

AHMED REVIENT

PIÈCE IDÉIMONTÉE

N° 281 - Juillet 2018

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »



Directeur de publication

Jean-Marie Panazol

Directrice de l'édition transmédia

Stéphanie Laforge

Directeur artistique

Samuel Baluret

Comité de pilotage

Bertrand Cocq, directeur territorial

de Canopé Île-de-France

Bruno Dairou, délégué aux Arts et à la Culture

de Réseau Canopé

Ludovic Fort, IA-PR Lettres, académie de Versailles

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé,

conseiller Théâtre, délégation aux Arts et à la Culture

de Réseau Canopé

Patrick Laudet, IGEN Lettres-Théâtre

Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR Lettres-Théâtre honoraire

et des représentants des directions territoriales

de Réseau Canopé

Auteurs de ce dossier

Marion Chopinet, enseignante histoire-géographie

et théâtre, lycée Antonin-Artaud, Marseille

Isabelle Rainaldi, enseignante anglais et théâtre,

lycée Antonin-Artaud, Marseille

Directeur de « Pièce [dé] montée »

Jean-Claude Lallias

Coordination éditoriale

Stéphanie Béjjan

Chef de projet

Hélène Audard

Mise en pages

Stéphane Guerzeder

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

Photographie de couverture

© Jean-François Guillon

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-240-04575-1

© Réseau Canopé, 2018

[établissement public à caractère administratif]

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80 158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Remerciements

Les auteures remercient chaleureusement le Festival d'Avignon, le collectif Les Hauts Parleurs et en particulier Didier Galas, pour les informations et documents qu'ils ont bien voulu nous transmettre, nous aidant ainsi dans la réalisation de ce dossier. Merci à notre collègue du lycée Antonin-Artaud de Marseille, Anne-Emmanuelle Monnier, pour ses éclairages philosophiques.

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 281 - Juillet 2018

Création 2018

Texte : Alain Badiou

Mise en scène et jeu : Didier Galas

Collaboration artistique : Jean-François Guillon [scénographie]
et Emily Wilson [jeu]

Musique : Joël Grare

Scénographie : Jean-François Guillon

Son : Thibaut Champagne

Lumière : Perrine Cado

Costumes : Catherine Sardi

Production Les Hauts Parleurs

Coproduction Festival d'Avignon, Théâtre du Fil de l'Eau (Pantin),
Théâtre de Rungis.

Avec le soutien du ministère de la Culture Drac Île-de-France
et l'aide à la création de la région Île-de-France.

Avec l'aide de la Villa Mais d'ici (Aubervilliers)
et du Théâtre de la Commune (Aubervilliers).

Le texte de la pièce est publié aux éditions Actes Sud :
Alain Badiou, *Ahmed revient*, 2018, 48 p.

Sommaire

5 Édito

6 **AVANT DE VOIR LE SPECTACLE,
LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT !**

6 Un théâtre de tréteaux itinérant

9 Ahmed, un personnage qui avance masqué

13 Un personnage issu de la tradition de la farce
et du valet de comédie ?

17 Un texte qui questionne le je par le jeu

19 **APRÈS LA REPRÉSENTATION,
PISTES DE TRAVAIL**

19 Un spectacle qui semble se construire sous nos yeux

20 Les personnages

22 De la personne au personnage

25 Un « événement de pensée »

Plus de 30 ans après sa première apparition sous la plume d'Alain Badiou, le personnage d'Ahmed revient. Il est seul cette fois, mais n'a rien perdu de sa verve, et semble s'adresser plus directement au public.

Qui suis-je ? Suis-je ou n'est-ce qu'un rêve ? Qu'est-ce que la laïcité ? La transcendance ? Voici quelques-unes des questions soulevées par Alain Badiou avec cette cinquième pièce mettant en scène le personnage d'Ahmed et dont l'ambition affichée, depuis *Ahmed philosophe*, est de présenter une réflexion philosophique dans une forme théâtrale.

Alain Badiou interroge le lien entre théâtre et philosophie. Lui qui se décrit comme « sartrien jusqu'à la moelle », présente néanmoins son entreprise comme radicalement différente de celle de Sartre : il ne s'agit pas de faire de la scène le lieu d'une didactique philosophique, mais plutôt de concevoir le théâtre comme une action de la pensée. La philosophie se met donc au service du jeu. C'est la forme philosophique qui impose une forme théâtrale très épurée, un théâtre qui se montre comme tel.

L'histoire de la tétralogie d'Ahmed [*Ahmed le subtil*, *Ahmed philosophe*, *Ahmed se fâche*, *Les Citrouilles*] est aussi l'histoire d'un compagnonnage de l'auteur avec la scène qui débute avec Antoine Vitez en 1987 et se poursuit avec Christian Schiaretti, pour la mise en scène, et Didier Galas, dans le rôle d'Ahmed, en 1994. En 2018, pour la 72^e édition du festival, c'est à la fois en tant que metteur en scène et comédien que Didier Galas retrouve ce personnage. Fondateur du collectif Les Hauts Parleurs, il effectue une recherche au plateau sur la figure du valet de comédie depuis de nombreuses années.

Ahmed est un héritier de cette tradition des valets de la farce et de la comédie. Le premier volet de la tétralogie, *Ahmed le subtil*, est une transposition des *Fourberies de Scapin* de Molière, dont le sous-titre est d'ailleurs « Scapin 84 ». Mais on entend aussi résonner les voix d'autres valets de la farce et de la comédie : Arlequin, Figaro et bien d'autres encore, y compris des figures cinématographiques telles que le Vagabond créé par Charlie Chaplin.

Pour Alain Badiou, la farce permet une agressivité politique dont seul le comique est capable. Ahmed se pose ainsi en diseur de vérités qui dérangent. Si la forme théâtrale semble rappeler la commedia dell'arte, les personnages types ici ne sont pas des héritiers des personnages de la comédie italienne, ils nous renvoient à une réalité contemporaine pour la questionner, en montrer les faux-semblants.

Nous allons dans ce dossier proposer des pistes de réflexion et des activités concrètes afin de permettre aux enseignants d'aborder puis d'étudier la représentation avec leurs élèves. Nous nous intéresserons notamment au personnage d'Ahmed à travers ses héritages et la question du masque. Nous interrogerons avec Alain Badiou les conventions théâtrales et le jeu, ainsi que leur lien avec la philosophie.

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

UN THÉÂTRE DE TRÉTEAUX ITINÉRANT

Montrer aux élèves la liste des lieux dans lesquels auront lieu les représentations programmées par le festival d'Avignon. Leur demander si cela correspond à des lieux de théâtre habituels. Les interroger sur la multiplicité de ces lieux et la question de l'itinérance: pourquoi ces lieux? Pourquoi changer de lieu à chaque représentation?

Lieux de représentation pendant le Festival d'Avignon

- 6 juillet 20 heures: collège Anselme-Mathieu
- 7 juillet 20 heures: Rochefort-du-Gard, complexe sportif Jean-Galia
- 8 juillet 20 heures: Mérindol, maison des associations
- 9 juillet 20 heures: Sorgues, pôle culturel Camille-Claudet
- 12 juillet 20 heures: carrière de Boulbon
- 13 juillet 20 heures: Saze, salle polyvalente
- 14 juillet 20 h 30: Mazan, La Boiserie
- 15 juillet 20 heures: Saint-Saturnin-lès-Avignon, salle des fêtes La Pastourelle
- 16 juillet 20 heures: Caumont-sur-Durance, salle Roger Orlando
- 19 juillet 20 heures: Vacqueyras, cour du château
- 20 juillet 20 heures: Mallemort-du-Comtat/Éclats de scènes, salle des fêtes
- 21 juillet 20 heures: Avignon, BMW Mini Foch Automobiles
- 22 juillet 20 heures: Montfavet, centre hospitalier
- 23 juillet 20 heures: Morières-lès-Avignon, espace culturel Folard

Représentations non ouvertes à la vente :

- 11 juillet: Le Pontet, centre pénitentiaire
 - 18 juillet: Le Pontet, AFPA
-

Le premier objectif du collectif Les Hauts Parleurs est de réaliser des spectacles, performances et expériences diverses en lien direct avec les habitants du lieu dans lequel le travail se déroule. C'est pour cette raison que le spectacle se joue chaque soir dans un lieu différent et cela pendant une grande partie du Festival d'Avignon. De plus, en s'inscrivant dans le cadre du spectacle de l'itinérance voulu par le festival sous la direction d'Olivier Py (un collègue, une concession automobile ou encore un centre pénitentiaire...), le collectif souligne son désir d'aller à la rencontre de publics très différents.

Olivier Py défend l'idée d'un théâtre populaire et décentralisé. Cette dimension est inscrite dans son projet depuis qu'il a pris la direction du festival en 2013. Lors de chacune des éditions précédentes, d'autres compagnies se sont prêtées au jeu du spectacle itinérant: on pense par exemple à Olivier Martin-Salvan avec *Ubu* en 2015 ou encore à Robin Renucci avec *L'Enfance à l'œuvre* en 2017.

Dans le cadre de la création d'*Ahmed revient*, le festival a mené pendant deux mois des ateliers de pratique théâtrale avec le comédien Enzo Verdet, dans les établissements scolaires des villes accueillant le spectacle de l'itinérance. Le travail, basé sur le texte, le personnage d'Ahmed ou bien le masque, a permis aux élèves de se familiariser avec cette création.

Décrire les photographies ci-dessous et expliquer ce qu'est un théâtre de tréteaux en insistant notamment sur le rapport au public.

Le théâtre de tréteaux permet un rapport frontal au public avec une adresse directe. Le dispositif placé en hauteur, en bois, est à la fois très simple et facilement transportable et démontable. On y voit à la fois des comédiens esquisser des farces rudimentaires empruntées à la commedia dell'arte italienne et des bonimenteurs, arracheurs de dents et charlatans. Le public s'y presse nombreux et se déplace ainsi d'attraction en attraction.



1: Théâtre de tréteaux, d'après une gravure de Jacques Callot (1592-1635), extrait d'*Histoire du théâtre dessinée* d'André Degaine, éditions Nizet, 1994. Droits réservés.

2: Extrait d'*Architectures scénographiques et décors de théâtre*, Jacques Gaulme, Paris, Magnard, 1985. Droits réservés.



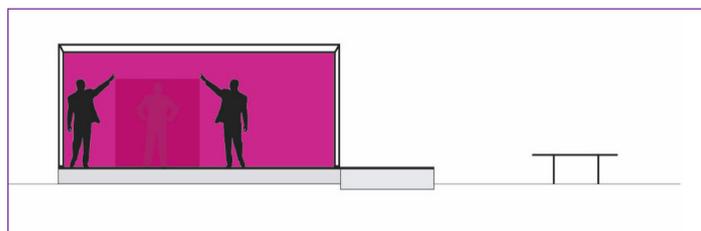
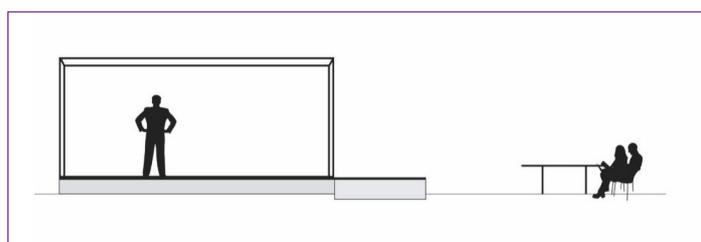
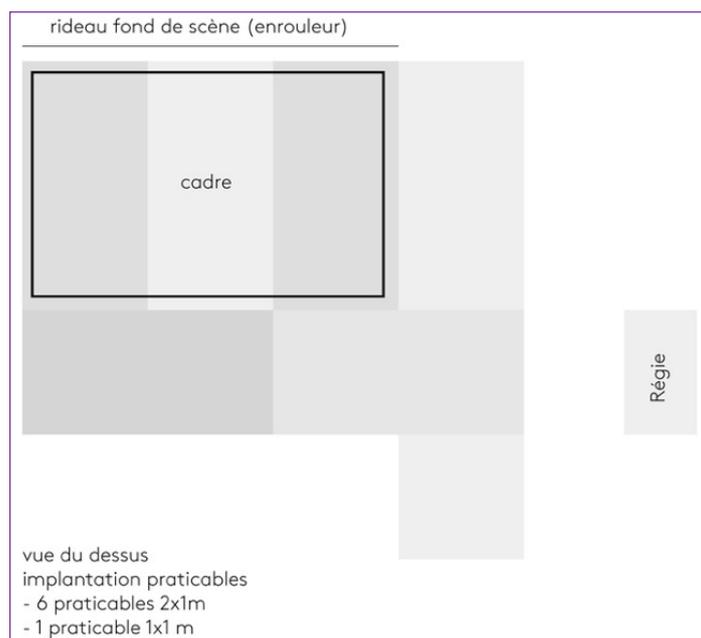
PARADE DES BATELEURS SUR UN THEATRE IMPROVISE

Montrer un extrait de *Molière* d'Ariane Mnouchkine (1977) où l'on voit le futur auteur admirer les bateleurs sur le Pont-Neuf en compagnie de son grand-père. Demander aux élèves de commenter le rapport et l'adresse au public. Comment sont organisés les différents espaces? Voit-on uniquement du théâtre? Quelle impression cela produit-il sur le jeune Molière?

