

THÉÂTRE ET ARTS DU SPECTACLE | DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Les gros patinent bien, cabaret de carton

Pièce [dé]montée

N° 368 – Décembre 2021



UN SPECTACLE DE ET AVEC
OLIVIER MARTIN-SALVAN
ET PIERRE GUILLOIS

REMERCIEMENTS

Nos remerciements chaleureux vont à Joëlle Watteau et aux équipes du Théâtre du Rond-Point pour l'aide précieuse qu'elles nous ont apportée dans la préparation de ce dossier. Merci à Scène 2, au Théâtre du Peuple – Maurice Pottecher, à Tsen Productions et au CDN de Normandie-Rouen pour leur autorisation de reproduire les photographies de *Bigre*, du Théâtre du Peuple, de *Pantagruel*, et de la préparation du spectacle *Les gros patinent bien, cabaret de carton*.

Pour mieux visualiser les images du dossier, vous avez la possibilité de les agrandir (puis de les réduire) en cliquant dessus. Certains navigateurs (Firefox notamment) ne prenant pas en charge cette fonctionnalité, il est préférable de télécharger le fichier et de l'ouvrir avec votre lecteur de PDF habituel.

Directrice de publication

Marie-Caroline Missir

Directrice de l'édition transmédia

Tatiana Joly

Directeur artistique

Samuel Baluret

Responsable artistique

Isabelle Guicheteau

Comité de pilotage

Bruno Dairou, directeur territorial,

Canopé Île-de-France

Ludovic Fort, IA-IPR lettres,

académie de Versailles

Anne Gérard, déléguée aux Arts

et à la Culture, Réseau Canopé

Jean-Claude Lallias, conseiller

théâtre, Réseau Canopé

Patrick Laudet, IGEN lettres-théâtre

Marie-Lucile Milhaud,

IA-IPR lettres-théâtre honoraire

et des représentants des directions

territoriales de Réseau Canopé

Coordination

Marie-Line Fraudeau,

Céline Fresquet, Loïc Nataf

Autrice du dossier

Caroline Bouvier

Directeur de « Pièce (dé)montée »

Jean-Claude Lallias

Chef de projet

Loïc Nataf

Secrétariat d'édition

Loïc Nataf

Mise en pages

Patrice Raynaud

Conception graphique

Gaëlle Huber

Isabelle Guicheteau

Couverture :

Visuel de l'affiche du spectacle

© Stéphane Trapier

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-240-05522-4

© Réseau Canopé, 2021

(établissement public

à caractère administratif)

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

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.

Les gros patinent bien, cabaret de carton

PIÈCE [DÉ]MONTÉE N° 368 – DÉCEMBRE 2021

Un spectacle de et avec : Olivier Martin-Salvan, Pierre Guillois

Ingénierie carton : Charlotte Rodière

Régie générale : Max Potiron, en alternance avec Colin Plancher

Régie plateau : Émilie Poitoux, en alternance avec Elvire Tapie

Production : Compagnie Le Fils du Grand Réseau

Coproductions : Théâtre du Rond-Point, Le Quai – CDN Angers Pays de la Loire, Le Quartz – Scène nationale de Brest, CDN de Normandie – Rouen, Le Moulin du Roc – Scène nationale à Niort, Comédie de Picardie, Ki M'aime Me Suive, Théâtre Tristan-Bernard, Tsen Productions

Du 10 décembre 2021 au 16 janvier 2022 au Théâtre du Rond-Point

En tournée en 2022

25-29 janvier : Théâtre Sorano, Toulouse

À partir du 3 février : Théâtre Tristan-Bernard, Paris

3 et 4 mai : Théâtre l'Aire Libre, Saint-Jacques-de-la-Lande

7-9 mai : Transversales, scène conventionnée cirque, Verdun

12-14 mai : Théâtre Forum, Meyrin (Suisse)

18 et 19 mai : L'Azimut, Antony – Châtenay-Malabry

21 et 22 mai : Scène nationale 61, Alençon

27-29 mai : La Passerelle, Scène nationale de Gap

10-12 juin (option) : Théâtre de Poche, Hédé-Bazouges

19 et 20 juin : Théâtre de Lorient, Centre dramatique national

Sommaire

- 5 Édito
- 6 Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !
 - 6 Entrer dans le spectacle : un titre, une affiche, deux interprètes
 - 8 Une complicité ancienne pour un spectacle nouveau
 - 11 Burlesque et poésie : le goût des formes hybrides et contrastées
 - 13 Un matériau d'actualité : le carton !
- 14 Après la représentation, pistes de travail
 - 14 Remémoration
 - 14 Une « machine à jouer » fondée sur une double performance
 - 16 La complicité active du public : continuités et ruptures
 - 19 Une odyssee de carton, pitoyable et burlesque
- 23 Annexes
 - 23 Annexe 1 | Note d'intention du spectacle
 - 24 Annexe 2 | Entretien avec Pierre Guillois et Olivier Martin-Salvan, réalisé par Caroline Bouvier

Édito

Autrice

Caroline Bouvier
Professeure de lettres
et de théâtre

Leur première collaboration date de 2006, avec un texte de Pierre Guillois, *Noël sur le départ*. Ils se sont ensuite retrouvés pour diverses créations : *Le Ravisement d'Adèle* de Rémi De Vos en 2008, *Le Gros, la Vache et le Mainate* en 2010, toujours de Pierre Guillois, et enfin *Bigre, mélo burlesque* en 2015, coécrit à trois avec Agathe L'Huillier. Pour *Les gros patinent bien, cabaret de carton*, en 2021, Pierre Guillois et Olivier Martin-Salvan retrouvent leur complicité dans une nouvelle création.

Si les trajectoires des deux artistes sont profondément singulières, elles partagent de nombreux traits communs : tous deux alternent créations personnelles et mises en scène d'auteurs et s'intéressent à toutes les formes de spectacle : opéra, cabaret, cirque, danse. Le premier a mis en scène *Rigoletto* et créé un « cabaret spectral » (*Grand fracas issu de rien*), le second joué *Novarina* ou *Rabelais*, avant de mettre en scène *Jarry (Ubu)* ou les écrits d'art brut qu'il a recueillis et mis en perspective. Tous les deux partagent également curiosité et goût du travail en commun. La majorité de leurs spectacles sont « co » : coécrits, coréalisés, issus de « création collective », et ce, avec de multiples interlocuteurs. Attachés l'un et l'autre au rire et à la dérision, y compris sur eux-mêmes, ils n'ont cependant pas renoncé à la poésie et à l'humanité que révèle le quotidien ordinaire de la vie, comme le montrait bien *Bigre, mélo burlesque*.

De quoi attiser la curiosité pour cette nouvelle création, que les deux artistes ont voulue très démarquée de leur précédente collaboration. Mais, comment aborder une œuvre « de carton », dont les mots semblent avoir perdu tout sens de l'orientation, pour ne plus déployer qu'un voyage imaginaire ?

