qui dit le rêve de départ (« *nager loin de tout ça vers la mer au large / loin de la repentie nager après ma mainon / loin dépasser le môle d'escale / loin du boulevard de la soif / partir loin du chantier naval...*») tandis que Tata Guiguite poursuit avec elles deux le dialogue sur le mode de l'urgence (« *revenez encore cinq minutes..*») jusqu'à ce qu'à son tour, elle se retrouve dans le même espace (« *oui on va partir après l'anse Saint Marc vers Montremblant pays de neige à six mille kilomètres*»).

Le temps SIX radicalise l'effet choral : il ne s'agit plus d'échanger des répliques – il n'y a plus aucune indication de locuteurs – (et ce décentrage peut se lire comme l'équivalent textuel du saut dans l'inconnu effectué par les personnages) mais de préférer et d'orchestrer à la manière d'un chœur antique des souvenirs communs.

Dimension épique de ce Temps SIX où se fait entendre la seule voix du rhapsode.

3. Partition

Le Temps SIX qui privilégie la dimension musicale et rythmique de la parole est du reste emblématique du régime de la parole et du mode de fonctionnement du texte dans son ensemble. Véritable clef musicale, il nous invite à lire le texte comme une partition musicale (les seules indications à valeur didascalique sont du reste des indications de SILENCE) et poétique.

Peu importe dès lors que les personnages ne soient plus individualisés dans le Temps SIX.

Difficile du reste pour l'ensemble du texte de parler encore de personnages quand sont rendues caduques les notions de causalité, et de vraisemblance psychologique. Il s'agit plutôt de figures avant tout définies par les propriétés rythmiques de leur énonciation et qui sont animées d'une réalité moins référentielle que textuelle. Leur corps n'est pas illustratif mais performatif. Ils ne représentent pas mais s'imposent comme force d'apparition par la parole. Leur fonction est de donner à voir et à entendre la façon dont le texte transforme un matériau banal en parole poétique par des torsions, des coupes, par l'invention de nouveaux phrasés qui redonnent à la langue un volume, une tension, et une étrangeté.

La typographie dans l'ensemble du texte manifeste clairement le caractère anti-naturaliste de l'écriture : l'écriture versifiée soumet les paroles à un autre régime que celui de la communication ordinaire (ainsi même les dialogues apparemment distribués selon un mode traditionnel sont-ils dénaturés par la fragmentation et le rythme de la versification cf. début du Temps DEUX). Elle crée des syncopes, des suspensions qui viennent troubler la réplique et obligent l'acteur à adopter un rapport rythmique au texte. L'écriture configure un dispositif de profération qui isole les mots ou au contraire les met en résonance.

Se créent ainsi des formes –sens où le dessin que forment les mots sur la page en dit parfois plus long que les mots eux-mêmes : dans le temps DEUX cette sensation que l'air manque, que la parole est asphyxiée

(Nine
mais qu'est-ce qu'il a

André
C'est le manque d'air)

est suggérée par la physique même de la page qui fait se succéder des répliques brèves , parfois monosyllabiques, comme empêchées.

A l'inverse la longue prise de parole de Nine (Shéhérazade des chantiers navals elle raconte avec une précision déroutante l'histoire de la destruction / reconstruction de sa maison jour après jour) suggère la force de vie qui est en elle : sa parole vaut comme bouffée d'air insufflée dans les poumons de ceux qui vont mourir (« *continue continue* » lui dit André qui cherche à s'étourdir).

De la même façon l'énergie joyeuse de Ma cousine est donnée à voir par des blocs de texte compacts : l'absence de ponctuation qui invite à lire le texte dans un seul souffle contribue, dans le Temps UN, (quand elle parcourt ses 700 kilomètres) à suggérer la sensation du mouvement et du flux.

P22 du Temps DEUX le retour à la ligne dessine comme l'empilement progressif des pierres de la maison peu à peu reconstruite.

P24 il donne à voir l'organisation du potager (avec ses rangs différents de légumes).

Ailleurs ce sont les sonorités qui semblent aimer les mots entre eux (Temps Un : « Jacques tant pis j'accélère » ; Temps DEUX P20 : « le mur de la chambre est **abattu** la chambre a disparu » P22... « tu m'ouvres toutes les pierres pour faire plus grand plus clair »).

III – De la partition... à la fable

Pour autant le texte ne congédie pas la possibilité de présences imaginaires. Même si les figures convoquées ne suscitent pas une reconnaissance et un désir d'identification comme le feraient des personnages traditionnels, même si elles prennent part à une composition poétique qui globalement les dépasse et les distancie (qu'en est-il par exemple du nom de Ma cousine ? = désignation diegétique, extra-diegétique à mettre au compte de l'auteur ?!!), même si leurs comportements ne sont pas exempts d'opacité, elles ont suffisamment d'épaisseur pour imposer leurs silhouettes, leur poids de chair, leurs corps singuliers (le corps alourdi de Ma Cousine, le corps affolé de Nine, le corps titubant de Tata Guiguite, le corps désirant d'André...) et leur densité épique.