Extrait de *Molière*, d'Ariane Mnouchkine (3 min 17 s) : [youtube/Rz9om3zaCpk](https://www.youtube.com/watch?v=Rz9om3zaCpk)

Cet extrait du film d'Ariane Mnouchkine permettra aux élèves de se rendre compte de la vitalité de ce théâtre de tréteaux et des rapports étroits qu'il noue avec le public. C'est l'occasion aussi de montrer aux élèves une scène de commedia dell'arte et de leur faire découvrir ses codes de jeu. Il s'agit d'un jeu codifié, très extériorisé et exagéré, loin des interprétations psychologiques dont les élèves sont sans doute plus familiers.

Analyser les schémas présentant l'espace scénique d'*Ahmed revient*. Demander aux élèves de faire le lien avec la tradition du théâtre de tréteaux, du théâtre de foire et de commenter le rapport au public.



Collectif Les Hauts Parleurs, schémas extraits de la note d'intention pour *Ahmed revient*.

Le dispositif scénique est constitué d'un plateau neutre et minimal, composé de six praticables de 2 mètres sur 1 mètre et d'un praticable de 1 mètre sur 1 mètre. Le collectif Les Hauts Parleurs cherche ainsi à retrouver la simplicité et l'économie des théâtres traditionnels du monde entier (visibilité, adaptabilité, simplicité et efficacité). Cette structure simple est indispensable à l'itinérance du spectacle.

S'appuyer sur l'extrait de la note d'intention du collectif Les Hauts Parleurs reproduite ci-dessous, sur les schémas de l'espace scénique du spectacle ou encore sur la citation de Jacques Copeau¹, pour étayer avec les élèves le souci de vérité de l'espace nu, le lien plus étroit avec le public, la mise en valeur de l'acteur et de sa parole.

¹ Jacques Copeau (1879-1949) est, avec André Gide, l'un des fondateurs de la *Nouvelle Revue française* (1908). En 1913, il appelle à rénover l'art dramatique et fonde le théâtre du Vieux-Colombier. Copeau prône le principe artisanal du tréteau « nu » face à « l'industrialisation effrénée ». Avec Suzanne Bing, il adjoint au théâtre une école de comédiens où il développe l'improvisation et s'appuie sur le masque pour développer le langage gestuel, le corps souple et la voix déliée.

« Un cadre [volume rectangulaire] est placé de manière légèrement décadrée à jardin, il figure l'espace de la pensée d'Ahmed qui philosophe. Son emplacement perturbe la notion de centre : il y a un centre de ce volume et un centre de l'espace en général qui ne sont pas les mêmes, cela accentue la perception d'Ahmed comme personnage diagonal qui se placera parfois dans le cadre, parfois hors-cadre. L'espace cadré par le volume rectangulaire, qui peut être éclairé de façon autonome, sans la silhouette de son acteur, et laisse toute la place à celui-ci lorsqu'il le traverse ou l'occupe de son jeu très physique.

À cour, un « pont » qui s'avance en proscenium accueille les accessoires lorsqu'ils ne sont pas en jeu. Ce « pont » est un espace intermédiaire entre le plateau et la table de régie [...]. Deux régisseurs transforment l'espace à vue, et apportent directement les accessoires dans les mains d'Ahmed pendant qu'il s'adresse au public. »

Extrait de la note d'intention.

« La scène telle que je l'ai conçue et dont nous avons commencé d'ébaucher la réalisation, c'est-à-dire : débarrassée, aussi nue que possible, attendant quelque chose et prête à recevoir sa forme de l'action qui s'y déroule, cette scène n'est jamais aussi belle qu'à son état naturel, primitif et vacant, lorsque rien ne s'y passe et qu'elle repose, silencieuse, faiblement éclairée par la demi-lumière du jour. [...] C'est donc de la scène qu'il faut partir [...]. Comme réalisation théâtrale, *Les Fourberies de Scapin* restent ce que nous avons fait de plus caractéristique, de plus simple et de plus vrai [...]. D'où la joie particulière des acteurs, et ce sentiment d'être chez nous que nous éprouvions. D'où probablement aussi la particulière jubilation du public et notre communication plus aisée avec lui, notre action plus forte sur lui. »

Jacques Copeau, *La Scène et l'acteur*, extrait d'un texte rédigé en vue d'une première organisation du Vieux-Colombier à la rentrée de la saison 1920-1921.

Le projet du collectif Les Hauts Parleurs rejoint pour de multiples raisons les premières expériences de décentralisation théâtrale. Avec ce théâtre direct, il s'agit d'aller à la rencontre des spectateurs, d'amener le théâtre dans des lieux qui lui sont a priori étrangers. En partant d'un dispositif scénique très simple et favorisant l'itinérance, le collectif renoue aussi avec des formes traditionnelles du théâtre. On pense ainsi à Jacques Copeau, le promoteur du principe artisanal du « tréteau nu », d'une esthétique de la simplicité, d'un art épuré qui privilégie le jeu de l'acteur.

Le tréteau nu permet de mettre l'accent sur l'acteur, son corps, sa parole et non sur le décor. Il ne s'agit pas de donner un miroir à la réalité mais de susciter l'imagination du spectateur par le jeu essentiellement et avec l'appui d'accessoires.

Suggérer à un groupe d'élèves de faire une recherche sur les pionniers de la décentralisation théâtrale².

AHMED, UN PERSONNAGE QUI AVANCE MASQUÉ

Pour la création en 1994 d'*Ahmed le subtil*, lors du Festival d'Avignon, le metteur en scène Christian Schiaretti décide de masquer le personnage d'Ahmed et fait appel pour cela à Erhard Stiefel³. « Ainsi Ahmed n'était plus du tout je ne sais quel "immigré" réaliste, mais devenait, dans la puissance de la langue, des intrigues, de la libre et matérielle affirmation de la supériorité de l'esprit, l'héritier de tous les personnages par lesquels la comédie, et la farce, qui en est l'essence, montrent dans la lumière la revanche des gens "d'en bas", et fictionnent l'incroyable désir d'exister qui anime leur intelligence aux aguets⁴. »

² Les enseignants pourront trouver des éléments sur cette question dans l'ouvrage de Robert Abichareb, *La Décentralisation théâtrale*, vol. 1 « Le Premier âge, 1943-1958 », paru chez Actes Sud en 2005.

³ Erhard Stiefel [1940] est le créateur du masque d'Ahmed. Fasciné par le carnaval, il commence très tôt à façonner des masques. Pour parfaire ses connaissances, il voyage notamment à Bali et au Japon. En 1967, commence sa collaboration avec Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil pour *Le Songe d'une nuit d'été*, puis *L'Âge d'or*. Il réalise également de nombreux masques pour Maurice Béjart, Antoine Vitez, Jean-Pierre Vincent, Alfredo Arias ou encore Bartabas.

⁴ Alain Badiou, *La Tétralogie d'Ahmed*, préface, Arles, Actes Sud, collection Babel, 2015, p. 12.

Commenter les masques ci-dessous, tirés de la collection d'Erhard Stiefel. Proposer aux élèves de les décrire puis d'imaginer les possibilités de jeu qu'ils offrent selon les couleurs, les expressions, la matière et le fait qu'il s'agisse d'un masque entier ou d'un demi-masque.

MASQUES DE LA COLLECTION D'ERHARD STIEFEL



1

1: Masque d'Arlequin

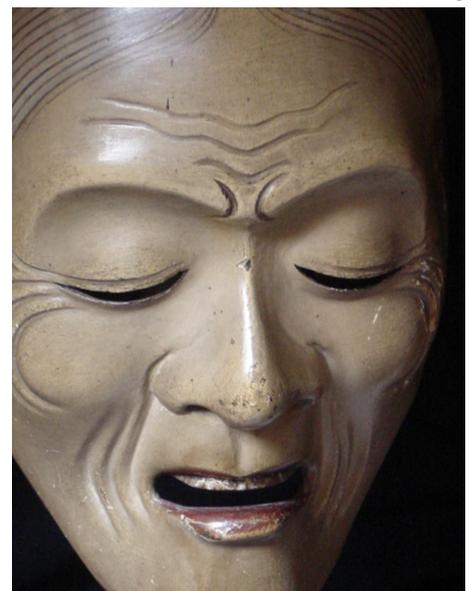
2: Masque de ministre balinais

3: Masque de vieille femme, théâtre nô [Japon]

Source : www.telerama.fr, « Erhard Stiefel, maître du masque », 09/12/2009, Emmanuelle Bouchez. Droits réservés.



2



3

Le masque d'Arlequin présenté ici comporte toutes les caractéristiques du personnage de la commedia dell'arte. La bosse sur le front est un stigmate de cornes de diable (que portait sans doute le personnage à l'origine, mais déjà dans la commedia il ne reste que la bosse sur le front) qui renvoient à la malice du personnage. Les losanges peints sur le front sont une référence au costume bigarré d'Arlequin fait de losanges de couleur cousus ensemble, un costume qui dans les premières apparitions du personnage est composé de feuilles mortes assemblées, devenues ensuite des losanges de tissu. Arlequin est un personnage inquiétant, qui vient de la terre et de la forêt. Lui, le Bergamasque, il est un étranger pour les Vénitiens, mais il est aussi étrange. Comme Ahmed l'Algérien pour les spectateurs français. Ahmed est aussi un « étranger » non pas au sens où il est venu d'ailleurs, puisqu'en réalité il est d'ici, mais d'un ici dont il révèle l'imposture et le faux-semblant.

Il est important de noter aussi qu'il s'agit d'un demi-masque, ce qui permet au comédien de parler et de faire un certain nombre de mimiques au niveau du bas du visage. Les deux autres masques sont des masques entiers sous lesquels la parole est beaucoup plus difficile et donc plus rare. Ce sont des masques expressifs imposant un travail particulier de la part de l'acteur qui doit engager son corps tout entier dans l'expression de l'émotion imposée par le masque. Cela codifie le jeu, le simplifie, impose des attitudes essentielles. Le jeu ne peut plus être un jeu psychologique.

