

2- Théâtralité et rythmes des corps

Théâtralité et musicalité dans *The Ballad of Crazy Paola* d'Arne Sierens

Samuel CUISINIER-DELORME doctorant, Clermont Ferrand

A beat.

Music.

'You've got to do it your own way.'

'Even if it kills you.'

A beat. (BCP, p. 26)¹

En 2001, en corrélation avec le *Writers' Project*, les artistes du *Traverse Theatre* d'Edimbourg, dirigés par Philip Howard, ont lancé un programme intitulé *Playwrights in Partnership*, définissant comme problématique : « How can you re-imagine a play from a different language when you don't even speak it ? »². C'est ainsi que Stephen Greenhorn, Linda McLean, David Harrower et Isobel Wright se sont associés³ à quatre auteurs étrangers, dont Arne Sierens, ancien chanteur punk d'origine flamande reconverti dans l'écriture théâtrale et la mise en scène :

In 2001, in response to concerns from international playwrights about the dramatic quality of their work in translation, Edinburgh's Traverse Theatre launched its Playwrights in Partnership scheme. The theatre would seek out contemporary international plays it wanted to stage and then match the playwright with a Scottish writer who could recreate the play's life-breath in a different language. (*The British Theatre Guide*, en ligne)

Sierens et Greenhorn, pour amorcer la métaphore musicale, ont travaillé de concert pour l'adaptation, et non pas la traduction, de *The Ballad of Crazy Paola*, pièce écrite en flamand⁴ en 1994, présentée à l'automne 2001 en Ecosse, puis reprise dans une nouvelle mise en scène à Londres en novembre 2008⁵.

Dans *The Ballad of Crazy Paola*, ladite Paola cherche un professeur de batterie pour son fils, Nick. Elle fait alors la connaissance de Raymond, puis l'engage. Ils se découvrent rapidement une connaissance commune : Serge, musicien de profession, demi-frère de l'un et amour de jeunesse de l'autre. Dans un pas-de-deux endiablé, les protagonistes se disputent le passé de Serge. A travers lui, c'est surtout leur propre passé, leurs échecs et leur image qu'ils tentent de défendre. Le duo Paola/Serge est une référence implicite à certains couples de musiciens rock et met à jour le mythe de la muse et du poète. L'archétype,

version fin du XXème siècle, reste le même, marqué par la disparition subite du musicien, et la petite amie jugée coupable de la destruction d'un groupe :

John and Yoko. Sid and Nancy. Kurt and Courtney. The same story, played out in different decades: an early death and a woman blamed for breaking up the band or diluting her lover's talent. It's one of rock's most enduring archetypes. You'll note, though, that none of the chaps are drummers. (*The Guardian*, en ligne)

L'intrigue, qui peut sembler anodine lorsqu'elle est résumée, est un simple prétexte à une réflexion plus large sur le langage, en lien avec la musique, la mémoire et le passé. Avec des références de toutes sortes – cinéma, danse, chanson, bande dessinée, cirque – en quête d'une alchimie entre mouvement et musique, dans un croisement permanent avec la culture populaire, le théâtre d'Arne Sierens est avant tout un théâtre d'émotion et d'humanité.

Le titre même, *The Ballad of Crazy Paola*, présuppose une forme hybride entre théâtre et musique. Si la pièce s'apparente au genre dramatique, 'ballade' renvoie à la fois à une poésie mélodieuse (dans son sens premier moyenâgeux) mais également à une forme musicale anglo-saxonne, qui relate la vie d'une personne ou l'amour d'un couple de façon épique ou dramatique. Musicalité et théâtralité sont ainsi corrélées et convoquent le rythme du texte et celui de la représentation. La musique, élément central de la pièce, dicte sa cadence. L'influence rythmique est syntaxique, phonétique, visuelle et corporelle. En nous appuyant principalement sur le texte anglais de Greenhorn et sur la mise en scène de Howard au *Traverse*, nous nous interrogerons tout d'abord sur le symbolisme de la batterie, puis nous nous intéresserons à la construction rythmique et dramatique du texte, avant d'apporter un éclairage sur son devenir scénique.