Le présent dossier se propose d'ouvrir quelques pistes, à l'aide des traces et des indices laissés par les deux artistes sur leur création, mais aussi en revenant sur leurs œuvres précédentes et leurs parcours artistiques : premier duo qui réunit Pierre Guillois et Olivier Martin-Salvan, *Les gros patinent bien* marque la confluence de leurs trajectoires personnelles.

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

Entrer dans le spectacle : un titre, une affiche, deux interprètes

UN TITRE ÉNIGMATIQUE

Interroger les élèves sur le titre : comment le comprendre ? En quoi est-il surprenant ?

On note d'abord le fait qu'il s'agit d'un titre « double » : au titre du spectacle « Les gros patinent bien » s'ajoute la précision « cabaret de carton » qui donne une indication sur la forme. Ce qui frappe ensuite, c'est le caractère loufoque de ce titre : une vérité générale aux limites de l'absurde.

Si « patiner », c'est faire du patin à glace, le titre serait un éloge des qualités prêtées aux « gros ». La formulation se tient à la lisière du « politiquement correct ». Car en catégorisant « les gros », dans une même manière d'agir et de faire, on reste dans une stigmatisation, même si la phrase n'apparaît pas insultante. Et si l'on visualise les silhouettes des « patineurs » (patinage de course ou patinage artistique), on s'interroge quelque peu sur l'ironie de cette affirmation.

Mais « patiner », familièrement, c'est aussi faire du surplace, rester immobile, n'aller nulle part. L'affiche nous présente aussi un personnage, plutôt « enrobé » assis très tranquille, tandis que son compagnon, beaucoup plus maigre, multiplie les actions et les gestes tout autour.

Quant au « cabaret de carton », il renvoie à une forme de spectacle elle-même assez problématique. Si le cabaret reste assez clair, en revanche la précision « de carton » est plus énigmatique. Cela renvoie bien sûr à la matière elle-même, mais « de carton » a également le sens de faux, sans valeur, en « toc », sans compter que les allitérations en « ca » et « r » ne sont pas forcément des plus gracieuses. Et pourtant « faire un carton » suggère un succès extraordinaire...

Derrière l'aspect loufoque, le titre se dérobe et laisse le spectateur dans l'attente. Les deux artistes n'en sont pas à leur coup d'essai.

Ô Carmen, opéra clownesque (Olivier Martin-Salvan, 2008) ; Le Gros, la Vache et le Mainate, opérette barge (Pierre Guillois, 2010) ; Grand fracas issu de rien, cabaret spectral (Pierre Guillois, 2011) ; Bigre, mélo burlesque (Olivier Martin-Salvan, Pierre Guillois, Agathe L'Huillier, 2015). Tels sont les titres de quelques-uns des spectacles créés par Pierre Guillois et Olivier Martin-Salvan. **Qu'ont-ils de commun ? Comment peuvent-ils définir le théâtre recherché par les deux artistes ?**

Il s'agit à nouveau de titres doubles qui mentionnent à la fois un contenu, plutôt énigmatique, propre à piquer la curiosité du public (*Le Gros, la Vache et le Mainate ; Grand fracas issu de rien ; Bigre*) et un genre spécifique de spectacle. Le choix de celui-ci (opéra, opérette, cabaret, mélo) est par ailleurs systématiquement dévoyé par un adjectif (« clownesque », « barge », « spectral », « burlesque »), qui l'oriente vers un comique étrange et saugrenu. On peut remarquer aussi que ces genres renvoient à des spectacles volontiers populaires : les clowns, l'opérette, le cabaret, le mélodrame. Les deux artistes se retrouvent dans une même volonté de décalage et d'ouverture vers des formes hybrides, drôles et accessibles à tous.

L’AFFICHE (OU LE MYSTÈRE S’ÉPAISSIT)

Affiche du spectacle
Les gros patinent bien
© Stéphane Trapier

Peut-on dire que l’affiche éclaire le titre ? Que devine-t-on du spectacle ?

L’affiche, elle aussi, reste assez mystérieuse. Le terme de « patin » renvoie au verbe « patiner », mais laisse aussi la voie à de multiples interprétations (les patins de feutre pour éviter de salir un intérieur, les patins qui assurent le freinage d’un véhicule, jusqu’aux patins beaucoup plus familiers que l’on cherche ou que l’on roule). La même richesse d’interprétation se trouve avec « la morue » et « le requin ». Deux animaux marins, comme le suggèrent les cartons, mais aussi possiblement deux personnages peu fréquentables.

Le dessin de Stéphane Trapier précise cependant quelques points : le spectacle met en scène les deux comédiens, Olivier Martin-Salvan et Pierre Guillois. Le premier est représenté au centre, assis sur un rocher, dans un costume bleu très digne (chemise blanche, cravate assortie), la main levée, comme pour demander la parole ou parodier le geste bouddhique de l’absence de crainte¹. Le second gravite autour de lui, vêtu seulement d’un maillot de bain, d’un bonnet, parfois d’un chapeau, et il ne cesse de s’agiter frénétiquement.

L’affiche met en scène le contraste comme moteur du spectacle : le gros et le maigre, celui qui reste assis et celui qui se démène, celui qui parle et celui qui manipule les mots de carton.

À cet égard, le carton apparaît bien comme un matériau, chargé d’évoquer l’environnement du spectacle. Les références à la mer ou le canotier vénitien suggèrent par ailleurs la notion de voyage.

Pour aller plus loin

Voir un extrait de *Religieuse à la fraise*², le spectacle de danse proposé par Olivier Martin-Salvan et Kaori Ito au Festival d’Avignon en 2014. Construit sur le contraste entre Olivier Martin-Salvan et Kaori Ito, « le gros et la petite », le spectacle joue de leur physique respectif et en explore le contraste et l’échange.

1 Le geste *Abhaya-mudrā*.

2 En ligne : theatre-contemporain.net/video/Religieuse-a-la-fraise-extraits-68e-Festival-d-Avignon

Une complicité ancienne pour un spectacle nouveau

BIGRE, MÉLO BURLESQUE

En 2015, les deux artistes avaient déjà travaillé, avec Agathe L’Huillier, sur un spectacle *Bigre, mélo burlesque*, qui a obtenu le Molière de la Comédie en 2017.

Bigre, mélo burlesque
© Pascal Pérennec

Proposer aux élèves plusieurs bandes-annonces du spectacle *Bigre* :

- un montage d’extraits : vimeo.com/169060598 ; youtu.be/kiyciAWIXjM ;
- un extrait plus long : <https://dai.ly/x2tneak>.

Quelles sont les caractéristiques du spectacle ? Quelle histoire devine-t-on ? À quels univers comiques *Bigre* fait-il penser ?