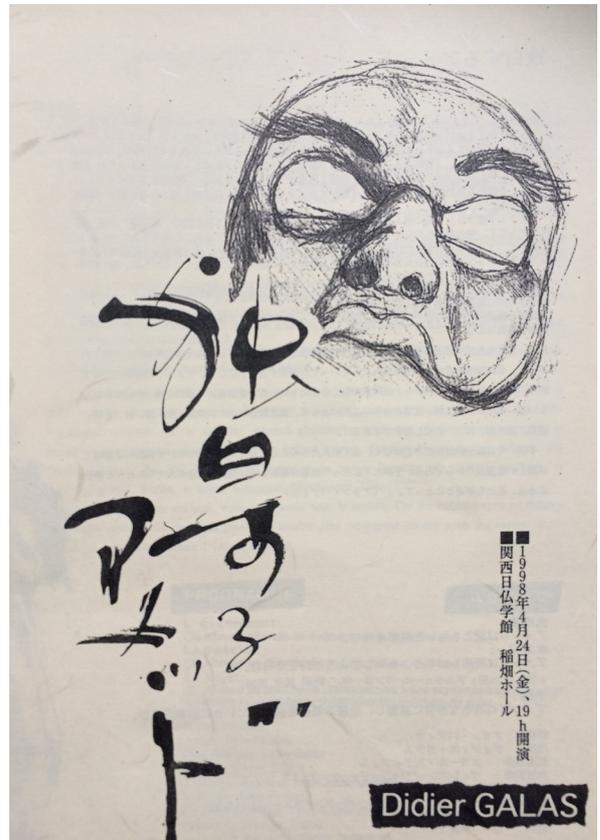
Le masque d'Ahmed est un demi-masque réalisé par Erhard Stiefel (cf. dessins ci-dessous), sur mesure, pour le comédien Didier Galas. C'est un masque en bois très léger, comparable à celui d'Arlequin. Le rôle de ce masque est crucial car il permet au comédien de donner vie au personnage. Didier Galas connaît bien le travail du masque, il a beaucoup travaillé la technique de masque occidental et oriental (théâtre nô). Il est important de permettre aux élèves d'anticiper un peu la particularité du jeu masqué.

Didier Galas explique: « Le jeu avec le masque permet une amplification du jeu de regard, comme le fard utilisé par Charlie Chaplin. On se concentre sur les yeux du personnage. Il s'agit d'une technique héritée de la commedia dell'arte. »



1: Photo: Didier Galas.

2: Dessin: Céline Aubertin.



Montrer un extrait vidéo de *L'Âge d'or* d'Ariane Mnouchkine et analyser le registre de jeu du personnage d'Abdallah. Les élèves seront particulièrement attentifs au travail corporel, mais aussi à celui de la voix (le masque impose une voix) et de l'articulation, des mouvements de la bouche.

Extrait de *L'Âge d'or* d'Ariane Mnouchkine (6 min 27 s): fresques.ina.fr/en-scenes/ (recherche: Âge d'or Mnouchkine).

Masqué lui aussi par Ehrard Stiefel, Ahmed s'inscrit dans la filiation du personnage d'Abdallah créé par Philippe Caubère dans *L'Âge d'or* d'Ariane Mnouchkine. Comme Abdallah, Ahmed est un athlète, souple et rapide. Il exige du comédien qui l'interprète une grande virtuosité physique. Il est important de rendre d'ores et déjà les élèves attentifs à la question du travail du corps: souplesse, acrobatie, rapidité et agilité dans les déplacements et dans les gestes du comédien, Didier Galas.

Mais Ahmed est aussi et surtout un personnage qui parle. La question centrale pour Ahmed, contrairement aux valets de la tradition italienne de la commedia dell'arte par exemple, n'est pas celle de la survie et de la faim, mais bien davantage celle de sa capacité à maîtriser le langage. Pour Alain Badiou, c'est donc « les corps [qui] doivent servir la langue, et non l'inverse ».

Pour permettre aux élèves de faire un peu l'expérience de ce travail corporel, on s'appuiera sur la scène 1 qui impose un travail sur le souffle. La didascalie annonce que le personnage est essoufflé, épuisé, à bout de souffle.

Faire faire aux élèves un échauffement sur le travail du souffle selon les consignes ci-dessous afin de leur faire prendre conscience de leur respiration, de leur colonne d'air et de la façon dont le souffle donne corps. Travailler ensuite un extrait de la scène (voir ci-dessous) : faire lire le texte aux élèves à plusieurs vitesses, à différents rythmes (très lent et très rapide par exemple), en travaillant l'articulation.

Cela offre aux élèves une approche pratique du texte et des possibilités de jeu qu'il induit. En faisant ce travail, les élèves se rendront compte par eux-mêmes que le texte, dans la façon dont il est écrit et ponctué, oblige l'acteur à se mettre en situation d'essoufflement, mais dans le cas du comédien cet essoufflement est fabriqué et maîtrisé. Quand Ahmed vient pour dire, pour parler, il est dans une urgence à dire, il interpelle le public par la parole et sème le doute, d'où cet essoufflement. Pour Ahmed il y a une sorte d'urgence, de nécessité d'interpeller le public et de le faire réagir.

Scène 1. L'interruption

[Ahmed, cette fois masqué et costumé, arrive en courant sur la scène, essoufflé, épuisé.

Improvisation sur épuisement, manque de souffle, retour lent à la normale...]

Alors là ! Mes chers amis... J'ai vu et entendu des choses qu'on ne peut pas dire qu'on voit et qu'on entend, ni même qu'on aperçoit et qu'on écoute, ni même qu'on entrevoit et qu'on vous susurre. Même rien voir dans l'ombre et rien entendre dans l'obscurité serait encore trop dire, question rareté, pour le comparer à ce qu'il m'a été donné de bel et bien regarder en face et entendre de biais.

[Court silence, puis, faisant soudain comme s'il avait entendu une remarque venue du public] Quoi ? Qu'est-ce que ça veut dire « entendre de biais ? ». Cher Monsieur, ce que vous regardez en face, vu la position des oreilles, vous ne pouvez pas l'entendre de face. Ça arrive de biais, par le côté. *[Faisant comme s'il entendait encore une objection]*. Vous n'êtes pas convaincu ? Alors moi je vous dis que vous avez exceptionnellement les oreilles dans les narines. Vous êtes un monstre de l'espèce nasicornoreille, c'est tout ! *[Même jeu, mais cette fois Ahmed se fâche]*.

Vous me priez d'être poli ! Mais, monsieur, je vous dis, moi : tenez-vous tranquille !

Vous n'êtes pas policier, que je sache, pour faire la police des polis, pour polir l'impoli, pour policer partout les mal polis dont la police pense qu'ils ont la peau lisse *[même jeu]* Pourquoi je dis que vous dites que j'ai la peau lisse ? Parce que, tout simplement, vous avez l'air de croire que je n'ai pas le cuir épais de quelqu'un qui va vous faire paître quand vous le morigénez, Monsieur. Eh bien justement, Monsieur, je n'ai pas la peau lisse, moi, le cuir d'Ahmed est très épais, Monsieur, et quand on me morigène, quand la police croit que j'ai la peau lisse et que je suis le mal poli du coin qu'il faut repolir, je deviens Ahmed qui se fâche, Monsieur. Si vous croyez comme au temps des colons que je suis un indigène qu'on morigène sans que ça le gêne, je vous dis : prenez garde ! Qui n'a pas la peau lisse pourrait bien, lui, repolir une police impolie. J'en ai assez, moi, d'être traité en tant qu'arabe comme les Espagnols ont traité les Maures, lors de leur détestable Reconquista ! Ils disaient déjà, les Espagnols, le Maure, il gêne ! Sus à lui ! Qu'on le morigène et que la police espagnole lui tanne sa peau lisse ! Mais moi je ne suis ni Maure ni mort, monsieur ! Et je vous oppose désormais un silence méprisant, Monsieur. Parce que votre interruption, je ne la prise pas, je la mé-prise. Et moi, c'est depuis les Espagnols de la Reconquista, depuis le quinzième siècle, que je dis : la police qui morigène le Maure, parfois même à mort, n'aura de moi que l'impolie polissure méritée par ce genre de policier malpoli, qui a autant de poils dans le nez qu'une nasicornoreille enrhumée.

[Reprenant souffle]. Non, mesdames et messieurs, et aussi mesdemoiselles et mesgarçons, mesenfants et mesenfantes, mesinfants et mesinfantes, sans oublier mes vieux et mesvieilles, ou de façon plus générale mesvivants et mesvivantes, sans vouloir morigéner du tout mesmorts et mesmortes, je n'ai plus le courage de vous raconter ce que j'ai vu d'incroyable, d'inaudible, d'invisible, d'impertinent et d'implacable, d'insensé et d'in vraisemblable, d'impitoyable et d'impérial, et même, vous n'allez pas le croire, d'inmacronien. Oui, un truc à déboulonner le Macron. Ah, ça vous allèche, ça, le déboulonnage du Macron ! Non, non, n'insistez pas, ce sera pour une autre fois. C'est la faute à mon interrupteur mégalomane, là, le policier mal policé, le nasicornoreille déchaîné. Si vous n'êtes pas content, morigénez-le, cet innommable personnage, comme il le fait, lui, de tout Maure qu'il voit, de tout Maure vivant !

Je me repose un moment, et je reviens.

[Ahmed sort]

Alain Badiou, *Ahmed revient*, Actes Sud, 2018.

EXERCICES DE RESPIRATION ⁵

En cercle, les yeux fermés, genoux légèrement fléchis, les pieds plantés dans le sol, les fessiers et les cuisses sont détendus, le corps se met à bouger tout seul, on imagine un fil qui court du coccyx jusqu'au sommet de la tête et étire les vertèbres vers le plafond, lorsque le fil se détend le buste s'encastre dans le bassin. On imagine des fils au bout des poignets qui tirent les bras vers le plafond, on dilate les narines, on se remplit d'air et fait sortir l'air par les pieds (les pieds s'enfoncent dans la terre), répéter l'exercice en s'appuyant sur chaque jambe en alternance.

Exercice de la bouée

On imagine une bouée qui ceinture la taille que l'on remplit par la colonne vertébrale, les pieds sont bien ancrés au sol, on reste en suspens. Puis on vide d'un coup la bouée, en plaçant les mains dessus pour mieux la visualiser. On remplit à nouveau la bouée par le dos, puis on la vide par « petites fuites », en émettant le son « tchu tchu ». Vider la bouée en variant les jets, moyens, longs ou courts.



Porter le souffle le plus loin possible en le matérialisant avec les mains.

Photos I. Rainaldi.

UN PERSONNAGE ISSU DE LA TRADITION DE LA FARCE ET DU VALET DE COMÉDIE ?

À partir d'un extrait des *Fourberies de Scapin* de Molière et d'un extrait d'*Ahmed le subtil* d'Alain Badiou, demander aux élèves de dégager les caractéristiques du personnage d'Ahmed : qui est-il par rapport aux autres personnages ? Que savons-nous de lui ? Qu'attendent de lui les autres personnages ?

Il ne s'agit pas ici de faire une analyse littéraire, mais d'aborder le personnage d'Ahmed sous son aspect dramaturgique afin de susciter chez les élèves l'envie de le découvrir. On montrera ainsi qu'Ahmed est, par son masque et le théâtre de tréteau où il évolue, un héritier d'Arlequin, le valet maladroit, mais qu'il est aussi l'héritier d'un autre valet, rusé, Scapin. Si Alain Badiou refuse l'héritage de la commedia dell'arte, il affirme que sa première pièce, *Ahmed le subtil*, est une transposition des *Fourberies de Scapin* de Molière. On comparera donc un extrait de chacune des deux pièces, la première scène où apparaissent respectivement Ahmed et Scapin.

Les élèves noteront facilement les points de rencontre entre les deux textes. Il s'agit aussi de les amener à percevoir les mécanismes de la farce et de voir comment Alain Badiou les transpose et les utilise pour faire d'Ahmed un personnage qui dit des vérités et fait preuve d'une grande intelligence, tout en apparaissant parfois maladroit ou ridicule. On retrouve chacun des personnages de Molière, mais sous un autre nom dans la pièce d'Alain Badiou. Il est aussi question d'une intrigue amoureuse, mais ancrée cette fois dans l'actualité de l'écriture de la pièce (les années 1980).

Ahmed est, selon l'expression d'Alain Badiou, un « prolétaire venu du Sud ». Il est celui sur qui repose la production et la vie des installés du Nord, celui dont la liberté doit être à tout instant conquise contre le ressentiment et la vindicte des peureux. C'est en cela qu'il est un héritier, une transposition de ces valets de comédie.