Concerto pour trois voix : la batterie personnifiée.

Puisque la batterie est au cœur de l'intrigue, elle est naturellement un élément central de l'histoire. Elle apparaît toujours hors champ : on en parle, beaucoup, on l'entend, parfois, mais on ne la voit jamais. On l'imagine facilement comme rivale de Paola dans sa liaison avec Serge ; elle affirme d'ailleurs « I never came between him and his music. » (BCP : 30), comme si elle se contentait de jouer les 'seconds violons'. Les discours autour de la batterie sont si importants qu'elle en est presque perçue comme un personnage à part entière. On peut aisément imaginer que la pièce se présente comme un trilogue, situation qui se définit comme « un échange communicatif se déroulant au sein d'une triade, c'est-à-dire d'un ensemble de trois personnes existant en chair et en os » (Kerbrat-Orecchioni : 1). Si la batterie n'est bien sûr pas faite de chair, on parle tout de même de peau pour les instruments à percussion. La pièce se présente comme un trilogue situationnel, dans le sens où, pour reprendre les termes

d'Anne Ubersfeld, « l'extrême complexité situationnelle due à l'incertitude sur l'identité se combine avec l'affirmation des sentiments (amitié, amour...) » (Ubersfeld, vol. 3 : 42). Ainsi, tel un personnage, la batterie se fait entendre régulièrement, tout au long de la pièce, par l'indication scénique « *A beat* » qui a trois fonctions :

1) Changer le thème de la conversation entre Paola et Raymond, comme dans la première scène :

RAYMOND : I have played in lots of groups though.

PAOLA : Rock ?

RAYMOND : And reggae. Funk. Salsa. Everything.

A beat.

PAOLA : The drum kit. I just remembered. You should take a look at it. (BCP : 6)

2) Souligner un élément dramatique important :

He was possessed by it. Completely.

A beat. (BCP : 25)

3) Annoncer le début ou la fin du conflit verbal qui s'instaure entre les deux personnages, un son qui s'affirme comme un avertisseur :

PAOLA : Frankie was nothing without Serge. *A beat.*

RAYMOND You don't know anything about music. You've never been in a band like that. What would you know ? (BCP : 38)

D'ailleurs, comme un refrain, on retrouve, en parallèle, la réplique un peu plus loin dans la même scène :

PAOLA : You don't know anything about love. You've never been in a relationship like that. What would you know ? (BCP : 41)

Les répliques sont cinglantes, comme des vérités que Raymond et Paola laissent éclater. Il y a dans la tirade une certaine forme de cruauté. Par la répétition de structures, cette brutalité verbale revient comme le thème principal d'un concerto ou d'une symphonie. C'est ainsi que nous pourrions mettre les coups de poignard que Raymond et Paola se donnent, par les mots, en parallèle avec la force du percussionniste qui frappe sur sa batterie. Et c'est toujours l'instrument qui vient hanter physiquement Paola, notamment à la fin de la première scène :

The bass drum throbs loudly. PAOLA stands listening for a while. The sound evokes something in her. (BCP : 8)

La batterie « évoque quelque chose en elle » nous dit l'indication scénique. L'allusion ne sera éclaircie qu'à la fin de la pièce, dans le dernier monologue de Paola qui invite à prendre en compte toute la dimension symbolique de l'instrument lorsqu'elle explique le lien entre le rythme et sa grosseur :

When I was pregnant
 I'd feel him kicking.
 It used to wake me
 Middle of the night.
 I'd drum my fingers
 On top of my belly.
 I dreamt a few times it was his.
 The kicking had rhythm. (BCP : 46)