Le spectacle se déroule au dernier étage d’un immeuble. Trois chambres de bonne, trois locataires, deux hommes, une femme. Vie quotidienne, amitiés et amours fondent une histoire qui mêle comique et poésie : les personnages vivent dans de petits espaces, exigus et encombrés, mais qui s’ouvrent vers le ciel. Aucune parole n’est prononcée par les protagonistes, alors que la musique, les chansons interprétées sur scène, ou les bruits du quotidien sont très présents. Le spectacle s’appuie sur un décor très élaboré, avec une multitude d’accessoires, dont la gestion minutieuse permet un comique fondé sur l’enchaînement des gags. On pense aux films muets, à la tradition burlesque, aux comiques américains, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Laurel et Hardy.

Bigre, mélo burlesque

© Pascal Pérennec

Pour aller plus loin

Voir sur le site Theatre-contemporain.net l'entretien³ de Pierre Guillois sur l'élaboration progressive du spectacle.

L'artiste met l'accent sur le temps consacré à l'improvisation, la complexité de la mise au point de chaque scène, l'importance des accessoires, l'évolution du spectacle au fil des représentations. Il présente ainsi ce choix d'un burlesque sans paroles comme « une école de rigueur et de clarté, qui est hallucinante ».

UN NOUVEAU PROJET

Proposer aux élèves la lecture à haute voix de la note d'intention du spectacle *Les gros patinent bien* (annexe 1) : quels éléments, selon eux, s'inscrivent dans la continuité de *Bigre*, quels autres s'en détachent complètement ?

Pierre Guillois et Olivier Martin-Salvan substituent un duo à ce qui était trio dans *Bigre*. Cependant, ils continuent à jouer sur le contraste de leur physique, voire le développent à l'extrême, en créant deux personnages totalement opposés, l'un assis, l'autre en perpétuel mouvement, le premier doté de la parole, le second voué à l'action.

Mais, ce qui apparaît aussi, c'est la volonté d'élargir le public du spectacle, de s'adresser à tous. La première expérience du plein air, liée d'abord aux nécessités imposées par l'épidémie de la Covid, a conduit les artistes à un choix délibéré : le spectacle pourra se jouer à l'extérieur. Ce qui implique des contraintes et des choix particuliers : peu de possibilités d'installer un décor imposant, de jouer sur les lumières, de recourir à une sonorisation sophistiquée. Pour les deux artistes, c'est un retour au « théâtre de tréteaux », à un théâtre pauvre, loin de la complexité scénique de *Bigre*.

³ En ligne : theatre-contemporain.net, rubrique « vidéos » de la page consacrée au spectacle, « Pierre Guillois, *Bigre*, présentation ».

—
Vue extérieure
du Théâtre du Peuple à Bussang
© DR
—

Demander aux élèves une recherche sur le théâtre de Bussang⁴, dont Pierre Guillois a assuré la direction de 2005 à 2011 : quand et pourquoi a-t-il été fondé ? Quelles spécificités sont les siennes ? Comment le bâtiment lui-même a-t-il été conçu ?

Le Théâtre du Peuple a été fondé en 1895 par Maurice Pottecher, à Bussang dans les Vosges, et sa devise est restée « Par l'art, pour l'humanité ». Cette vocation d'ouverture à tous, associée à une exigence artistique affirmée fait de ce lieu un espace singulier. Il a été construit en pleine forêt et doté d'une scène qui peut s'ouvrir directement sur la nature. Les spectacles proposés mêlent systématiquement amateurs et professionnels et on a pu parler à son propos d'une « utopie en acte » que chacun de ses directeurs successifs s'est attaché à défendre.

La volonté d'élargir l'audience de *Les gros patinent bien* et l'effort pour sortir des murs mêmes de l'édifice théâtre poursuivent à cet égard l'expérience de Pierre Guillois au théâtre de Bussang.

—
Grande salle intérieure du Théâtre du Peuple
© Matthieu Edet
—

—
Ouverture du fond de scène sur la colline arborée,
lors d'une représentation
© Jean-Louis Fernandez
—

4 En ligne : theatredupeuple.com, rubriques Le Théâtre du Peuple > L'histoire.

Burlesque et poésie : le goût des formes hybrides et contrastées

DES CLOWNS AU SLAPSTICK

Pour évoquer ce nouveau spectacle, la note d'intention met en avant la notion de « duo » et renvoie « aux clowns » et au « *slapstick* anglo-saxon ».

Annie Fratellini (l'Auguste) et Pierre Étaix (le Clown blanc), dans leur costume de clown
© AGIP / Bridgeman Images

Interroger les élèves sur les duos comiques qu'ils peuvent connaître, soit dans le spectacle vivant, soit au cinéma. Comment s'organise la relation entre les deux personnages ? Observer par exemple, dans l'[extrait suivant](#)⁵, le duo propre au cirque, Clown blanc/Auguste.

La plupart des duos comiques jouent sur le décalage aussi bien physique que mental des personnages. L'élégance et la brillance pailletée du Clown blanc s'opposent au costume dépenaillé de l'Auguste. Si le premier domine le second, en lui donnant des ordres, ou en le maltraitant physiquement, l'Auguste contrarie les plans du Clown blanc, il s'incruste et joue les éléments perturbateurs. Souvent plus naïf ou plus balourd, il finit par renverser une situation où il apparaissait comme inférieur. Le duo interroge ainsi les rapports de domination et de complicité entre des personnages très différents.

Le duo Pierre Guillois/Olivier Martin-Salvan appelle aussi le souvenir de Laurel et Hardy et la tradition du *slapstick* dans les cabarets et films américains durant la première moitié du xx^e siècle⁶.

Proposer aux élèves une exploration de l'univers de Laurel et Hardy : voir sur Internet quelques-uns de leurs films, soit muets soit parlants.

Par exemple, Laurel et Hardy au travail :

- *From Soup to Nuts* (1928, muet, *À la soupe*) : les deux amis sont engagés pour servir dans une réception ;
- *The Finishing Touch* (1928, muet, *Laurel et Hardy constructeurs*) : ils sont engagés pour achever la construction d'une maison ;
- *The Music Box* (1932, parlant, *Livreurs, sachez livrer !*) : ils se retrouvent à devoir hisser un piano tout en haut d'un escalier interminable ;
- *Busy Bodies* (1933, parlant, *Laurel et Hardy, menuisiers*) : engagés dans une usine de menuiserie, ils finissent par la détruire à peu près complètement.

⁵ En ligne : fresques.ina.fr/en-scenes, saisir « Duo clownesque : Annie Fratellini et Pierre Étaix » dans le moteur de recherche du site.

⁶ Pour approfondir et surtout pour savourer le burlesque américain de l'âge d'or, on peut faire appel aux coffrets « Les trésors du burlesque » édités par *Le Monde* en 2015.

Comment les gags se mettent-ils en place ? Quel est l’instigateur ? Qui en subit les conséquences ? Quel est l’aboutissement ?

Les gags s’inscrivent dans un univers quotidien. Dans les extraits proposés, Laurel et Hardy sont des travailleurs ordinaires, soumis à l’autorité d’un patron ou d’un client. Ils cherchent à bien accomplir leur travail, mais leurs efforts ne sont jamais récompensés. Laurel est à l’origine de l’action qui dégénère et se retourne contre Hardy. Celui-ci s’en prend alors à son compagnon. Au final, c’est la catastrophe : les rideaux se décrochent, les meubles se renversent, le piano est détruit à la hache, les maisons s’écroulent. Le comique met en danger le monde réel.