⁵ Proposés en option théâtre de spécialité par Danielle Stéfan, comédienne.

Ahmed le subtil, acte I, scène 2

AHMED : Vérole ! Sire Antoine, vous n'avez pas l'air dans votre assiette. Vous êtes blanc comme un fromage, et agité comme une marmelade.

ANTOINE : C'est la merde, Ahmed. C'est la catastrophe.

AHMED : Certainement.

ANTOINE : Tu sais déjà tout ?

AHMED : Rien. Je sais ta figure. Ta figure est déjà une catastrophe.

ANTOINE : Moustache a vu madame Pompestan, et Lanterne est d'accord.

AHMED : Coquin ! C'est de la politique !

ANTOINE : Gare à mes os, oui.

AHMED : Jeune ouvrier d'avenir ! Confie-toi à Ahmed le subtil. Je m'intéresse aux affaires politiques, où vous, jeunes gens, trébuchez sur l'âpre sol de Sarges-les-Corneilles.

ANTOINE : Ah ! Ah ! Ahmed ! Si tu trouvais quelque astuce, si tu montais quelque complot pour me tirer du merdier où je suis, je te donnerais, je te donnerais...

CAMILLE : Eh ben ? Tu lui donnerais quoi ?

ANTOINE (*l'air mourant*) : Mes cassettes pirates du groupe Majestuous Brown Egg, tiens.

AHMED : Je n'ai travaillé que pour la gloire, jeune ouvrier talentueux ! Mon génie, Allah est grand, servait à compenser ce que les gens honnêtes trouvaient à redire à mon teint un peu basané. Les ignorants appellent cela de la délinquance. Je l'appelle, moi, de la mathématique humaine. Je déclare sans vanité que...

On entend un coup de fusil. Antoine et Camille plongent au sol.

CAMILLE (*toujours nonchalante*) : On nous tire dessus.

AHMED (*qui n'a pas bougé*) : J'ai ma petite idée là-dessus. L'homme qui chie dans sa culotte de peau à l'abri des volets obéit à trois conditions. Premièrement, la jeunesse est une insulte à la misère bedonnante de sa vie, tant publique que privée. Deuxièmement, l'Arabe est pour lui toujours en trop, car il fit la guerre d'Algérie, et ne comprend pas que je sois toujours là, dans une native supériorité d'existence, comparée à son infortune. Troisièmement, il n'imagine pas qu'on puisse adresser la parole à quiconque, hormis son chien-loup et son épouse adipeuse. Tirez les conclusions.

CAMILLE : Que font les flics, au lieu de m'emmerder, moi ?

AHMED : Le flic, le journaliste, le syndicaliste et le ministre ont excusé d'avance le plombier des étages élevés. Il faisait chaud, notez bien. Vous faisiez brailler l'infest rock de Majestuous Brown Egg, ne niez pas. Vous étiez en compagnie d'un immigré. Chacun sait qu'il y en a trop à Sarge-les-Corneilles. Quelle âme raisonnable, placée dans ces circonstances atroces, refuserait de tirer dans le tas ?

ANTOINE (*se relevant*) : Et mon merdier, avant que je sois mort ?

AHMED : Le génie est trop persécuté. J'ai renoncé à tout depuis la peine que me fit une certaine affaire.

ANTOINE : Quelle affaire ?

AHMED : Une équipée où j'eus des intrications avec l'appareil d'État, tant policier que judiciaire voire pénitentiaire.

ANTOINE : La tôle, toi !

AHMED : J'eus à y faire une villégiature.

CAMILLE : Tu étais à l'ombre ! On disait que tu étais reparti en Algérie !

AHMED : La police, la justice, et la pénitence, en usèrent mal avec moi. Je me levai contre l'ingratitude du siècle, et je résolus de ne plus rien faire de génial. Allez ! Racontez-moi quand même votre embrouille. [...]

CAMILLE (*arrétant de danser*) : Oh, eh ! Taille un peu dans le beurre, collègue. J'y vais à fond la caisse. Rhubarbe a dans la tête de dénoncer Alexandre à Lanterne, et c'est une pierre deux coups, vu qu'il est maire, ici, et père de Sabine, qui couche avec Alexandre. Rhubarbe suppose que la mairie reconnaissante lui fera un local d'animation super. D'un seul coup il dira à Lanterne que sa Sabine chimique est dans le plumard d'un terroriste. C'est le premier os du jour. Le second est que Pompestan va faire expulser Fenda.

AHMED : Deux jeunes couples brisés, le terrorisme international décapité, l'invasion africaine stoppée net. Évènements étranges ! L'alliance sexuelle multinationale du jeune ouvrier d'avenir et de la noire et resplendissante Fenda jetée dans l'exil ! Et, sous la même conjugaison d'astres, la sexuelle accointance de la PQCF Sabine et du bonimenteur Alexandre s'achève à Fleury-Mérogis ! Oh ! Oh ! Feuilletton lacrymal moderne !

ANTOINE : Ajoute qu'Alexandre mon ami, ne faisant rien, n'a plus un rond, et ajoute encore qu'il ne veut rien faire.

CAMILLE : La fabrication de ses machines à péter lui coûte la peau des couilles.

ANTOINE : Ajoute encore que c'est en revendant la fauche des composants électroniques chez Capitou-Nuclée que Fenda, Camille et moi-même subvenions aux besoins gigantesques d'Alexandre.

AHMED : Vous voici donc trésoriers directs de Passion oblique !

CAMILLE : La Pompestan ne fera pas de détail. Le juge est dans la poche de son tailleur.

AHMED : C'est tout ? Vous appelez « merdier » ces petites ficelles ? Vous fouettez un chat de ces babioles ? Tu n'as pas honte, toi ? *[Il se tourne vers Camille]* de rester un gland pour ces chiures de mouches ? Te voilà pubère, mamelue, bien plantée, et tu ne trouves rien sous tes cheveux teints en rose pour vous tirer d'affaire ? Lamentable époque ! Si l'on m'avait prié autrefois de rouler dans la farine Pompestan, Moustache, Lanterne, et Rhubarbe par-dessus le marché, j'aurais fait ça par-dessous la jambe. J'étais un chiard au berceau que déjà je savais faucher la tétine pour en faire un ballon dirigeable !

CAMILLE : Que veux-tu, on n'est pas des super-géniaux, nous ! Tout le monde ne trouve pas aussi jouissif que toi d'avoir sur le dos le policiaire, le judiciaire et le pénitentiaire.

Arrive Fenda.

ANTOINE : Voici Fenda qui est belle, qui est noire, et qui est ma nana.

CAMILLE : Et qui n'en a plus pour longtemps sur le territoire national.

Alain Badiou, *Ahmed le subtil*, Actes Sud, 1994.

Molière, *Les Fourberies de Scapin*, acte I, scène 2

SCÈNE II. SCAPIN, OCTAVE, SILVESTRE

SCAPIN. — Qu'est-ce, Seigneur Octave, qu'avez-vous ? Qu'y a-t-il ? Quel désordre est-ce là ? Je vous vois tout troublé.

OCTAVE. — Ah, mon pauvre Scapin, je suis perdu, je suis désespéré ; je suis le plus infortuné de tous les hommes.

SCAPIN. — Comment ?

OCTAVE. — N'as-tu rien appris de ce qui me regarde ?

SCAPIN. — Non.

OCTAVE. — Mon père arrive avec le seigneur Géronte, et ils me veulent marier.

SCAPIN. — Hé bien, qu'y a-t-il là de si funeste ?

OCTAVE. — Hélas ! Tu ne sais pas la cause de mon inquiétude.

SCAPIN. — Non ; mais il ne tiendra qu'à vous que je la sache bientôt ; et je suis homme consolatif, homme à m'intéresser aux affaires des jeunes gens.

OCTAVE. — Ah ! Scapin, si tu pouvais trouver quelque invention, forger quelque machine, pour me tirer de la peine où je suis, je croirais t'être redevable de plus que de la vie.

SCAPIN. — À vous dire la vérité, il y a peu de choses qui me soient impossibles, quand je m'en veux mêler. J'ai sans doute reçu du Ciel un génie assez beau pour toutes les fabriques de ces gentillesses d'esprit, de ces galanteries ingénieuses à qui le vulgaire ignorant donne le nom de fourberies ; et je puis dire sans vanité, qu'on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues ; qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier : mais, ma foi, le mérite est trop maltraité aujourd'hui, et j'ai renoncé à toutes

OCTAVE. — Comment ? Quelle affaire, Scapin ?

SCAPIN. — Une aventure où je me brouillai avec la justice.

OCTAVE. — La justice !

SCAPIN. — Oui, nous eûmes un petit démêlé ensemble.

SILVESTRE. — Toi, et la justice ?

SCAPIN. — Oui. Elle en usa fort mal avec moi, et je me dépitai de telle sorte contre l'ingratitude du siècle, que je résolus de ne plus rien faire. Baste ! Ne laissez pas de me conter votre aventure. [...]

SILVESTRE. — Si vous n'abrégez ce récit, nous en voilà pour jusqu'à demain. Laissez-le-moi finir en deux mots. Son cœur prend feu dès ce moment. Il ne saurait plus vivre, qu'il n'aille consoler son aimable affligée. Ses fréquentes visites sont rejetées de la servante, devenue la gouvernante par le trépas de la mère ; voilà mon homme au désespoir. Il presse, supplie, conjure ; point d'affaire. On lui dit que la fille, quoique sans bien, et sans appui, est de famille honnête ; et qu'à moins que de l'épouser, on ne peut souffrir ses poursuites. Voilà son amour augmenté par les difficultés. Il consulte dans sa tête, agite, raisonne, balance, prend sa résolution ; le voilà marié avec elle depuis trois jours.

SCAPIN. — J'entends.

SILVESTRE. — Maintenant mets avec cela le retour imprévu du père, qu'on n'attendait que dans deux mois ; la découverte que l'oncle a faite du secret de notre mariage, et l'autre mariage qu'on veut faire de lui avec la fille que le seigneur Géronte a eue d'une seconde femme qu'on dit qu'il a épousée à Tarente.

OCTAVE. — Et par-dessus tout cela, mets encore l'indigence où se trouve cette aimable personne, et l'impuissance où je me vois d'avoir de quoi la secourir.

SCAPIN. — Est-ce là tout ? Vous voilà bien embarrassés tous deux pour une bagatelle. C'est bien là de quoi se tant alarmer. N'as-tu point de honte, toi, de demeurer court à si peu de chose ? Que diable, te voilà grand et gros comme père et mère, et tu ne saurais trouver dans ta tête, forger dans ton esprit quelque ruse galante, quelque honnête petit stratagème, pour ajuster vos affaires ? Fi ! Peste soit du butor ! Je voudrais bien que l'on m'eût donné autrefois nos vieillards à duper : je les aurais joués tous deux par-dessous la jambe, et je n'étais pas plus grand que cela que je me signalais déjà par cent tours d'adresse jolis.

SILVESTRE. — J'avoue que le Ciel ne m'a pas donné tes talents, et que je n'ai pas l'esprit, comme toi, de me brouiller avec la justice.

Poursuivre la réflexion sur le personnage d'Ahmed et ses héritages avec « la danse des petits pains » de Charlie Chaplin : analyser la situation dans laquelle se trouve le petit homme dans cet extrait du film.

La danse des petits pains, extrait de *La Ruée vers l'or* (1925) : [youtube/dy9KFs_P10w](https://www.youtube.com/watch?v=dy9KFs_P10w).

Le personnage de Charlie Chaplin a invité Georgia, une femme dont il est amoureux pour un repas de Nouvel An mais s'endort. La danse des petits pains se déroule pendant son rêve, au moment de faire sa déclaration. Elle est improvisée en plantant deux fourchettes dans des petits pains. Le visage du comédien prend alors une expression très différente, abandonnant les rictus de timidité et de gêne utilisés précédemment dans le film. Il revêt ainsi une sorte de masque accentué par le fard de son visage. Charlot y apparaît comme maître du jeu, comme un marionnettiste et Chaplin y fait une démonstration de son art de la pantomime. Didier Galas s'est beaucoup inspiré de Chaplin (voir l'entretien de Didier Galas avec le Festival d'Avignon) dans sa composition du personnage d'Ahmed. Suggérer aux élèves de se préparer à repérer ces influences dans la pièce.