La pièce n'est d'ailleurs pas seulement une « pièce paysage » (cf. M. Vinaver). Si la langue poétique entraîne des perturbations dans l'ordonnance linéaire de la fable, la fable pour autant existe bel et bien, pour peu que le lecteur accepte de la construire peu à peu comme un puzzle et renonce à la comprendre « d'un coup » comme l'explique la locutrice du texte de la petite forme A voir : avant propos de *Chantier naval* (« Je ne trouve pas comment raconter d'un coup l'histoire. C'est toujours ça qu'ils veulent. Un coup. Pas plusieurs petits coups qui doucement viendraient vous

éclairer, des petites touches qui vous perdraient mais qui vous feraient aller deci delà. ».

De même que la dimension poétique du texte n'empêche pas la pertinence de son propos sociologique (cf. 1^e partie) de même elle n'empêche pas qu'au final une histoire se raconte et que s'inscrivent –même si c'est sur un mode discontinu et instable- des situations proprement théâtrales (d'étouffement, d'urgence, de panique, de fuite...).

Raconter donc mais autrement. Maintenir le lecteur / spectateur dans l'entre-deux d'un pays de connaissance et d'une inquiétante étrangeté.

Pistes d'exercices pratiques

I – Reconstituer la fable.

Découper dans le texte les répliques les plus éclairantes au regard de la fable.

Faire deux groupes : le premier tire au sort une réplique et vient la chuchoter à l'oreille du 2^{ème} groupe installé en cercle yeux fermés. Puis on inverse.

Objectif : Rentrer en contact avec le texte de façon sensuelle (voix, souffle... du chuchoteur) mais surtout reconstituer la fable à partir de fragments désordonnés (donc conformément à l'écriture discontinue de la pièce).

II – Lire à haute voix.

Travail choral sur le Temps SIX.

En cercle : chacun adresse à l'autre (après avoir tenu le regard et retenu la parole pendant au moins 3 secondes) un fragment du texte.

Consignes : Ne pas mettre d'intention psychologique. Se contenter d'articuler le texte pour donner à entendre chacun des mots. Lire de façon musclée et droite comme si on lisait des titres sur un prompteur. Lire fort comme si on parlait à quelqu'un de très éloigné.

Puis travailler sur un état (délibérément décalé) : lire en riant tout le temps.

Travailler sur une situation : urgence à dire...

III – Mettre en espace le texte et le jouer.

I. Rendre compte de la disposition des mots sur la page.

Prendre une page et demander aux élèves de rendre compte de sa disposition par la position de leurs corps dans l'espace.

2. Rendre compte d'une situation.

Travail sur le Temps TROIS (où les enjeux apparaissent nettement grâce à une résolution spatiale).

- Trouver dans l'espace de la classe avec les moyens du bord (cf. *A voir*) une façon de figurer la superposition de trois espaces (sous l'eau, sur le bateau, sur la falaise).

- Travailler la situation (urgence pour Nine et Tata Guiguite / émerveillement pour Ma Cousine), un état du corps (pour donner le poids le plus concret possible au texte). Rendre compte par le corps d'une instabilité généralisée : corps flottant de Ma Cousine ; corps tanguant de Tata Guiguite ; corps en lutte contre l'eau de Nine. Nécessité donc d'imaginer un obstacle physique : on peut par exemple placer Nine sous des chaises renversées ou demander à un élève de la pousser dans le dos afin qu'elle lutte pour garder son équilibre.
- Comment faire pour se rejoindre quand on est dans trois espaces différents : sans dire le texte on peut proposer dans un premier temps une improvisation à partir de cette situation.

Travail sur le Temps QUATRE.

- Comment faire comprendre par une résolution purement spatiale et corporelle que les chaudronniers sont devenus des fantômes au Temps QUATRE . On peut par exemple travailler sur une différence de rythme, de dynamique : Jacques court de plus en plus vite tandis que les fantômes marchent au ralenti en suivant le même parcours que lui.

IV – Susciter un horizon d'attente par rapport à la mise en scène.

- Faire lire aux élèves le texte en avant-propos de la pièce *A Voir* qui pose tous les problèmes de la mise en scène à venir.
- L'auteur de *Chantier naval* écrit au metteur en scène pour lui faire part de ses interrogations concernant le devenir scénique de sa pièce. Vous êtes le metteur en scène et vous lui faites des propositions :

1. Sur quelques signes du réel que la mise en scène devra nécessairement conserver pour rester intelligible même si par ailleurs ne pouvant pas figurer la mer, le chantier... elle prendra le parti pris de ne rien représenter.

2. Sur la façon de rendre sensible la transformation des personnages.

3. Sur la bande son (naturaliste ou pas ?)

4. Sur la pertinence de l'utilisation de marionnettes pour rendre compte de l'écriture de la pièce (absence de véritables dialogues, création de figures plus que de personnages à proprement parler présence du surnaturel, convocation d'espaces improbables, de situations irreprésentables –bateau qui coule, noyade des chaudronniers par exemple- ...) sur les moments de la pièce où elles pourront intervenir et sur le rapport qu'elles entretiendront avec l'acteur.