Pour aller plus loin

Concernant le fonctionnement du duo et l’organisation du travail entre les deux comédiens, lire « [La véritable histoire d’amitié de Laurel et Hardy](#) »⁷ sur le site de France Culture.

HISTOIRES SANS PAROLES ?

Si *Bigre* avait pris le parti d’être une histoire absolument sans paroles, ce n’est pas le cas pour *Les gros patinent bien*. L’un des personnages reste immobile mais ne cesse de parler, tandis que l’autre ne cesse de s’agiter et ne parle quasiment pas. Encore faudrait-il que les paroles proférées soient intelligibles.

Proposer aux élèves une lecture chorale d’un extrait de *L’Acte inconnu*⁸ de Valère Novarina, pièce dans laquelle Olivier Martin-Salvan a joué en 2007, au Festival d’Avignon. L’articulation des syllabes doit être particulièrement accentuée afin que les mots soient clairement audibles. Cette lecture peut se faire en deux temps : un premier moment où chaque réplique ou phrase est confiée à une seule personne, un second temps où la lecture est véritablement collective.

Demander ensuite aux élèves d’apprendre un ou deux segments de la dernière réplique du *Laboureur* et de les utiliser exclusivement, dans une situation d’improvisation quotidienne (le matin au lycée, quand ils arrivent et se retrouvent ; le soir en famille, au dîner, quand on échange les nouvelles de la journée).

L’exercice permet d’approcher la technique du grommelot, ce langage incompréhensible, « formé à partir d’onomatopées et dont le sens n’est perceptible qu’à travers le rythme, les intonations et la gestuelle de l’acteur ».

Cette technique, dont l’origine remonte à la commedia dell’arte, s’inscrit à la lisière du comique et de la poésie. On voit par exemple l’usage qu’en fait Charlie Chaplin dans *Les Temps modernes*, lorsque, contraint de chanter, il a « oublié » les paroles de la chanson qu’il doit interpréter. Olivier Martin-Salvan a également pratiqué ces langues sinon totalement imaginaires du moins très peu compréhensibles, qu’il sait aussi restituer par le chant : regarder par exemple, dans *L’Acte inconnu* de Valère Novarina, « [Le Chanteur en catastrophe](#) »⁹ ou sa reprise des [Mots bleus](#)¹⁰.

Imaginer un récit en trois interprètes (trois langages) à partir d’une situation donnée (« En montant dans le bus, ce matin, j’ai rencontré... » ; « En ouvrant la porte de ma chambre hier soir, j’ai vu... ») : le premier propose un récit intelligible, le second le transcrit en grommelot, le troisième mime les personnages, leurs attitudes et leurs réactions.

7 En ligne : franceculture.fr, rechercher le titre de l’article dans le moteur de recherche du site.

8 Extrait de l’acte II, scène 5, texte disponible sur le site Théâtre en acte. En ligne : reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte.

9 En ligne : reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte.

10 En ligne : facebook.com/watch, saisir « Olivier Martin-Salvan, Les Mots bleus » dans le moteur de recherche du site.

Olivier Martin-Salvan dans *Pantagruel*,
d'après François Rabelais, dans la mise
en scène de Benjamin Lazar
© Nathaniel Baruch

Pour aller plus loin

Le travail sur la langue et la poésie chez Olivier Martin-Salvan s'est également affirmé dans l'interprétation qu'il a pu donner des textes de Rabelais dans *Pantagruel* (mise en scène de Benjamin Lazar) ou l'élaboration qu'il a faite du spectacle *Jacqueline, écrits d'art brut*¹¹.

Un matériau d'actualité : le carton !

Dans leur note d'intention (annexe 1), Pierre Guillois et Olivier Martin-Salvan évoquent « les cartons qui traînaient dans un coin » dont ils se sont servis pour leurs décors et leurs accessoires. Mais il faut reconnaître qu'en ce moment, le carton devient une denrée précieuse. Depuis longtemps cependant, il inspire artistes et créateurs¹² et invite à une plus large réflexion autant sur la notion d'image que sur le gaspillage de nos sociétés.

Demander aux élèves une recherche sur les artistes qui utilisent ce matériau, en choisissant une œuvre et en la présentant oralement à leurs camarades.

Voir par exemple les propositions de :

- Christobal Valecillos : mgart.com/artist-detail.php?id=244&title=Cristobal+Valecillos ;
- Dosshaus : dosshaus.com ;
- Bill Barminski : barminski.com ;
- Eva Jospin : mdig.fr/expositions-et-activites/expositions/eva-jospin-de-rome-a-giverny,
chassenature.org/expositions/galleria ;

Regarder aussi le travail de l'architecte Shigeru Ban : shigerubanarchitects.com/works.html.

Préparation du spectacle *Les gros patinent bien*
au CDN de Normandie-Rouen
© CDN de Normandie-Rouen

¹¹ Voir la page consacrée au spectacle sur le site d'Olivier Martin-Salvan. En ligne : olivier-martin-salvan.fr.

¹² Voir en particulier la guitare de carton découpé, réalisée par Pablo Picasso en octobre-décembre 1912.

Après la représentation, pistes de travail

Remémoration

Demander aux élèves de refaire le spectacle en huit tableaux.

Dans l'espace de jeu, délimiter au sol la géographie du spectacle : l'Islande et la mer du Nord, l'Écosse et l'Angleterre, la Manche et la France, l'Espagne et la Méditerranée. Répartir ensuite les élèves en quatre groupes, chacun associé à un espace géographique précis. Leur demander, pour chacun de ces lieux, de composer deux tableaux fixes correspondant aux images du spectacle qui les ont le plus frappés (dans la mesure du possible, une image renvoyant à la terre, une autre à la mer). Les objets éventuellement nécessaires doivent être incarnés par le corps.

Une « machine à jouer » fondée sur une double performance

Pierre Guillois et Olivier Martin-Salvan ont inventé un dispositif théâtral que l'on peut considérer comme une « machine à jouer » : deux comédiens, dont les rôles sont strictement opposés, construisent ensemble un récit de voyage, depuis l'Islande jusqu'à l'Espagne et la Méditerranée. Olivier Martin-Salvan ne cesse de parler, dans une langue incompréhensible (elle rappelle cependant l'anglais) et il reste pratiquement assis pendant toute la durée du spectacle. Il incarne le voyageur, à la recherche d'une sirène dont il est tombé amoureux au début. Pierre Guillois, de son côté, assure la manipulation des cartons qui nomment décors et accessoires et les fait voir aux spectateurs. Mais il joue aussi les multiples créatures croisées par le voyageur dans son périple.

UN MONDE DE CARTON

Demander aux élèves de décrire le début du spectacle. Quand commence-t-il d'après eux ? Comment les cartons sont-ils utilisés quand débute l'histoire ?