Sur le modèle de la pantomime de Charlie Chaplin, demander aux élèves en exercice d'improvisation de préparer une pantomime à partir d'un objet du quotidien.

On s'inspirera par exemple du travail du théâtre d'objet. Utiliser de la nourriture ou tout autre objet. Les élèves commencent par décrire l'objet choisi dans ses moindres détails. Cela sera un point d'appui pour définir les traits de caractère de l'objet devenu personnage. On incitera aussi les élèves à trouver des expressions courantes construites avec le nom de l'objet, cela pourra constituer le corps du texte de l'improvisation. Chaque élève choisit dans ses affaires de classe un objet (pochette de cours, trousse, stylo, mouchoirs, goûter, bouteille d'eau). Les élèves commencent par décrire l'objet : couleur, matière, usure, tâches, mais aussi son fonctionnement (comment on l'ouvre, comment on l'utilise, comment l'objet peut être bougé et comment il prend ou non la lumière, s'il fait du bruit,). Les élèves listent ensuite les expressions courantes mentionnant cet objet. Enfin, à partir des recherches précédentes, les élèves imaginent une courte histoire dans laquelle l'objet n'est plus un objet, mais un personnage (père, ami, frère...) dont les caractéristiques sont celles de l'objet. Pour aider les élèves, leur suggérer de faire les deux premières étapes en disant « Ma trousse est... », et de commencer la dernière par « Je vous présente ma meilleure amie, elle est... », par exemple.

Pour compléter sur la question des objets, proposer enfin aux élèves de décrire la photographie ci-dessous, prise pendant les répétitions de la pièce :



Didier Galas.
© François Mori

On perçoit bien sur cette photographie comment la feuille de papier semble prendre vie dans la main de l'acteur. Elle devient un partenaire, elle n'est plus seulement un objet cantonné à son utilisation quotidienne. Cette question du papier ou plutôt des papiers est bien sûr un point central dans cette pièce qui questionne l'identité.

UN TEXTE QUI QUESTIONNE LE JE PAR LE JEU

Commencer par lire un extrait de la scène 0 où le comédien arrive sans masque et en costume de ville. Pourquoi une scène 0? Est-ce une scène de présentation du spectacle avant le début de la représentation? Une sorte d'introduction? Que veut nous dire l'auteur avec cette scène et sa numérotation incongrue? Diviser la classe en deux et leur donner à chacun une moitié de la scène 0, répartir les élèves en chœur dans l'espace et s'adresser mutuellement le texte.

Proposer ensuite un échange sur le modèle des cent définitions du théâtre données par Olivier Py⁶ qui commencent par « le théâtre c'est... » en modifiant l'amorce: « Le personnage de théâtre c'est... »

Les élèves repèrent tout ce qui concerne une mise en abîme du théâtre et la question de la dualité entre comédien et personnage. Les amener à chercher ce qui renvoie au personnage et ce qui renvoie au comédien. Que dénonce l'auteur par ce moyen?

Ahmed revient, scène 0

« Moi, je vais vous faire avant de commencer, un aveu, une déclaration : comme vous vous en doutez, en tant que Didier Galas, j'ai le droit de venir, et de revenir ; et de venir encore et de re-re-venir. Ceux qui s'appellent vraiment Ahmed, un nom suspectement sale, ils ne peuvent pas souvent venir, encore moins revenir. Alors moi, je porte en moi-même, sous le nom propre Didier Galas, un Ahmed clandestin, et quand je reviens, c'est lui qui revient en moi. C'est ça, le théâtre ! Figurer sur scène que tous les clandestins du monde peuvent venir, revenir, et même, et même, rester ! Maintenant que je suis venu en tant que citoyen convenable, mon devoir de théâtre est de faire revenir Ahmed, citoyen universel, représentant qualifié de l'humanité véritable ! Que vivent universellement les femmes et les hommes de ce monde ! C'est ça aujourd'hui le théâtre ! Et qu'il commence par la nuit, où tous les noms, murmurés, ne sont ni propres ni sales, mais tous magnifiques ! »

Avec cette scène 0, Alain Badiou ouvre sa pièce avec une réflexion sur le théâtre et plus particulièrement sur la distinction entre la personne et le personnage. Un peu comme une provocation, l'acteur entre sur scène sans fard, son masque à la main et donne son vrai nom. Il n'est pas encore Ahmed. Alain Badiou se joue ici des conventions théâtrales. Son théâtre cherche à se montrer comme tel et c'est ainsi qu'il espère dire des vérités et dénoncer. Dans cette première scène, il est question de racisme, thème central du théâtre d'Alain Badiou qui a écrit *Ahmed le subtil*, premier volet des aventures du personnage, comme une satire contre le racisme écrite en réaction à des coups de feu tirés sur des jeunes des cités qui ne faisaient rien que s'amuser. Mais, à travers cette interrogation sur le « qui suis-je ? », Ahmed ou Didier Galas ? Que peut dire ou faire Didier Galas qui n'est pas possible pour Ahmed ? À travers le jeu sur les conventions théâtrales, Alain Badiou interroge aussi, plus largement, le Je.

Ainsi Ahmed questionne, interpelle et dénonce. La langue qu'il parle est une « langue diagonale ». C'est ainsi qu'Alain Badiou définit le langage de son personnage, lui aussi « diagonal ». Sa grande maîtrise de toutes les subtilités de la langue est le reflet de l'intelligence d'Ahmed. Cette langue diagonale serait une langue qui amène à penser autrement, à prendre de la distance avec les idées préconçues.

Ahmed parle aussi d'une écoute de biais, d'une écoute diagonale : « Quoi ? Qu'est-ce que ça veut dire "entendre de biais". Cher Monsieur, ce que vous regardez en face, vu la position des oreilles, vous ne pouvez pas l'entendre de face. Ça arrive de biais, par le côté [faisant comme s'il entendait encore une objection]. Vous n'êtes pas convaincu ? Alors moi je vous dis que vous avez exceptionnellement les oreilles dans les narines. Vous êtes un monstre de l'espèce nasicornoreille, c'est tout ! » (*Ahmed revient*, scène 1).

Pour faciliter aux élèves l'entrée dans cette langue particulière, leur faire découvrir quelques extraits qu'ils diront à haute voix en classe pour s'amuser à mettre les mots en bouche.

Faire avant tout remarquer aux élèves ces jeux sur les mots en jouant sur le décalage entre la prononciation et l'orthographe.

⁶ Olivier Py, *Illusions comiques*, Arles, Actes Sud, 2016.

EXTRAITS À DIRE À HAUTE VOIX

« Vous me priez d'être poli ! Mais monsieur, je vous dis, moi : tenez-vous tranquille ! Vous n'êtes pas policier, que je sache, pour faire la police des *polis*, pour polir l'impoli, pour policer partout les mal polis dont la police pense qu'ils ont la peau lisse. »

Alain Badiou, *Ahmed revient*, scène 1.

« On n'est pas réunis dans un théâtre pour parler de l'infâme papier. Papoter papier c'est tout comme rempoter le Pape hier ! Ou même, pas pouvoir poter parce que papy y est dans le pot. »

Alain Badiou, *Ahmed revient*, scène 1.

« Qu'est-ce que ça veut dire, transcendant ? Pour vous le rappeler, dites-vous que c'est une chose qui est comme une transe, hein, une danse de Mexicains ou de Papous, une transe, quoi. Mais, mais ! Une danse de danseur qui a oublié son dentier dans sa loge. Le gars en transe, il a perdu sa mâchoire. Alors sa danse, c'est une transe sans dents. »

Alain Badiou, *Ahmed revient*, scène 6.

Proposer un travail d'écriture aux élèves sur le modèle des jeux de mots employés dans le texte : police/polis/peau lisse ou transcendant/transe sans dents. Il s'agit d'écrire un texte court s'appuyant sur un jeu de mots avec pour objectif d'amuser ou de dénoncer.

Les élèves choisissent un mot qu'ils cherchent ensuite à décomposer en formant les mêmes sons avec un ou plusieurs mots : police/peau lisse, commissariat/Commise Sarah/Commis ça ira, banlieue/banc lieue/lieu du ban ou de la mise au ban. On peut aussi penser au texte de Leïla Slimani « Un porc, tu nais » à partir du mot importuner, pour ce qui est de dénoncer ; ou encore à la poésie de Francis Ponge avec son cageot à mi-chemin de la cage et du cachot, pour amuser. Pour finir les élèves construisent une phrase ou plusieurs en employant les différents mots ou expressions trouvés.

Cet exercice permet aux élèves de faire l'expérience des éléments qui caractérisent l'écriture d'Alain Badiou cherchant à la fois les effets comiques, ressorts de la farce, mais aussi à dénoncer, à faire réfléchir. Le personnage d'Ahmed permet ainsi de dire la vérité de biais, en passant par l'humour, en semblant dire des choses insensées ou idiotes. La dimension « diagonale » ou « de biais » apparaît dans ces jeux de mots qui donnent des phrases parfois saugrenues, sans sens évident, mais qui disent aussi des vérités.

Pour aborder *Ahmed revient*, il est important de comprendre et de faire comprendre aux élèves la complémentarité essentielle entre le corps et le texte. En effet, pour Alain Badiou, le texte et le raffinement de la langue sont aussi essentiels au théâtre que la dimension corporelle. C'est ce qui fait sa force : « le fait est que ce qui fait la grandeur de Molière était précisément de mêler l'énergie corporelle et verbale de la farce à l'expression textuelle raffinée des passions et des décisions⁷. » Pour Alain Badiou, « le texte est en effet la garantie ultime que le théâtre n'est absorbé ni par la danse ni par l'image⁸ ».

⁷ Alain Badiou et Nicolas Truong, *Éloge du théâtre*, Paris, Flammarion, p. 52.

⁸ *Op. cit.*, p. 58.

Après la représentation, pistes de travail

Depuis le premier volet des aventures d'Ahmed, Alain Badiou mêle, dans ses pièces, théâtre et philosophie. Ces pièces sont ainsi l'occasion d'aborder des notions philosophiques. Dans *Ahmed revient*, il convoque tous les ingrédients du théâtre (espace, technique, objets, texte, corps), partant de la représentation théâtrale et de sa mise en abyme pour questionner notamment les notions philosophiques du sujet et de l'événement. En effet, Alain Badiou considère le théâtre comme une représentation de l'idée, « il est le lieu de l'apparence vivante de l'idée⁹ ».

Les multiples activités proposées dans ce dossier et offertes par le texte et la représentation sont des pistes parmi lesquelles chaque enseignant puisera pour nourrir son propre cheminement.

UN SPECTACLE QUI SE CONSTRUIT SOUS NOS YEUX

En ouverture de travail, demander aux élèves de fermer les yeux et de se rappeler le soir du spectacle, l'arrivée dans le lieu, le décor puis progressivement le début de la représentation et l'entrée en scène du comédien. Chacun intervient à son tour pour dire ce dont il se souvient sans chercher à analyser, dans un premier temps. On commence simplement sa phrase par « Je me souviens de... », « J'ai été étonné... ». Il s'agit ici de retrouver collectivement la mémoire du spectacle, de se remémorer ensemble la représentation pour montrer aux élèves, à travers ces échanges, combien l'apport de chacun d'entre eux est important. Le travail se fait collectivement car personne ne peut avoir tout vu ni retenu. La représentation a eu lieu mais il faut prendre le temps d'en reconstituer le souvenir, on peut se demander finalement: que s'est-il passé? Qu'avons-nous vu, retenu? Cette première étape sensitive est importante pour servir de point d'appui aux analyses et travaux qui pourront être menés par la suite.