Le rythme provoqué par la batterie est un langage symbolique fort. L'instrument est associé à une forme de matrice – à la fois élément fondamental de vie et utérus – et apparaît aussi, à la première écoute, comme le souvenir de Serge, une présence dématérialisée du musicien, un fantôme de l'ex-amant. Elle vient ponctuer la pièce, lui donner sa cadence, comme un cœur qui bat – celui, peut-être, de Paola pour son amour perdu. Au-delà, la peau de la batterie vibre, jusqu'à parfois se lacérer, comme le langage se déchire durant les joutes verbales de Paola et de Raymond pour lutter contre l'aphasie et le silence. Cependant, le langage fait parfois défaut, et les pauses s'imposent, indiquées par la simple didascalie « *A pause* ». Le terme est d'ailleurs emprunté au champ lexical de la musique et marque un silence d'un temps. On y lit alors l'incapacité d'expression, le besoin d'un silence pour faire retomber la tension dramatique, un moment pour reprendre son souffle, un moyen de faire durer l'image mentale d'un souvenir, avant de reprendre l'échange.

Le texte musical, ou la partition dramatique.

Si la musique et les percussions sont au centre de l'histoire, il n'est pas étonnant que l'écriture tente de reproduire le rythme saccadé de la batterie. Dans *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld annonce :

Le théâtre est fait pour être entendu. La composante musicale du dialogue de théâtre est une part essentielle du poétique, même si c'est un élément difficile à percevoir à la simple lecture, difficile aussi à analyser, et qui demande une attention simultanée à toute une série d'éléments concourants. (vol. 3 : 127)

Tout d'abord, la structure de la pièce rappelle une partition musicale : le texte n'est pas découpé en huit scènes, mais en huit reprises⁶. La reprise se définit en musique comme l'interprétation d'un morceau par un autre musicien que son créateur. Elle peut, *stricto sensu*, être totalement identique à la version originale, ou elle peut être soumise à modification. Cette idée de reprise est fortement marquée dans la pièce : chaque scène présente toujours une variation sur le même thème, avec une forte impression de déjà-vu. La reprise est également un terme utilisé en danse, notamment en rock'n'roll. Signalons que Serge jouait justement du rock'n'roll. De

plus, la danse se compte toujours sur huit temps, comme le nombre de scènes de la pièce. Tout un système d'analogies entre la structure de la pièce et l'univers de la musique – et de la danse par extension – se met en place. Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis explique la corrélation entre théâtre et musique. La métaphore musicale, explicitée par l'omniprésence de la batterie, trouve alors tout son sens :

La mise en scène est souvent comparée à une composition dans l'espace et le temps, à une partition regroupant l'ensemble des matériaux, à une interprétation individuelle des comédiens. La notation et la composition musicales fournissent le schéma directeur du jeu théâtral, en permettant aux spectateurs comme aux acteurs de « sentir le temps sur scène comme le sentent les musiciens ». [D'après V. Meyerhold :] « Un spectacle organisé de façon musicale n'est pas un spectacle dans lequel on fait de la musique ou bien on chante constamment derrière la scène, c'est un spectacle avec une partition rythmique précise, un spectacle dont le temps est organisé avec vigueur. » (Pavis : 224)

La construction de *The Ballad of Crazy Paola* est effectivement propice à « une partition rythmique précise » : la musique vient ponctuer les intermèdes entre chaque scène, avec la présence possible sur scène de musiciens⁷, mais elle vient principalement s'inscrire au cœur même du texte qui « fournit le schéma directeur du jeu théâtral ». Ce dernier va alors se caler sur la rythmique imposée par l'instrument et par le texte dont la typographie même transcrit la relation de Paola et Raymond. Ainsi, les déséquilibres dans la longueur des tirades sont un reflet linguistique des rapports de force qui s'instaurent. Les deux protagonistes, tour à tour, vont monopoliser la parole, conduisant à deux longs monologues à la scène 4. Celui de Paola, par exemple, est constitué de phrases très courtes – un assemblage de propositions indépendantes, voire de propositions uniquement nominales, soulignant une langue télégraphique. On imagine aisément le rythme et le débit de la parole :