Il est difficile de dire quand débute le spectacle. Lorsque le public entre, la scène est déjà éclairée et Pierre Guillois est présent. Il s'affaire autour des cartons qui envahissent le plateau. Sur l'un d'entre eux, de grande taille, posé au centre, une inscription indique que le spectacle commencera dans « X » minutes. Au fur et à mesure de l'installation des spectateurs, les chiffres varient et un jeu se met en place entre Pierre Guillois et la salle. La surprise est d'autant plus grande, lorsqu'il soulève le carton central, découvrant Olivier Martin-Salvan déjà installé et assis. Ce dernier prend alors la parole et commence son récit.

Le spectacle met d'abord en place des règles de représentation précises : les éléments du décor sont évoqués par un morceau de carton, portant leur nom : fjord, cabane, sapin. La forme et la taille des cartons sont adaptées à l'objet qu'ils désignent : sapin, cabane, lac gelé. Avec le « gros marteau », on passe à un autre type de représentation : l'objet lui-même apparaît, pratiquement en trois dimensions, réalisé avec du carton. Avec « la buée », petite et grande, ou « l'aurore boréale », autre possibilité, le carton s'anime, manipulé par Pierre Guillois en direction du public.

Interroger les élèves : quelles réalisations « en carton » les ont le plus surpris ? le plus fait rire ?

Les exemples sont multiples : on peut penser aux différents modes de locomotion, avion, trottinette, moto ; aux radar, phare et autres éoliennes ; à la pluie, la neige et la grêle. Mais aussi à tout ce qui renvoie au comique « corporel » : la « morve » et le « vomir » du voyageur perdu en mer du Nord, sans oublier l'incroyable agent de police espagnol, aux attributs hors normes ! L'une des sources de la fascination exercée par le spectacle devient ainsi l'inventivité des réalisations en carton, surtout lorsqu'elle s'appuie sur une alliance avec le jeu des comédiens.

DES CARTONS ET UN HOMME

Faire l'inventaire le plus exhaustif possible des animaux joués par Pierre Guillois. Par petits groupes, en choisir un, réfléchir à la manière dont il est évoqué dans le spectacle (gestuelle, déplacements, cris) et travailler collectivement à son incarnation.

Il s'agit aussi bien d'oiseaux (mouette, grue cendrée, vautour) que de poissons (requin, murène, raie), ours, marmotte. Un morceau de carton signale l'animal en question, quelquefois avec une caractéristique précise (l'aile de requin par exemple), tandis que le comédien par sa gestuelle et l'expressivité de son visage transcrit l'animal en question.

Les gros patinent bien
© Giovanni Cittadini Cesi

On peut aussi mentionner la sirène, à la fois humaine et animale : pour cette créature imaginaire, les éléments de « costume » sont plus nombreux et renvoient aux caractéristiques qui la définissent : une queue de poisson et de longs cheveux. Depuis le conte d'Andersen, la sirène n'est plus seulement une femme belle et séduisante, mais elle est capable de compassion et de sacrifice.

Illustration d'Ivan Âkovlevič Bilibin pour *La Petite Sirène*
de Hans Christian Andersen, Paris, Flammarion, 1937
© gallica.bnf.fr / BnF

LA LOGORRHÉE DU PERSONNAGE

De son côté, Olivier Martin-Salvan incarne le personnage principal et en fait partager les émotions. Ainsi, au début du spectacle, il fait découvrir au public le lieu dans lequel il se trouve, en détaillant ses sensations une par une : la vue du paysage, le froid, l'émerveillement devant l'aurore boréale. C'est lui qui, par sa parole et l'expressivité de son jeu, focalise l'attention du public tandis que son acolyte prépare l'effet suivant (par exemple la buée). Tout au long du spectacle, il met en avant la naïveté du héros, à la poursuite de ses chimères.

En quoi peut-on parler à propos d'Olivier Martin-Salvan d'une performance vocale tout au long du spectacle ? Quelles difficultés pose sa prestation ?

À partir du moment où il commence l'histoire, il ne cesse de parler. Dans une langue imaginaire (première difficulté) mais qui, malgré tout, se doit de donner des indications aux spectateurs à certains moments clés (deuxième difficulté). L'acteur, par ailleurs, est contraint à rester assis et, la plupart du temps, face au public. Sa position de conteur et de personnage principal implique de toujours être en lien avec les spectateurs, dont il faut capter continuellement l'attention. L'inventivité verbale se double de la qualité vocale, avec les chansons et les différents airs qui ponctuent l'errance du voyageur.

Le dispositif mis en place se fonde ainsi sur la performance des deux comédiens :

- la gestion complexe des cartons et des personnages pour Pierre Guillois¹ ;
- l'immobilité, l'invention verbale constante, les mimiques et les jeux d'intonation pour Olivier Martin-Salvan.

Quant à la synchronisation du jeu avec l'apparition des cartons, elle exige de la part des deux comédiens une concentration permanente.

Demander aux élèves une recherche sur « l'entracte ». À quoi sert-il traditionnellement ? Pourquoi, selon eux, y a-t-il deux entractes dans le spectacle ?

Comme son nom l'indique, l'entracte est d'abord une pause entre les actes d'une pièce. Son utilité peut être dramaturgique (il témoigne d'une ellipse temporelle dans l'intrigue) ou technique (pour un changement de décors, par exemple. Au XVII^e siècle, il fallait renouveler les bougies nécessaires à l'éclairage). Il offre une pause autant aux comédiens qu'au public. Celui-ci a ainsi l'occasion de se dégourdir les jambes, de discuter, de se rafraîchir (la vente de boissons ou de nourritures génère aussi des gains supplémentaires pour le théâtre). Mais l'entracte a perdu depuis longtemps de son importance² et de nombreux spectacles sont joués sans. Dans le cas *Des gros patinent bien*, le public n'est pas encouragé à se lever et à quitter la salle. L'entracte apparaît davantage comme un temps d'arrêt nécessaire à la performance des comédiens, afin de se reposer un peu ou de remettre de l'ordre sur un plateau envahi par les cartons. Il s'inscrit aussi dans la rupture de l'illusion dramatique, avec laquelle le spectacle ne cesse de jouer.

La complicité active du public : continuités et ruptures

Les gros patinent bien se fonde sur un jeu permanent avec le public : une fois mise en place « la machine à jouer » que constitue l'univers de carton, il s'agit de faire évoluer le spectacle, tantôt en répondant aux attentes programmées des spectateurs, tantôt en les bouleversant. À cet égard, les comédiens ne cessent de s'amuser avec l'illusion dramatique, n'hésitant pas à révéler les coulisses de la création. Car si l'utilisation des cartons rappelle le procédé des intertitres au cinéma, il évoque aussi l'un des procédés de distanciation recherchés par Bertolt Brecht pour éveiller le spectateur.