L'ESPACE SCÉNIQUE

Les remarques et interventions relatives au début de la représentation feront sans doute émerger beaucoup d'éléments concernant la scénographie, le dispositif scénique, le rapport scène/salle.

Demander aux élèves de décrire avec précision l'espace scénique (décor, objets, rideau, etc.). Comment s'organise l'espace?

De façon générale, l'espace scénique rappelle très clairement le théâtre de tréteaux: un ensemble de praticables surélevés; des perches, disposées comme les arêtes d'un cube, forment le cadre de scène et permettent de suspendre des rideaux ou les affiches portant le numéro des scènes. L'espace de jeu, très restreint, demande au comédien beaucoup de précision et de dextérité dans le travail du corps et les déplacements. L'espace de jeu est légèrement décentré: un praticable le prolonge à cour tandis que le cadre de scène délimite un espace décalé à jardin. La scénographie interpelle: elle rappelle des éléments connus, comme le théâtre de tréteaux, tout en les déplaçant et en les détournant. Le décentrage de l'espace symbolise notamment l'idée qu'Ahmed cherche à nous faire penser autrement, à interroger les opinions communément admises. La régie est installée à jardin, elle est visible pour les spectateurs, de même que les techniciens qui interviennent dans le spectacle. Tout se fait à vue. On ne cherche pas à entretenir l'illusion théâtrale. De la même façon, à jardin, un petit espace avec une table et une chaise figure la loge où Ahmed/Didier Galas se repose après la danse, marque une pause entre les différentes scènes. L'espace scénique met en scène la représentation en train de se faire et nous montre les ficelles, les coulisses du spectacle.

⁹ Badiou Alain, *Éloge du théâtre*, entretien avec Nicolas Truong, Paris, Flammarion, 2009, p. 68.

Deux rideaux sont utilisés dans le spectacle. Le premier est un grand drap bleu, manipulé par les techniciens entre la scène 0 et la scène 1. C'est ce rideau qui permet l'apparition d'Ahmed. Il évoque le voyage d'Ahmed pour revenir et le fait qu'il a dû traverser la mer. Le second rideau se déploie dans la scène 5, lorsque survient l'événement. Il s'agit cette fois d'un rideau de théâtre, rouge, tendu en fond de scène. La représentation de théâtre elle-même est mise en scène dans le spectacle.

Pour exploiter la question de l'espace et expérimenter les déplacements sur le plateau, proposer un exercice de marche en collectif. Dans une salle vide (ou dans une salle où tables et chaises ont été repoussées au maximum), demander aux élèves de marcher en cherchant à occuper tout l'espace, à équilibrer le plateau. Pour aider les élèves, leur demander par exemple d'imaginer que le sol est une planche posée sur une grosse boule : pour maintenir le plateau en équilibre, il faut donc se répartir sur l'ensemble de l'espace. Proposer ensuite au fur et à mesure ces différentes consignes : regarder bien devant soi, se donner des directions précises et en changer une fois que l'objectif est atteint.

En conservant les indications précédentes, introduire une nouvelle difficulté en réduisant progressivement l'espace du plateau : en partant d'un des angles de la pièce, les bras écartés, avancer lentement vers l'autre extrémité de l'espace, obligeant ainsi les élèves à travailler sur un plateau de plus en plus réduit. La difficulté est de continuer à se déplacer, à regarder les autres, à changer de direction sans tourner en rond. Progressivement, on rouvre l'espace et l'exercice se termine une fois que les élèves évoluent à nouveau sur l'ensemble du plateau.

Cet exercice de déplacement collectif permet aux élèves de mieux se rendre compte de la difficulté de l'occupation de l'espace, de la question de l'équilibre du plateau (ou parfois du choix délibéré du déséquilibre). Ils mesurent ainsi plus facilement la qualité du travail menée par le comédien.

Il y a peu d'objets présents sur le plateau mais chacun a un rôle essentiel à différents moments de la représentation. Ils constituent des appuis de jeu très importants pour le comédien. Didier Galas commence par les montrer en tant qu'objets (un livre, une serviette...), puis il les manipule et les fait jouer pour signifier une idée (la poésie, la mémoire) ou pour la mise en abyme d'Ahmed jouant un autre personnage.

La serviette lui permet d'indiquer qu'il n'est plus en jeu, à l'image d'un sportif qui s'essuie et marque une pause. Il l'utilise même pour cacher son visage après la danse d'Ahmed et le régisseur doit frapper plusieurs fois dans les claves pour qu'il réapparaisse de sous la serviette et se remette en jeu. Enfin elle permet de jouer Fatima.

Le livre comme la feuille de papier sont des références au texte poétique, au texte philosophique, mais aussi bien sûr au texte de théâtre : le livre est la seule trace qui nous reste une fois que le spectacle a eu lieu.

La feuille de papier, visiblement blanche, est une référence amusante au texte et à sa mémoire pour le comédien. Quand Ahmed cherche son texte, il prend une feuille de papier blanche. Mais cette feuille de papier est aussi une référence aux papiers d'identité et à l'aspect philosophique du sujet, abordé à travers les questions d'actualité de l'immigration, des sans-papiers.

Ce que nous appelons les claves, instrument en bois utilisé pour marquer d'un clap chaque nouvelle scène, est inspiré du théâtre oriental. Ils sont l'occasion d'un jeu entre le comédien et les techniciens présents sur le plateau. Ils rythment la représentation et s'intercalent entre chaque scène. Celles-ci apparaissent ainsi comme une succession de tableaux.

LES PERSONNAGES

Interroger les élèves : qui est présent sur scène ? Dans le spectacle ?

Les élèves auront sans doute été interpellés par la présence sur scène des techniciens. Tous les effets se font à vue et les régisseurs son et lumière font partie intégrante du spectacle, ils sont même à l'occasion des partenaires de jeu pour le comédien. C'est la régisseuse lumière qui apporte à Didier Galas la veste d'Ahmed après la scène 0. Un jeu se construit entre le comédien et la technicienne qui fait semblant de se tromper de moment et d'intervenir trop tôt – ce n'est pas encore le moment de faire apparaître Ahmed. La loge du comédien, installée à cour, permet de marquer le passage de la personne au personnage, mais le comédien ne disparaît jamais totalement, le spectateur le voit faire une pause, attendre...

Enfin, les élèves évoqueront sans doute les autres personnages tels M. Ducigare, M^{elle} Hortensia ou la cousine Fatima joués par Didier Galas/Ahmed.

Faire faire aux élèves un travail sur ce qu'ils ont retenu du personnage: leur demander d'imiter Didier Galas jouant Ahmed qui joue une porte, d'imiter Didier Galas dans certains passages et faire deviner aux autres duquel il s'agit dans l'ensemble de la pièce.

La mémoire de ce qui a été vu et ressenti est un moyen de faire réfléchir les élèves au travail du corps extrêmement physique, voire athlétique, mené par Didier Galas. Cela confortera aussi l'idée aussi que nous ne sommes pas dans une esthétique naturaliste et permettra d'amener la question des codes de jeu avec masque (cf. partie suivante) dans la comédie.

On peut également construire une ébauche de personnage à l'instar de M. Ducigare, M^{elle} Hortensia ou la cousine Fatima à partir d'un objet de référence détourné (par exemple la serviette pour symboliser des cheveux longs). Compléter avec la démarche, deux ou trois gestes ou déplacements simples, pas plus et venir se présenter comme étant le personnage.

LE PUBLIC

La partition lumière est composée elle aussi de façon à tout montrer. Les élèves auront sans doute relevé que la salle n'est pas plongée dans le noir. Ce lien particulier que crée la lumière entre la scène et la salle tient sans doute à l'importance qu'Alain Badiou donne à l'adresse. Quand il définit le texte de théâtre, il insiste avant tout sur cette question: « le texte de théâtre, quelle que soit sa provenance, est destiné, adressé à un public. »

En repartant du travail précédent sur l'espace, on aborde ici la question de l'adresse: les élèves se répartissent dans l'ensemble de la salle et restent immobiles. L'exercice se fait un par un. Un élève déambule librement parmi ses camarades. Il doit prendre le temps de regarder chacun de ses camarades dans les yeux (au moins trois secondes), sans oublier personne. Les élèves-partenaires restés immobiles signalent un oubli ou des regards trop rapides. Ils doivent être très concentrés pour faciliter le travail de celui qui circule dans la salle.

Didier Galas qui joue Ahmed s'adresse directement aux deux techniciens, mais aussi parfois aux spectateurs. Il fait semblant de les interpeller: « Vous-mêmes, là, devant moi; vous êtes bizarres. Qu'est-ce que vous faites, assis, alignés sur des chaises, à me regarder? Hein? Vous vous dites: il va se passer quelque chose. Sinon vous seriez à vos affaires, comme moi » (Alain Badiou, *Ahmed revient*, scène 3). Un peu plus loin, dans la scène de la perquisition, Ahmed s'adresse à nouveau directement au spectateur en lui demandant son aide et il termine par: « Ne faites plus semblant d'être des spectateurs, et je ne ferai plus semblant d'être un acteur. On retourne au réel. Je veux dire au réel de l'imaginaire » (Alain Badiou, *op. cit.*, scène 4).

À travers Ahmed qui joue avec le spectateur et l'interpelle, Alain Badiou met au jour les mécanismes de la représentation théâtrale, montre le spectacle en train de se faire et cela va lui permettre d'amener le spectateur à agir.

Concernant les mécanismes d'une représentation, on peut amener les élèves à s'interroger sur ce qui fait théâtre, ce qu'est le théâtre, en utilisant les définitions du théâtre données par Olivier Py dans *Illusions comiques* (Actes Sud, 2016, cf. extrait ci-dessous) ou dans son ouvrage *Les Mille et une définitions du théâtre* (Actes Sud, 2013).

À partir de l'extrait suivant, demander aux élèves de jouer les définitions, de façon très simple. Il s'agit de recréer la situation donnée par la définition. Deux possibilités pour cet exercice: soit improviser sans préparation et jouer la succession des définitions dans l'ordre du texte, puisque certaines se complètent et se répondent; soit proposer aux élèves, par petits groupes, de choisir une définition et de la jouer en préparant ensemble une petite scène.

Monsieur Balazuc. 1 – *Sapiens sapiens* se plante une épine dans le pied. Il voit que sa douleur n'est pas partagée par ses camarades, alors il invente le théâtre.

Monsieur Girard. 2 – Non, *Sapiens sapiens* voit que son collègue s'est planté une épine dans le pied et en ressent la douleur, c'est lui qui a inventé le théâtre. Le théâtre est une épine dans la chair de l'autre.

Mademoiselle Mazev. 3 – Le théâtre est la première pensée humaine et sa dernière question.

Monsieur Fau. 4 – « Je n'aime pas le théâtre », dit-elle en mettant du rouge à lèvres.

L'Adolescent. 5 – Nous sommes libres, voilà l'horreur, le théâtre est la musique de cette liberté.

Dieu. 6 – Le théâtre est le lieu où les choses cachées depuis le début des temps sont révélées sans qu'on puisse toutefois les comprendre absolument.

Le Pape. 7 – Le soleil ni la mort ne se peuvent contempler fixement, ô mort tu as perdu ton aiguillon dans le miroir du théâtre. Ô soleil, une lampe suffit à te vieillir. Le théâtre est vainqueur des dieux, il est le seul qui laisse la Nécessité sans voix.

Maman. 8 – Le théâtre a commencé sous le soleil et s'est continué sous les lampes, c'est bien la preuve qu'il est le rabatteur de la liberté humaine.

Monsieur Fau. 9 – Le théâtre est le miroir du monde qui est le miroir du théâtre.

Tante Geneviève. 10 – Et notre présence au monde y est inversée et illisible.

Monsieur Fau. 11 – Le miroir est ce qui écrit en lettres inversées, et comme le monde marche à l'envers le théâtre le remet à l'endroit.

Monsieur Fau. 12 – Le théâtre est un miroir au cœur de la ville qui sert à nous rappeler que tout est théâtre.

Extrait de *Illusions comiques*, Olivier Py, Arles, Actes Sud, 2016 p. 107-108.