Suddenly.
Wham !
Of course.
Loses his balance.
Drops like a stone.
Like a stone in the churchyard
And I'm 'Are you alright ?'
Nothing.
So I'm 'Hey, say something ?'
Nothing.
And I'm. I'm panicking. (BCP : 22-23)

Cet extrait du monologue de Paola est très révélateur de la structure de la pièce. En se remémorant un souvenir, il lui faut alors mettre des mots sur une émotion, sur le souvenir sensoriel de l'événement. Le débit est saccadé, proche du slam, dont le terme signifie « impact », « claque », et qui a pour but de frapper, d'émouvoir l'auditeur par les mots et les images. Les paroles télégraphiques et l'économie lexicale poussent le personnage à une expression minimaliste créant un rythme qui obsède Paola : « To hear a rhythm in everything. To tap a rhythm into everything. » (BCP : 46) finira-t-elle par avouer à la fin de la pièce. Et ce rythme, qui fait retour dans le texte, donne une musicalité à la langue mais va alors à l'encontre de la « mythologique du naturel », comme l'explique Jean-Jacques Roubine dans *L'Art du comédien* :

L'un des paradoxes du théâtre d'aujourd'hui est bien que le travail du comédien, sur la voix notamment, reste subordonné à une mythologie du 'naturel', alors même que sa dimension idéologique en est connue et sans cesse dénoncée. Car, ce qui frappe, c'est précisément le 'non naturel', en définitive, d'une diction perçue à l'origine comme un accomplissement dans la voie du mimétisme. (Roubine : 18)

Même si le langage est simple, pour ainsi dire quotidien, il n'y a rien de naturel dans l'écriture de S. Greenhorn. Le texte s'apparente à une partition musicale, « comme un accomplissement dans la voie du mimétisme » de la batterie, et les mots de Greenhorn chantent et déchantent, à l'image des deux protagonistes de la pièce. La musique subvertit le langage ordinaire en un référent poétique pour une nouvelle quête de sens. Bourdieu explique :

[Le poétique] c'est obliger le lecteur à s'arrêter sur la forme sensible du texte, matériau visible et sonore, chargé de correspondances avec le réel, qui se situe à la fois dans l'ordre du sens et dans l'ordre du sensible, au lieu de la traverser comme un signe transparent, lu sans être vu, pour aller directement au sens. (Bourdieu : 159)

Si l'on considère la présentation graphique du texte, c'est-à-dire le « matériau visible » d'après Bourdieu, les retours à la ligne systématiques nous invitent à lire les tirades comme des poèmes. Cependant, la poésie⁸ est ici libre : pas de forme préconstruite, pas de rime, nombre irrégulier de pieds, non-respect des règles de ponctuation... Cette dernière est ainsi régulièrement malmenée :

My dad.

Sent him to reform school. (...)

Once he'd started.

Nothing would stop him. (BCP : 24)

Dans le premier cas, on remarque que le sujet et son verbe sont anormalement scindés par un point. Dans le second exemple, le procédé employé est l'utilisation du point au lieu de la virgule. Évidemment, cette ponctuation a une

influence sur le souffle et la déclamation du comédien. L'élocution, marquée par une pause significative due au point, crée un effet rythmique. Il n'est pas naturel de marquer un silence entre un sujet et son groupe verbal, si ce n'est pour ajouter un effet de sens, à savoir une emphase sur le sujet, ou exprimer le doute par un court répit. De même, comme c'est le cas dans le deuxième exemple, la déconnexion de deux propositions pourtant subordonnées l'une à l'autre apparaît comme une distorsion linguistique. Le silence entre les deux éléments renforce ici la mise en relief d'une forme de chiasme, où les éléments, au lieu d'être semblables, sont contradictoires : *he / start / stop / him*. Le point, qui tout au long de la pièce a tendance à remplacer la virgule, nous renvoie vers la musique qui utilise le point d'augmentation et le point de diminution. Ils se définissent comme des signes de durée qui peuvent affecter les figures de notes ou les figures de silence. De ce fait, on peut facilement imaginer que l'utilisation linguistique du point s'apparente à une métaphore de la partition musicale. Le point de diminution, par exemple, a pour effet le détachement des notes de musique, jouées les unes après les autres. Ces points peuvent être des *martellati*, c'est-à-dire que les notes sont jouées de manière énergique, ou bien des *portamenti*, qui ajoutent une valeur expressive à la musique. Ces effets de style se retrouvent naturellement dans le langage et dans le jeu des comédiens.