1 À souligner aussi le rôle des régisseurs de plateau : Émilie Poitoux, Elvire Tapie et Colin Plancher. Pierre Guillois précise, dans un [entretien accordé à des élèves de troisième](#), que quatre heures sont nécessaires avant le spectacle pour mettre en place les cartons (« la mise », la préparation des décors et des accessoires pour une représentation).

2 Voir par exemple l'article de Bernard Dort, dans *Le Monde* du 23 mars 1981, « Pitié pour l'entracte ».

Proposer aux élèves une rapide recherche sur la différence établie par Brecht entre le théâtre dramatique et le théâtre épique. Pourquoi l'utilisation de panneaux lui apparaît-elle comme un procédé intéressant ?

La seule nomination des décors et des objets présuppose une participation active du spectateur, qui a toujours conscience d'être au théâtre et qui en constate sans cesse l'artificialité. Mais le procédé fait aussi appel à son imaginaire, tout comme l'utilisation du langage d'Olivier Martin-Salvan. À partir de quelques mots reconnus (« Sirena » !), le spectateur est invité à reconstituer l'histoire du personnage. S'instaure ainsi un jeu permanent entre le public et les comédiens : le premier construit et imagine le voyage à partir des éléments partiels qui lui sont livrés, les seconds se doivent de mener le jeu, en surprenant toujours davantage avec les péripéties de l'histoire et l'inventivité « cartonnaire ».

Comment se fait l'utilisation de la lumière pendant le spectacle ? En quoi est-elle révélatrice de la relation qui s'instaure entre la scène et la salle ?

Après la présentation du spectacle en extérieur, en septembre 2021, devant le Théâtre du Rond-Point, Pierre Guillois et Olivier Martin-Salvan ont décidé de conserver cette possibilité. Mais de ce fait, ils se privaient de tout effet d'éclairage. Dans la même continuité, à l'intérieur du théâtre, la salle reste allumée pendant toute la représentation, abolissant ainsi l'une des barrières les plus fortes entre les comédiens au plateau et le public³. La continuité et la complicité se renforcent entre eux.

RÉPÉTITIONS ET CONTINUITÉS : LE SPECTATEUR EN TERRAIN CONNU

Interroger les élèves : quelles sont les utilisations des cartons que l'on retrouve tout au long du spectacle ? En quoi s'accordent-elles avec les répétitions du schéma narratif ?

Les cartons servent à nommer les objets, mais ils donnent aussi des indications de lieux et de temps. Villes et pays sont ainsi désignés de la même manière, avec un carton accroché au portant central : Islande, Ísafjörður, Écosse, Oldshoremore, Southampton, Perros-Guirec, Pampelune. De même, les ellipses temporelles sont signalées : « enfin à l'aube, à l'horizon », « deux jours plus tard, à la terrasse », « deux ans plus tard », « douze ans plus tard ». La répétition crée la connivence avec le public : le road-movie se met en place et le mouvement est signifié par deux procédés systématiquement repris : sur la chanson, le déplacement des mêmes cartons de cour à jardin ou de l'avant à l'arrière-scène, avec leur rétrécissement progressif ou bien le déploiement de cartons différents qui déclinent les différents paysages traversés : « Paysage écossais, tourbé, minier, industriel, gallois, côtier » ; « Paysage breton, angevin, vendéen, landais, basque ».

—
Les gros patinent bien
 © Giovanni Cittadini Cesi
 —

L'arrêt systématique dans une boutique locale constitue aussi un repère dans le récit : le spectateur retrouve la même guérite, le même vendeur désagréable et intéressé, les mêmes étapes de la vente (une boisson, un vêtement, un moyen de locomotion), le même boîtier de carte bleue. Varient seulement les spécialités

³ Pour aller plus loin, voir l'article de Christine Richier, « Petit nuancier de l'œil du spectateur », qui explique de quelle manière l'obscurité pendant les représentations au théâtre s'est imposée dans les salles depuis la fin du XIX^e siècle. En ligne : journals.openedition.org/revss/2331.

locales : whisky, cidre ou sangria ; parapluie ou ciré jaune ; bottes ou sandales ; vélo, trottinette ou baudet. Le costume constitue aussi un élément de référence dont la versatilité suscite le rire du public : kilt et cornemuse, biniou et coiffe bigoudène, mantille et éventail.

—
Les gros patinent bien
 © Fabienne Rappeneau
 —

LES EFFETS DE RUPTURE ET LA DYNAMIQUE DU SPECTACLE

Mais Pierre Guillois et Olivier Martin-Salvan mettent aussi en place des éléments qui rompent avec les attentes des spectateurs. Ainsi, par exemple, la transformation des intertitres. Alors que la plupart du temps leur fonction est strictement informative, ils peuvent devenir soudainement commentaires poétiques : « le bateau progresse sur une mer d’huile aux reflets moirés » ; « un bataillon de macareux fend l’azur »⁴.

Y a-t-il des moments dans le spectacle où les comédiens semblent sortir de leur rôle ? Quel effet cela produit-il sur le spectateur ?

La traversée de l’Espagne, débutée sur le même mode des « paysages » (« Paysage catalan », « Paysage castillan », « Paysage bétonné ») laisse soudain place à des panneaux qui montrent crescendo la révolte du « factotum » : « Je suis en burn out », « Ce type est une ordure », « Il m’exploite à mort », « Tout ce que je fais c’est hyperfatigant », « Mais je sais son secret », « Oui, vous avez bien lu ! », « Zut, je dois tout ranger », etc.

La colère de Pierre Guillois s’appuie sur la complicité des spectateurs, aux dépens d’Olivier Martin-Salvan qui continue à jouer son personnage. Cette connivence flatte le public qui assiste à la fois au spectacle et à ses coulisses. Il en est de même quand Olivier Martin-Salvan s’énerve, avec la deuxième apparition de « la cape » (« Je mets pas la cape ! », « Tu me fais mal », « J’en peux plus »). C’est de fait le seul moment où il se lève (« Je suis fatigué » ; « On en était où ? »). Quant à la chute malvenue de Pierre Guillois et la nudité qu’elle entraîne, elle est encore plus ambiguë : effet prémédité ou accident sur le plateau ? À l’image du personnage, le spectateur est entraîné et ballotté en tous sens.

⁴ La poésie ici évoquée relève du cliché et provoque le rire. Elle parodie cependant ce qui a pu être une tendance affirmée dans les intertitres du cinéma muet. On se rappelle le commentaire d’André Breton, dans *Les Vases communicants* (1932), à propos de l’un des intertitres français du film de Murnau, *Nosferatu* : « La phrase que je n’ai jamais pu, sans un mélange de joie et de terreur, voir apparaître sur l’écran : “Quand il fut de l’autre côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre”. »

Une odyssée de carton, pitoyable et burlesque

SOUS LE SIGNE DE LA SIRÈNE

Demander aux élèves une recherche sur les sirènes⁵ : qui sont-elles ? Quelle image en a donnée l'Antiquité ? Comment celle-ci a-t-elle évolué ? En quoi le spectacle joue-t-il avec cette longue tradition de la sirène ?