Ces définitions servent de base de réflexion pour les élèves et les amènent à expérimenter l'utilisation des ingrédients de la représentation : jeu, adresse, place et regard du spectateur, costume, rapport avec le réel, lumière...

DE LA PERSONNE AU PERSONNAGE

De façon assez surprenante, la première entrée sur scène n'est pas l'entrée d'un personnage mais l'entrée de Didier Galas, le comédien, qui ne cherche pas à donner l'illusion qu'il est un personnage, il se présente comme la personne Didier Galas, sans masque, sans costume.

L'entrée d'Ahmed n'arrive qu'après la scène 0. Le comédien a enfilé la veste d'Ahmed, puis il est sorti de scène. On entend de la musique, les techniciens déploient un grand drap bleu figurant le rideau de scène. On imagine la mer, un pays lointain... Et Ahmed surgit, le comédien a disparu derrière le masque.

LA VOIX, LE MASQUE...

Dans l'optique de comprendre le travail du comédien, proposer des jeux sur la voix afin de trouver celle de son propre personnage.

Dans le spectacle, les élèves auront noté les différences entre les moments où Didier Galas intervient en tant que Didier Galas, notamment dans la scène 0, et le reste du spectacle, lorsque Didier Galas est devenu Ahmed. On passe de la personne au personnage. La modification la plus évidente est le masque. Le fait de porter le masque d'Ahmed impose à Didier Galas, un corps, des déplacements, une attitude, mais aussi une voix différente. La voix d'Ahmed n'est pas la même que celle de Didier Galas.

Le « jeu des trois ours » permet de moduler les hauteurs de voix et les volumes. Les élèves connaissent sans doute l'histoire de Boucle d'Or et les trois ours. On leur demande ici d'imaginer qu'ils sont tour à tour chacun des trois ours. On leur demande de dire : « Qui a mangé ma soupe ? » avec la voix grave (qui vient du ventre) de Papa Ours, avec leur voix de tous les jours qui sera celle de Maman Ours et enfin avec une voix très aiguë, celle de Bébé Ours. En mettant ainsi le texte en bouche, on peut se rapprocher de la voix chantée. Ce jeu se réalise idéalement debout et en cercle.

« Nulle vérité et nulle vérité lourde, lourde et qui réclame d'être portée, nulle vérité ne saurait se dire sans masque. Et si le temps exige un masque de grotesque, je le pose avec joie sur ma face¹⁰. » Le travail de masque est un exercice qui exige de la précision et de l'engagement.

Faire visionner le cours de masque de Mario Gonzales au Conservatoire national de Paris pour avoir un aperçu du travail effectué par Didier Galas.

« C'est de l'être humain qu'il s'agit. D'abord, tous mes efforts s'acheminent vers l'épanouissement de l'élève comédien, à travers un travail de recherche de la vérité [...]. C'est un cours d'interprétation par le biais du masque, guidé par la passion d'un jeu libérateur, avec des règles extrêmement précises, qui ne font qu'augmenter le plaisir de la rigueur¹¹. » Cours de masque de Mario Gonzales: vimeo.com/3439592.

Pour alimenter la réflexion sur ce que le masque modifie dans le corps et la voix du comédien, commenter cette photographie où l'on voit Mario Gonzales diriger une élève du Conservatoire. Ainsi les élèves peuvent noter que pour faire vivre le masque, le travail sur l'expression du visage est très important.



Mario Gonzales.
Source : www.mariogonzalez.org

... ET LE CORPS

Tous les exercices proposés se feront idéalement en musique pour en indiquer le début et la fin. Il est également essentiel que tous les participants soient également répartis dans l'espace sans « trous ».

Proposer des marches dans l'espace en variant les vitesses (vitesse un, deux, trois). Faire varier les directions, en frappant dans les mains.

Par deux, à tour de rôle, suivre la main du partenaire du regard, comme si un fil invisible reliait la main de l'un à l'œil de l'autre. On respecte une distance d'environ 50 cm, le « fil » ne doit jamais être distendu, il est important que les deux partenaires ne se quittent pas du regard, comme des équilibristes. L'exercice se fait sur un rythme musical assez lent et on peut ainsi ébaucher une chorégraphie en explorant toutes les dimensions (haut, bas, gauche, droite, avant, arrière).

Autre variante : imaginer qu'un membre ou une partie du corps tire le reste vers l'avant ou l'arrière. L'exercice est particulièrement intéressant lorsque c'est le nez qui est « leader » pour faire appréhender aux élèves les prémices du travail de masque¹².

¹⁰ Py Olivier, *Épître aux jeunes acteurs pour que la parole soit rendue à la parole*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 9-10.

¹¹ www.mariogonzalez.org

¹² Exercice proposé par Éric Leconte, intervenant auprès des élèves d'option théâtre du lycée Antonin-Artaud à Marseille.

Pour faire appréhender aux élèves la traduction physique d'une émotion, leur demander après les exercices de marche de choisir un état (tristesse, joie, colère, peur) et d'imprimer cet état dans leur démarche et l'expression de leur visage. Au fur et à mesure de cette marche, les mouvements du corps et les mimiques sont exagérés¹³.

On peut voir une illustration pratique de cet exercice sur la [vidéo](#) réalisée par le collectif le Nomade Village lors de cet atelier.

À l'instar de Didier Galas, demander aux élèves de recréer les mouvements de danse vus dans le spectacle, de les reproduire à l'identique puis de les exagérer. L'exercice des « rois de la piste », inspiré du travail du chorégraphe Thomas Lebrun, permet à chacun de proposer sa chorégraphie farfelue ou sérieuse afin de décrocher le prix du meilleur danseur: *Les Rois de la piste*, chorégraphie de Thomas Lebrun ([youtube/Ycvr4Zxxw3w/](https://www.youtube.com/watch?v=Ycvr4Zxxw3w/))

En reprenant les déplacements, introduire un jeu corporel: par exemple imaginer ouvrir une porte, enjambrer quelque chose, se baisser, en travaillant aussi sur l'exagération du mouvement.

À travers la performance du comédien, Didier Galas, le rôle essentiel du personnage d'Ahmed et de son retour, Alain Badiou interroge dans cette pièce la notion philosophique de sujet, notamment à travers l'idée du masque.

Dès la scène 2, intitulée « L'apparition », le ton est donné: « Vous êtes contents de me voir, hein! J'aurais pu disparaître. Remarquez, j'aime paraître, bien entendu. Un acteur qui n'aime pas paraître est comme une porte qui n'aime pas s'ouvrir. [...] Apparaître est bien plus facile, aisé, chaleureux, vous voyez! Apparaître c'est comme une large porte qui s'ouvre sur un soleil radieux et des fleurs et des montagnes et des rutabagas! Tout quoi, dans l'apparaître de moi en personne! »

Il est question de masque bien sûr et du jeu des apparences à travers le paradoxe du travail de l'acteur: un comédien qui apparaît masqué et passe ainsi de la personne Didier Galas au personnage Ahmed. Mais le masque (et donc le personnage d'Ahmed) permet à Didier Galas, et à travers lui à Alain Badiou, de faire tomber les masques, de démasquer et de déjouer les faux-semblants: « Pour masquer le masque, le mieux est de l'enlever. Mais ma figure nue, ce n'est pas ce qu'il y a sous le masque, c'est le masque préalablement masqué, le masque en soi. Vous imaginez la complication! Je m'avance vers vous, masqué par ma figure, et quand l'acteur met mon masque, en réalité, je me démasque. Bon, laissons tomber. À la fin, on ne sait plus où sont le masque, le masque du masque, et le démasqué » (Alain Badiou, *op. cit.*, scène 7).

Alain Badiou convoque Descartes et son célèbre « *Cogito, ergo sum* » qu'il réfute à travers le personnage de Fatima: « Parce que c'est un fait que Fatima existe. Et là, attention! Si ma cousine Fatima existe, c'est que son être de Fatima existe, et que donc, Fatima, elle est. Et si elle est, elle pense, parce que sur ce point, le fameux Descartes... [...] le *cogito* de Descartes, ça ne marche pas. Il s'est lourdement trompé, Descartes, et il n'avait pas même l'excuse d'être gelé, car il était ici, où il fait chaud. La vérité, ce n'est pas du tout « je pense donc je suis ». Il faut dire au contraire: « Je suis, donc je pense. » Et c'est ce que j'applique à ma cousine Fatima. Si ma cousine Fatima existe, elle est. Et si elle est, elle pense. Celui qui pense que Fatima est, mais ne pense pas, c'est le raciste antiféministe. Puisque c'est une femme, dit le raciste antiféministe, elle ne pense que très peu ou pas du tout, et puisqu'elle est arabe, elle ne pense pas du tout ou très peu. Et le raciste affirme cependant qu'elle existe, qu'elle est, Fatima! Elle est, à un point qui le dégoûte, l'Occidental racisto-antiféministo-fascistoïde » (Alain Badiou, *op. cit.*, scène 3 bis).

Cette notion philosophique de la personne permet enfin à Alain Badiou de traiter de questions d'actualité comme celle de l'immigration et de dénoncer le racisme.

Pour faire jouer les élèves avec cette idée du passage de la personne au personnage, proposer l'exercice suivant: faire entrer un personnage, l'élève disparaît derrière le rideau (ou la porte de la salle de classe). Quand il entre, il est devenu un personnage (il utilisera les éléments travaillés ci-dessus: la voix, le corps, éventuellement un masque ou un accessoire). La consigne est, tout en disant « je », de se présenter comme ayant quelque chose d'extraordinaire, de différent. On peut imaginer que ce personnage est un nouvel élève qui vient se présenter à la classe.

Cet exercice met en pratique les observations faites sur le passage et le jeu de Galas/personne à Galas/Ahmed/personnage. Ce qu'Ahmed a de différent, d'extraordinaire, c'est qu'il est algérien et qu'il revient pour dire quelque chose de très important.

¹³ Exercice proposé par Joëlle Gattino du Dynamo Théâtre auprès des élèves d'option théâtre du lycée Antonin-Artaud à Marseille.

POUR ALLER PLUS LOIN

Des textes philosophiques peuvent être lus et étudiés avec les élèves afin de poursuivre cette réflexion au-delà du seul angle théâtral : Hume (*Traité de la nature humaine*, I, IV, VI, § 1-6), Descartes (*Méditations métaphysiques*, « Cogito », I), Pascal (*Pensées*, *Sur le masque*).

On peut aussi s'appuyer sur des textes de théâtre, ceux que cite Alain Badiou dans la pièce par exemple : le « *to be or not to be* » de Shakespeare dans *Hamlet* ou encore *La vie est un songe* de Calderon.

UN « ÉVÉNEMENT DE PENSÉE »

POURQUOI AHMED REVIENT-IL ?

Pour poursuivre la réflexion à partir de la représentation, demander aux élèves spectateurs, par une prise de parole libre, de passer de la mémoire du spectacle à une dimension plus analytique en commençant leur phrase par « Pour moi, ça parle de... ».

On rappelle aux élèves, par cette mise à distance sur leur remémoration, que c'est le spectateur et son regard sur la représentation qui font naître le spectacle et créent du sens. Les questions et thématiques soulevées par le spectacle sont nombreuses. On trouve au cœur du spectacle des questions d'actualité comme l'immigration, le racisme, la laïcité. Des sujets qui sont tous liés au personnage d'Ahmed et à son parcours. Ahmed oblige le spectateur à combattre les idées reçues, à mettre en question les opinions communes.

Le titre de la pièce est expliqué par Didier Galas dans la scène 0. Le retour d'Ahmed est lié à l'histoire de l'écriture de la pièce, quatrième volet des aventures d'Ahmed, personnage créé par Alain Badiou en 1987. Mais il permet aussi très clairement de poser la question de l'immigration. Pourquoi est-il si compliqué pour Ahmed de revenir alors que ce n'est pas le cas pour Didier Galas ? On dénonce ici clairement la politique d'immigration à travers les problématiques de l'accueil, des papiers, de l'intégration.