Hormis le recours au point comme signe de ponctuation récurrent, le texte s'articule parfois autour de points de suspension, dont l'originalité réside en une utilisation indifférente en début et fin de réplique :

PAOLA : ... All that hanging around for ages afterwards...

RAYMOND : It's not that.

PAOLA : ... All the drinking...

RAYMOND : Not that either.

PAOLA : ... The wanting to drive... (BCP : 31)

Ici, Greenhorn déjoue une fois de plus les conventions linguistiques⁹. La ponctuation invite les comédiens à jouer la scène comme une chanson : on peut aisément imaginer les répliques de Paola comme un refrain lancinant, une mélodie de fond sur laquelle viennent s'ajouter les couplets contradictoires de Raymond. Que signifient ces points de suspension ? Doit-on les interpréter comme des moments de silence ? Ou créent-ils un lien entre les répliques qui doivent s'enchaîner avant que la précédente soit énoncée ? Nous serions, dans ce cas-là, dans une forme musicale en canon. Le rythme est, de manière évidente, dicté par cette ponctuation. Si les personnages s'opposent sur le fond, ils s'associent sur la forme pour donner au texte une harmonie jusqu'alors jamais exprimée. Cette harmonie n'est que rythmique, puisque les protagonistes ont une relation basée sur

le désaccord : ils sont bien incapables d'accorder leurs violons, pour rester dans la métaphore musicale.

De la partition textuelle à sa réalisation scénique.

Si les échanges entre Paola et Raymond s'avèrent particulièrement tendus et crus, le combat que mènent les deux personnages n'est pas uniquement linguistique. La mise en scène va ainsi donner une autre dimension à leur dispute. Le langage du théâtre ne prend son ampleur que lorsqu'il est « en situation », pour reprendre les termes d'Ubersfeld :

Le langage est toujours celui d'un locuteur « en situation » ; or le théâtre est justement l'œuvre artistique qui montre le langage en situation : situation imaginaire, certes, mais visible et concrètement perceptible. (vol. 3 : 93)

De cette façon, le langage de théâtre ne peut être complet sans sa réalisation scénique et sa dimension spatiale. La mise en bouche du texte, dont nous venons de voir les enjeux dans *The Ballad of Crazy Paola*, doit être nécessairement complétée par une mise en corps et en scène, additif de sens. La représentation offre ainsi une dimension poétique nouvelle, où les corps créent un discours à la fois parallèle et complémentaire au texte. Pour reprendre l'expression d'Henri Gouhier, le théâtre est « un art à deux temps »¹⁰, expression musicale par excellence, le temps étant une unité de mesure en solfège.

P. Howard s'inspire du combat verbal qui anime Raymond et Paola pour signer une mise en scène énergique, tout en s'imprégnant de cet univers de percussions. Il a choisi comme décor une plate-forme surélevée et circulaire, rappelant une batterie. Symboliquement, les deux personnages se battent sur le terrain de prédilection de Serge. La scène se présente comme un ring, sur lequel Paola et Raymond s'affrontent. Ainsi, pour souligner l'échange virulent auquel le spectateur s'apprête à assister, les deux acteurs se saluent, comme dans une rencontre d'arts martiaux, avant le début de la pièce. Ils sont face à face, mais aussi face à eux-mêmes. Finalement, ne sont-ils pas devenus ce que le poids de Serge fait peser sur leurs épaules ?