—
Les gros patinent bien
© Fabienne Rappeneau
—

Qu'elle soit représentée par des femmes à corps d'oiseau ou à queues de poisson, la sirène conserve un certain nombre de caractéristiques au fil des âges : associée à la séduction, soit par le charme de ses chants, soit par les attraits de son physique (sa longue chevelure en particulier), la sirène est dangereuse, car elle conduit vers l'illusion et la mort. Dans sa version la plus triviale, elle représente la luxure et s'apparente à la prostituée. Seul Hans Christian Andersen en a fait une figure émouvante. Dans le conte qu'il lui consacre en 1835, « la petite sirène » sauve le jeune prince et abandonne tout pour lui, sans jamais réussir à s'en faire aimer.

Le spectacle propose de la sirène toute la palette des représentations : d'abord séduisante, la sirène devient pitoyable dès lors qu'elle s'asphyxie. Une fois remise à flot, elle sait exprimer sa reconnaissance et intervient plusieurs fois pour sauver le personnage. Mais elle apparaît aussi à la une d'un tabloïd anglais, ce qui la rapproche d'une séduction vulgaire et elle devient publicité le long d'une route espagnole. Harponnée dans la dernière scène, elle meurt sans pouvoir aider son amoureux, condamné à la noyade.

Après lecture à haute voix du texte d'Andersen, confronter le début de *La Petite Sirène* avec la réalité de la mer dans le spectacle : en quoi peut-on dire que celui-ci prend le contre-pied du conte ?

« Bien loin dans la mer, l'eau est bleue comme les feuilles des bluets, pure comme le verre le plus transparent, mais si profonde qu'il serait inutile d'y jeter l'ancre, et qu'il faudrait y entasser une quantité infinie de tours d'églises les unes sur les autres pour mesurer la distance du fond à la surface.

C'est là que demeure le peuple de la mer. Mais n'allez pas croire que ce fond se compose seulement de sable blanc ; non, il y croît des plantes et des arbres bizarres, et si souples, que le moindre mouvement de l'eau les fait s'agiter comme s'ils étaient vivants. Tous les poissons, grands et petits, vont et viennent entre les branches comme les oiseaux dans l'air. À l'endroit le plus profond se trouve le château du roi de la mer, dont les murs sont de corail, les fenêtres de bel ambre jaune, et le toit de coquillages qui s'ouvrent et se ferment pour recevoir l'eau ou pour la rejeter. Chacun de ces coquillages referme des perles brillantes dont la moindre ferait honneur à la couronne d'une reine. »

Hans Christian Andersen, *La Petite Sirène*, traduit du danois par David Soldi, Hachette, 1876.

⁵ Voir par exemple l'exposition en ligne de la BNF « La mer. Terreur et fascination ». En ligne : expositions.bnf.fr/lamer, rubriques Monstres marins > Sirènes.

La Petite Sirène d'Edvard Erkiksen (1913), emblème de Copenhague
© Caroline Bouvier

Le texte d'Andersen décrit un monde pur : l'eau y est comparée à des « fleurs de bleuet », ou au « verre le plus transparent », l'harmonie règne entre toutes les créatures marines et la demeure de la petite sirène abonde en « corail », « ambre jaune », et coquillages renfermant des « perles ».

Dans le spectacle, la mer est particulièrement polluée : au-delà des bouteilles et des amphores romaines, on y trouve également des épaves, des bidons et de vieux frigos. Les sirènes y sont attaquées par des orques, tuées par des pêcheurs, et les naufragés sont menacés par des oursins, des crabes et des murènes. On y rencontre également des sous-marins chinois, et à plusieurs reprises des migrants, aussi bien dans la Manche que dans la Méditerranée. Et s'il est inutile de jeter une ancre pour espérer atteindre le château du roi de la mer, c'est bien cet ustensile qui, dans le spectacle, tue le personnage principal. Le conte se heurte aux réalités contemporaines...

UN MONDE DÉGRADÉ

En quoi le spectacle dénonce-t-il aussi la dégradation des sociétés humaines ? Que penser du héros et de tous ceux qu'il rencontre ?

La terre n'est pas épargnée. La traversée des différents pays, Islande, Angleterre, France et Espagne, révèle des paysages détruits, marqués par l'industrialisation (« Paysage minier », « Paysage industriel ») et l'agriculture intensive (« Serres », « Oliviers », « Orangers »). Les habitants de chaque contrée sont réduits à la xénophobie et à la cupidité : chaque rencontre s'achève par la mention de la « carte bleue ». Le mélange des époques conduit aux cauchemars de l'histoire : la figure de Hitler aux commandes d'un bombardier, ou les Chinois surgissant d'un sous-marin. Quant à la multiplication des orages, des tempêtes, de la sécheresse et des tsunamis, elle donne à voir le dérèglement climatique.

Les gros patinent bien
© Fabienne Rappeneau

Le personnage principal n'est pas meilleur ; sa naïveté et son obstination à la poursuite de son rêve lui donnent bien sûr un aspect sympathique. Il est également prêt à s'insurger contre la grossophobie ou l'homophobie. Mais il parcourt le monde à l'aide de sa carte bleue, ne boit que du Coca-Cola (c'est possiblement un Américain⁶) et rejette à la mer tout migrant qui voudrait s'accrocher à son bateau. Enfin, il ne faut pas oublier que c'est un « *serial killer* » : il tue un Écossais jouant de la cornemuse puis un Breton avec son biniou. Son dernier meurtre n'est pas des moindres puisqu'il s'agit de Don Quichotte lui-même, le héros de Cervantès.

—
Les gros patinent bien
 © Giovanni Cittadini Cesi
 —

De plus, les relations entre « le personnage » et le « factotum » dévoilent un monde brutal, où les jeux de pouvoir exacerbent la colère et les violences respectives. Le contraste entre les deux acteurs, mis en place aussi bien par leur physique que par leur position assise ou debout, n'est pas sans évoquer les caricatures dénonçant exploités et exploités par une opposition gros/maigres⁷. Les costumes appuient cet aspect : l'élégance du costume de l'un fait ressortir le dénuement de l'autre (maillot et bonnet de bain !).

LE CHOIX DU BURLESQUE

Demander aux élèves une recherche sur le burlesque. En quoi le spectacle multiplie-t-il les références à ce genre, qui s'inscrit à la croisée de la littérature, du théâtre et du cinéma ?

Le burlesque littéraire se propose de « travestir de manière comique [...] une œuvre de style noble en prêtant aux héros des propos et des actions vulgaires et bas »⁸. *Les gros patinent bien* multiplie les références parodiques : *L'Odyssee*, *La Petite Sirène*, la tradition des grands road-movies américains (voire *Don Quichotte*, œuvre elle-même parodique des romans de chevalerie).