Ahmed dénonce, se moque, tourne en dérision les positions des autres personnages de la pièce comme M^{elle} Hortensia, M. Ducigare, M^{me} Surdent, mais il incite le spectateur à considérer avec prudence le point de vue d'Alain Badiou lui-même. Rien n'est pris au sérieux, aucune vérité n'est acceptée comme telle. Tout doit être questionné. Ahmed vient pour interpeller le spectateur, le pousser à agir. Mais aussi pour lui annoncer un événement...

LE JEU SUR LA STRUCTURE DE LA PIÈCE

Dans ce spectacle, le texte joue un rôle essentiel puisqu'il est figuré et comme incarné sur scène à travers le livre et la feuille blanche. On sait l'importance qu'Alain Badiou accorde au texte de théâtre. Et réciproquement Ahmed fait des références très explicites à l'auteur et à ses travaux philosophiques : « Remarquez, il y a un philosophe, le nommé Badiou, il prétend que le nom de l'événement doit être inventé, sur place, dans le même éclair que l'événement lui-même. Et alors, il dit, Badiou – mais notez qu'on n'est jamais forcé de le croire, mon collègue Badiou – il dit que le nom d'un événement doit être comme dans la poésie : un nom inventé dans la langue, tiré de la langue sans avoir jamais été connu avant, parce que la poésie, c'est ce qui fait dire au langage ce qu'il était incapable de dire, ce langage » (Alain Badiou, *Ahmed revient*, scène 4). Rien n'est pris au sérieux, tout est discuté, contesté et Alain Badiou critique et met en question ses propres positions.

Le jeu sur le texte se prolonge jusqu'à un questionnement sur l'ordre des scènes : une scène 0 avant la scène 1, mais pourquoi une scène 0 ? La scène de la cousine Fatima n'a pas été insérée et nécessite un jeu sur l'ordre des scènes : le comédien comme les techniciens recouvrent l'ensemble d'affiches portant le numéro des scènes et les numéros bis. À plusieurs reprises, le personnage d'Ahmed parle de l'ordre des scènes, du passage d'une scène à l'autre et en désorganise l'ordre, voire rajoute des scènes.

Analyser les deux photographies ci-dessous : à quel moment du spectacle se situe-t-on ? Pourquoi ces affiches avec des nombres ? Quel est l'effet produit à ce moment précis ? Et dans l'ensemble du spectacle ? Quel effet produit l'accumulation d'affiches sur la seconde photographie ?

L'utilisation des affiches avec les numéros des scènes est une nouvelle fois un aspect du théâtre dans le théâtre : on montre que l'on joue, on montre le théâtre en train de se faire. On ne fait pas semblant de dire aux spectateurs que l'on est ailleurs que devant un spectacle de théâtre. On peut aussi y voir une référence au théâtre de Brecht.

1



1 et 2 : Didier Galas, *Ahmed revient*.
© François Mori.

2



Lors du passage d'une scène à une autre, le régisseur retire une affiche avec le numéro de la scène, faisant ainsi apparaître le numéro de la scène suivante. Mais ces intermèdes sont aussi marqués par un jeu avec les percussions (ici deux morceaux de bois) qui ponctuent l'action ou le jeu avec le comédien à l'instar d'un clap de cinéma. Ces interruptions rythment l'enchaînement des scènes et permettent une pause dans le déroulement de l'action. Elles constituent elles aussi un élément de distanciation.

Faire reproduire ces « virgules » percussives avec ce que la classe ou les élèves peuvent fournir (cuillères, verres, etc.). Si l'on a davantage de matériel et de temps, imaginer une improvisation en binôme: confier un instrument à chacun et improviser sa phrase selon ses compétences musicales. Le but est de venir perturber le jeu du partenaire avec le son ainsi créé, sur le modèle d'un numéro de clown.

Cet exercice a été proposé par François Champeau, intervenant théâtre, et réalisé avec l'aide d'Olivier Guéritaine, enseignant de lettres. On peut en voir un exemple autour de *Cendrillon* de Joël Pommerat (restitution d'ateliers de spécialité théâtre du lycée Antonin-Artaud, de 1:00 à 1:20) : theatreartaud.blogspot.com/2016/03/captation-de-cendrillon-joel-pommerat.html.

Affiches, musique qui scande et rythme les enchaînements entre les différents tableaux, refus de se prendre au sérieux et de jouer le jeu de l'illusion théâtrale: tous ces éléments rappellent les procédés de distanciation brechtienne. Leur objectif dans le théâtre d'Alain Badiou? Faire intervenir et agir le spectateur.

LA SUBJECTIVITÉ DU SPECTATEUR COMME ENJEU ESSENTIEL DU THÉÂTRE

Le rapport étroit, dans ce spectacle, entre la scène et la salle pose la question de la réception du spectacle par le spectateur. Il ne s'agit pas de faire intervenir le spectateur directement dans la représentation, mais ce n'est pas parce qu'il reste assis sur sa chaise qu'il est passif. Pour Alain Badiou, la subjectivité du spectateur est l'enjeu essentiel du théâtre : « la transformation subjective du public dépend de la réussite proprement théâtrale de la représentation [...]. Il ne s'agit pas d'un problème de technique théâtrale particulière, mais bien de savoir si le théâtre est présent, si l'événement de pensée a lieu théâtralement¹⁴. »

Le spectacle a-t-il répondu à cette exigence? Les élèves se sont-ils sentis interpellés? Dérangés dans leurs certitudes? À quel moment? Pourquoi? Il serait intéressant d'organiser un échange sur les impressions de l'ensemble des élèves. L'auteur et le metteur en scène ont-ils réussi à atteindre leur objectif? Ici encore on insistera sur le fait qu'il n'y a pas qu'une seule bonne réponse.

La pièce se termine sur ces mots qui peuvent servir de point d'appui à la discussion sur les partis pris du spectacle : « Si détestable soit le monde, et il l'est, il y a toujours un point, en vous-même, un point obscur et personnel, inattendu, presque pour vous-même stupéfiant, qui est le point de départ pour penser ce qu'il y a. Tenir ce point! Le trouver et le tenir! La philosophie n'a pas d'autre but! Que chacun trouve son point et le tienne! Le point d'où vient en vous la ressource de la pensée et de sa joie. Le point qui est le point de vue, le point qui fait que chacun peut inventer, et non pas répéter. Car répéter est le chemin de l'imposture et de la douleur. Ne plus répéter, ne plus cuire dans son jus. Être irremplaçable, non parce qu'on est soi-même, mais parce qu'on a trouvé, en soi-même, le point actif, celui qui nous sépare de notre fatigue et de notre monotonie intime.

Alors, la philosophie, c'est comme quand un soleil fend les nuages, ou comme quand après l'hiver il y a le cri du premier oiseau. La philosophie est ce qui nous aide à interrompre la répétition.

Séparez-vous! Séparez-vous de vous-même.

Alors, avec ce réel en vous qui vous fend, il y a la pensée et la joie.

Debout, les morts! Tous philosophes, et le monde changera de face, et si nous ne sommes rien, nous serons Tout! »

Poursuivre le travail en choisissant un autre extrait représentatif, par exemple la scène 7 bis intitulée « La perquisition ». Demander aux élèves de lire l'extrait et de décrypter: de quoi est-il question? Quelles références sont utilisées; quels différents points de vue et idées sont présentés, défendus, rejetés? Travailler ensuite sur la mémoire du spectacle: comment est joué cet extrait?

Les élèves établissent les enjeux de la scène : la question de la solidarité envers les sans-papiers, la contestation du rôle de la police. On les aide à retrouver les allusions aux hommes politiques (François Hollande ou Emmanuel Macron), aux événements récents (mise en place de l'état d'urgence, par exemple). La façon dont Ahmed interpelle le spectateur oblige chacun à prendre position et à mettre en question ses certitudes et ses convictions. Toutes les positions et réactions sont envisagées et toutes sont potentiellement contestables pour Ahmed.

AHMED ATTEND COMME... VLADIMIR ET ESTRAGON

Enfin, au cœur du spectacle, Ahmed interroge la notion d'événement : Ahmed attend quelque chose. Il attend que quelque chose arrive, mais quoi? Comment ne pas penser à Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot* de Beckett? Voici une proposition d'exercice à partir d'un extrait du texte de Beckett, à utiliser en français ou en anglais.

Demander aux élèves de travailler sur le début de la pièce de Beckett *En attendant Godot*. Cet exercice a été réalisé à l'aide de l'auto-translation en anglais de l'auteur. Après déchiffrement (le vocabulaire ne pose pas de difficulté majeure), proposer aux élèves d'apprendre le texte (on peut même découper la séquence selon les niveaux). Par deux, leur demander de jouer le texte, en modulant les consignes: par exemple jouer deux cowboys dans un saloon, une cheerleader et un jock (sportif) dans un lycée (on peut faire référence à des séries comme *Glee* ou des films comme *High School Musical*), des rappeurs, une lady et un lord dans un manoir anglais (type *Downtown Abbey*), etc. L'objectif est que les élèves s'emparent de la langue, jouent avec cette situation de départ très simple et modulent leurs accents en fonction (britannique, américain, etc.).

¹⁴ Badiou Alain, *op. cit.*, p. 41-42.

EXTRAIT D'EN ATTENDANT GODOT

VLADIMIR : Pah !

He spits. Estragon moves to center, halts with his back to auditorium.

ESTRAGON : Charming spot. *(He turns, advances to front, halts facing auditorium.)* Inspiring prospects. *(He turns to Vladimir.)* Let's go.

VLADIMIR : We can't.

ESTRAGON : Why not ?

VLADIMIR : We're waiting for Godot.

[...].

ESTRAGON : And then the day after tomorrow.

Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, Faber and Faber, 1952.

EXTRAIT D'AHMED REVIENT

Non, rien ne me tente, aujourd'hui, je suis heureux, je suis vidé. J'attends.

Il va certainement se passer quelque chose. Vous-mêmes, là, devant moi ; vous êtes bizarres. Qu'est-ce que vous faites, assis, alignés sur des chaises, à me regarder ? Hein ? Vous vous dites : il va se passer quelque chose. Sinon vous seriez à vos affaires, comme moi.

C'est clair, c'est très clair : on est là pour attendre ensemble. Attendons.

Mais où ça va arriver ? C'est ça qui me turlupine. Ça va arriver, j'en mets ma main au feu. Mais où ? En haut ?

À droite ? Au fond, tout au fond ? C'est dur de ne pas savoir où. Quand vous savez où ça va arriver, vous vous préparez, vous consolidez l'endroit, vous pouvez même faire une estrade, une barricade. Ou un piège à cons. Mais si vous ne savez pas du tout où ça arrive, vous êtes nerveux, vous regardez partout, vous prenez de gros risques. Il y a de gros risques. Je vous préviens. Vous avez intérêt à regarder partout, vous aussi. Pendant qu'on attend.

Alain Badiou, *Ahmed revient*, scène 3. © Actes Sud 2018

Ahmed attend un événement qui doit arriver. Il improvise sur l'attente avec les spectateurs, attente inquiète mais aussi heureuse, c'est ce qu'il dit au début de l'extrait cité ci-dessus. On retrouve cette dimension d'une forme de sérénité, par moments, dans l'attente de Vladimir et Estragon. Derrière l'apparente confusion et le désespoir, il reste une lueur d'espoir : « Même dans le prétendu désespoir de Beckett, il y a l'éclaircie d'une possibilité inouïe [...]. Quand une femme à demi enterrée dont le mari impotent rampe derrière elle sans jamais lui parler déclare « Quel beau jour c'était ! », il faut prendre ce qu'elle dit au pied de la lettre, et pas du tout comme une confusion dérisoire¹⁵. »

Pour Ahmed, l'événement arrive finalement, le rideau se déploie en fond de scène, un clap : c'est la représentation de théâtre qui commence. Le théâtre offre, au milieu de la confusion, la possibilité de l'espoir.

¹⁵ Badiou Alain, *op. cit.*, p. 71.