Les récurrentes indications scéniques « *A beat* » qui ponctuent les différentes scènes apparaissent alors comme la cloche qui signale le début et marque la fin d'un round de boxe. Mais dès le début, Raymond est déjà blessé, comme l'indique une didascalie : « *[PAOLA] opens the door. RAYMOND enters, his nose covered with a plaster.* » (BCP, p. 3). Ce ring symbolique, ce lieu du dévoilement et de la lutte, est comme les rings canadiens du théâtre d'improvisation. Le match qui oppose Paola et Raymond est composé de plusieurs rounds. Il est intéressant de noter que de nombreuses scènes se terminent par le départ de Raymond ou

par celui de Paola qui quitte son salon, lieu représenté sur le ring. Et lorsque Paola ne trouve plus la réplique, elle ne peut s'empêcher de répéter, comme un refrain lancinant, qu'elle a oublié : « I don't remember. Not anymore. » (BCP : 20), « I don't remember any more. » (BCP : 32), ou encore « I don't know. » (BCP : 35), « I don't know for sure. » (BCP : 43). Mais Paola et son passé sont étroitement liés, si bien qu'elle n'a jamais complètement oublié ce lien viscéral de Serge avec sa batterie. Paola se coiffe avec des baguettes, rappelant inévitablement l'instrument de tous ses tourments. Face à elle, Raymond apparaît même avec des baguettes de batterie entre les mains. Si A. Sierens et S. Greenhorn prêtent une attention toute particulière aux dialogues, il est à noter que la pièce comporte peu d'indications scéniques autres que des silences. Quelques déplacements sont donnés, mais les deux auteurs laissent une assez grande liberté de mise en scène. Cependant, à la fin de la pièce, une didascalie vient éclaircir ce qu'est devenue la relation de Paola et de Raymond après les huit scènes :

PAOLA : Get out of here.

RAYMOND : I'm gone.

He remains standing. (PCB : 45-46)

L'immobilité de Raymond résonne comme la réconciliation physique des deux personnages. Après une lutte incessante de reproches et de critiques, le fait que Raymond ne quitte pas la scène alors que Paola le lui demande peut signifier la perte d'influence qu'elle a pu avoir sur lui durant la pièce, ou alors son envie à lui de rester à ses côtés. Nous pouvons analyser l'immobilité de Raymond comme le moment où le temps est enfin suspendu, car le rythme du texte donne lieu à une mise en scène musclée, où les temps morts sont rares. Paola et Raymond évitent le silence et l'aphasie.

On ressent sur scène la tempête qui secoue le salon de Paola. Si l'espace est délimité par la circularité de la plate-forme, les émotions et les souvenirs ne se trouvent pas circonscrits à l'espace de jeu. Les mouvements des comédiens sur scène, les allées et venues, les corps à corps, sont comme un balancier qui navigue symboliquement du passé vers le présent. L'intensité dramatique provient peut-être de ces corps hantés par la résonance de la batterie et de la musique. Ces corps agissent alors comme un métronome, dont le rythme est indiqué par la composition et l'agencement linguistiques des répliques. Mais lorsque Raymond ne bouge plus, son « corps-métronome » s'arrête, comme si la musique avait enfin adouci les mœurs : le batteur est celui qui donne le rythme, qui « fait passer l'émotion », dit-on en musique. Paola peut enfin, lors de sa dernière tirade, dévoiler la ballade qui a donné le titre de la pièce.

« On y convoque ceux qui ont si rarement la parole. »

Cette ballade serait-elle une forme de langage hybride dans lequel viendraient s'engouffrer à la fois le texte et son rythme, la musique, la représentation ? Il semblerait que Sierens et Greenhorn réussissent, dans *The Ballad of Crazy Paola*, à répondre à des questions soulevées par Peter Brook :

Y a-t-il un autre langage, tout aussi exigeant pour l'auteur que le langage des mots ? Y a-t-il un langage de l'action, un langage des sons, un langage de la parole-parodie, de la parole-injure, de la parole-contradiction, de la parole-choc ou de la parole-cri ? (Brook : 71)

Le texte, grâce à la « parole-injure » ou la « parole-contradiction », s'allie à la représentation pour mettre à mal les deux personnages qui se déchirent et s'attaquent à coups de vérités déformées, de souvenirs épars, variés et avariés, dans le but de s'approprier le passé de Serge, grand absent de ces retrouvailles, mais à propos duquel l'intérêt suscité est si grand qu'on l'imagine entrer en scène à chaque seconde. La pièce, par son rythme saccadé et par sa structure dramatique, met à mal le « contrat de sincérité »¹¹ qui lie réciproquement le locuteur et l'allocutaire et impose le rétablissement de la vérité. C'est, d'après Ubersfeld, « un contrat symétrique, même s'il n'est pas égalitaire mais corrompu par les rapports de force » (vol. 3 : 84). Ces rapports de force, explicités par la tension dramatique qui sous-tend l'écriture télégraphique de la pièce, sont mis en lumière par une mise en scène rythmée où chaque mouvement semble chorégraphié sur la musique langagière, où chaque geste renforce un peu plus la dualité des deux protagonistes. De dissimulations en effets d'annonce, les échanges de Paola et de Raymond nous interrogent sur la mémoire – le temps ne finit-il pas par altérer les souvenirs ? – et les souffrances du passé :

C'est un théâtre qui va droit dans les plaies du monde, sans faux-semblants et sans complaisance. C'est cru, dru, fort, parce qu'avant tout, on nous parle de l'autre, de l'état de nos vies, de la désespérance et de tous nos combats, les plus lâches, les plus instinctifs, les plus vrais. On y convoque les petits, les « sans-grade », ceux qui ont si rarement la parole. (CNDP, en ligne)

La scénographie de Philip Howard ressemble finalement fort à une arène dans laquelle sont donnés aux fauves deux « petits », deux « sans-grade » qui cherchent, à travers leur passé, une forme de reconnaissance. Cette reconnaissance semble passer par la mise à mal du contrat de sincérité, dont nous parlions précédemment, qui est censé lier Raymond et Paola. Les deux personnages nous présentent Serge comme un musicien connu et reconnu. Pourtant, ce dernier n'a rien d'un John Lennon ou d'un Kurt Cobain, si ce n'est le même intérêt que ce dernier pour l'alcool et la drogue. Les protagonistes se battent pour dévoiler la

vérité sur la vie d'un musicien de second, voire de troisième plan, *loser* et *has been*, qui de toute façon, même s'il a disparu de leur vie, n'est pas encore tout à fait mort. Ce qui importe, au-delà du statut réel de Serge, c'est de voir, ou plutôt d'entendre, le spectre du passé symbolisé par cet instrument à (ré)percussions : la ballade de Paola n'est-elle pas finalement une re/présentation d'un passé un peu trop rock'n'roll ?

BIBLIOGRAPHIE :

Sources primaires :

SIERENS Arne, 2001 : *The Ballad of Crazy Paola*, NHB, Londres.

— *De Drumleraar* : <<http://www.arnesierens.be/html/dDrmL.html>>.

— *Tambours Battants* : <<http://www.arnesierens.be/html/dDrmLfr.html>>.

Sources secondaires :

BOURDIEU Pierre, 1992 : *Les Règles de l'art*, Editions du Seuil, Paris.

BROOK Peter, 1977 : *L'espace vide, Ecrits sur le théâtre*, Seuil, Paris.

GOUHIER Henri, 1979 : *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Flammarion, Paris.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine & PLANTIN Christian, dir., *Le Trilogue, (Linguistique et Sémiologie)*, Presses universitaires de Lyon, 1995.

PAVIS Patrice, 2006 : *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris.

ROUBINE Jean-Jacques, 1985 : *L'Art du comédien*, PUF, Que sais-je ?, Paris.

UBERSFELD Anne, 1996 *Lire le théâtre (I-II-III)*, Éditions Belin, Paris.

Sources en ligne (consultées le 19 février 2009) :

Centre National de Ressources Pédagogiques :

<<http://www.cndp.fr/Actualites/eleve/scene/S20021106.htm>>.

Mouvement.net :

<http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=5512>.

The Guardian – « The Ballad of Crazy Paola » Review :

<<http://www.guardian.co.uk/stage/2001/oct/11/theatre.artsfeatures2>>.

Théorie de la musique :

<<http://www.theoriedelamusique.com/pageprincipale.html>>.

British Theatre Guide :

<<http://www.britishtheatreguide.info/news/traversechina.htm>>.

Notes :

¹ Les références à la pièce *The Ballad of Crazy Paola*, mentionnées par l'abréviation BCP dans les citations, renvoient à l'édition publiée par Nick Hern Books à Londres, en 2001.

² En préambule du texte de la pièce, le *Traverse Theatre* présente le *Writers' Project 2001* : « How can you re-imagine a play from a different language when you don't even speak it?! This year's *Writers' Project* is led by Philip Howard, Artistic Director of the Traverse and director of *The Ballad of Crazy Paola*, and Helen-Marie O'Malley, Assistant Director. It focuses on the fascinating and thorny issue of translation and how to set about transferring plays from one culture to another. »

³ Les dramaturges Arne Sierens (Belgique) avec Stephen Greenhorn, Laura Ruohonen (Finlande) avec Linda McLean, Jon Fosse (Norvège) avec David Harrower et François Archambault (Canada) avec Isobel Wright furent associés au projet du *Traverse*.

⁴ Le titre original de la pièce, *De Drumleraar*, signifie « Le Professeur de batterie ». La version française s'intitule *Tambours battants*. Chaque titre renvoie à une réalité différente : si le titre original place Raymond au centre de la pièce, c'est Paola qui en anglais apparaît comme le personnage principal. En français, le titre impose une neutralité entre les deux protagonistes et la batterie est perçue comme l'élément le plus important.

⁵ La création, avec Kathryn Howden et Billy Boyd, eut lieu au *Traverse Theatre* d'Edimbourg du 5 au 20 octobre 2001 avant de partir en tournée en Ecosse jusqu'au 10 novembre. Mise en scène signée Philip Howard. La nouvelle création par la troupe *Tabula Rasa Theatre*, dirigée par Nadia Latif, a eu lieu au *Studio 2* de Londres, du 24 novembre au 20 décembre 2008.

⁶ L'idée d'Arne Sierens de découper le texte en reprises, et non en scènes a été conservée dans la traduction française. Dans son adaptation, Stephen Greenhorn a fait disparaître le terme « reprise » pour restaurer celui de « scène ».

⁷ Les comédiens étaient accompagnés de musiciens sur le plateau dans la mise en scène de P. Howard, à Edimbourg, et dans la création de Koen De Sutter, à Limoges.

⁸ Nous pouvons parler de poésie car la langue, qui se veut pourtant quotidienne, est altérée par un agencement linguistique et typographique qui n'a rien de naturel et tend ainsi vers le bord poétique du langage.

⁹ L'effet mentionné n'existe pas dans la version originale d'Arne Sierens, et a été ajouté par Stephen Greenhorn pour influencer et jouer sur le rythme du texte, ajoutant au passage un effet vocal.

¹⁰ Cette expression est empruntée à Henri Gouhier et renvoie à son ouvrage (1979).

¹¹ Anne Ubersfeld explique qu'il s'agit d'un « contrat tel que, non seulement l'allocutaire est tenu d'accepter pour vrai ce que dit le locuteur mais que si, pour telle raison, il lui paraissait que le locuteur ne dit pas la vérité (mensonge, erreur ou omission), il serait tenu également 'de relever ce manquement à la vérité'. » (vol. 3 : 84).