Mais le burlesque est également le terme que l'on utilise au cinéma pour qualifier le *slapstick* et les films de Charlie Chaplin, Buster Keaton ou Laurel et Hardy. Ce comique de gags et de « coups de bâton » est souvent rapproché de la commedia dell'arte, aussi considérée comme à l'origine du « grommelot », technique verbale dont le spectacle est une démonstration éclatante.

Enfin, le « burlesque » est le mot emprunté au français pour désigner aux États-Unis un cabaret ou un music-hall.

6 Les bottes du personnage pourraient également le laisser penser. Voir l'[interview](#) d'Olivier Martin-Salvan et de Pierre Guillois accordée à des élèves de troisième.

7 Voir par exemple les dessins de Georges Grosz, mettant en cause les banquiers, les patrons d'usine, et autres « capitalistes ».

8 Définition donnée sur le site du Centre national de ressources textuelles et lexicales. En ligne : cnrtl.fr/definition/burlesque.

Les gros patinent bien renvoie donc bien à un « cabaret de carton », une épopée qui se noie dans la Méditerranée. Ainsi que l'affirme Pierre Guillois : « J'aime bien que les voyages initiatiques ne servent à rien. J'aime l'idée que dans la vie on n'apprend finalement pas grand-chose. On emmagasine des savoirs et des expériences, mais on reste avec nos fragilités d'enfant, nos limites, nos peurs...⁹ » Et mieux vaut en rire...¹⁰

Les gros patinent bien
© Giovanni Cittadini Cesi

9 [Dossier de presse du spectacle. En ligne : theatredurondpoint.fr.](http://theatredurondpoint.fr)

10 Voir sur [Théâtre-contemporain.net](http://theatre-contemporain.net), l'importance que Pierre Guillois et Olivier Martin-Salvan accordent au rire et à la comédie. En ligne : theatre-contemporain.net, rubrique « vidéos » de la page consacré au spectacle, entretiens « [Affirmer la puissance libératrice du théâtre ?](#) » et « [Un manifeste pour le comique et le burlesque ?](#) ».

Annexes

ANNEXE 1

Note d'intention du spectacle

« Olivier Martin-Salvan et Pierre Guillois rêvaient, après 14 ans de complicité, de partir sur un duo. Clowns sans en être, s'inspirant davantage du *slapstick* anglo-saxon, ils voulaient surtout que ce projet leur permette d'atteindre des publics plus larges, plus divers.

Lors de la première répétition, alors que des cartons traînaient dans un coin, ils ont commencé à écrire dessus à l'aide de gros marqueurs noirs pour figurer les accessoires et décors qu'ils imaginaient pour une histoire qui soudain s'ouvrait sur d'infinis possibles grâce à ce procédé connu depuis la nuit des temps.

Fort de leur expérience de *Bigre* sur la gestion des accessoires et la poésie qu'ils y trouvent, Olivier et Pierre ont écrit, pas à pas, l'absurde voyage d'un homme qui ne bouge pas mais qui pourtant traverse l'Europe et sans doute fera le tour du monde grâce à son complice, qui, tout maigre qu'il est, fait défiler derrière lui les paysages, personnages et éléments rencontrés le long de la route.

Le spectacle tire sa saveur du contraste entre l'acteur immobile mais voyageur, porté par un Martin-Salvan virtuose d'un langage non répertorié, avec l'agitation pathétique du préposé aux décors, un Guillois survolté dont l'énergie désespérée est le salut.

Ayant inauguré ce cabaret de carton sur une scène en plein air à l'initiative du Théâtre du Rond-Point en septembre 2020, ce projet sera, c'est décidé, un spectacle de rue. Il s'adaptera parfois, pendant la saison froide, pour jouer en salle mais cherchera définitivement la rencontre de nouveaux spectateurs dans l'espace public. » Caroline Bouvier : Comment avez-vous élaboré le spectacle ? Y a-t-il eu une part importante d'improvisation ? Comment avez-vous concilié cela avec le travail nécessaire, lorsqu'il s'agit

Olivier Martin-Salvan et Pierre Guillois
lors de la préparation du spectacle
Les gros patinent bien
© CDN de Normandie-Rouen

d'envisager une forme comique, qui joue beaucoup sur le gag ?

ANNEXE 2

Entretien avec Pierre Guillois et Olivier Martin-Salvan, réalisé par Caroline Bouvier

(Théâtre du Rond-Point, 12 janvier 2021)

L'ÉLABORATION DU SPECTACLE

Caroline Bouvier : Comment avez-vous élaboré le spectacle ? Y a-t-il eu une part importante d'improvisation ? Comment avez-vous concilié cela avec le travail nécessaire, lorsqu'il s'agit d'envisager une forme comique, qui joue beaucoup sur le gag ?

Olivier Martin-Salvan : Ce qui est étonnant, c'est que le principe et une assez grande partie du spectacle lui-même sont sortis des dix premiers jours de répétition, qui ont abouti à cette forme créée dans les jardins du Rond-Point en septembre 2020. On faisait tous les deux des cartons, on répétait assez peu, on se racontait des choses, « On pourrait faire ça, ça et ça ». Et la première fois qu'on a éprouvé au plateau nos idées, ça s'est fait devant le public. Ce spectacle s'est écrit devant le public. On n'était pas sûr au départ que cette forme marcherait. On se disait que c'était une bonne étape, que cela nous aidait pour le spectacle.

Après, c'est aussi une question de matière. Voyez le carton qui est là, tout de suite, on l'analyse comme un accessoire qui pourrait marcher pour le spectacle. On n'a jamais travaillé de cette manière, ni Pierre, ni moi. Moi, j'ai fait beaucoup d'écriture au plateau, et Pierre est plutôt un auteur de théâtre, et nos deux forces d'écriture et d'analyse, notre rapport à la création, on les renouvelle à chaque spectacle. Là, on ne s'y attendait pas, c'est vraiment le carton qui est premier. Comment on donne ce carton au public, comment Pierre le fait avec son interprétation physique, comment j'essaie de déployer une intention ou un borborygme anglais, comment on tient le spectateur dans cet aspect-là.

Pierre Guillois : Vous parlez d'improvisation et, en effet, quand on a joué devant le public, on a trouvé le jeu. Surtout moi, d'ailleurs. Olivier savait déjà qu'il allait cultiver ce langage, mais moi je ne savais pas du tout ce que j'allais faire dans la manipulation. Maintenant, on ne peut plus dire qu'on improvise. Notre partition, elle est précise. C'est presque comme un texte maintenant. Même Olivier qui invente son langage tous les jours, c'est dans une narration qui est devenue très précise.

O. M.-S. : Oui, le tissage est de plus en plus serré.

C. B. : On comprend que le rythme est essentiel. C'est une mécanique très sensible.

O. M.-S. : Un quart de seconde me paraît très long... c'est très étonnant.

P. G. : Parfois le carton est dans le mauvais sens. Le temps de le retourner, j'ai perdu une demi-seconde, il le sent !

O. M.-S. : Même plus petit que cela, je le sens. Même si le problème est minime et que même les gens de notre équipe ne s'en rendent pas compte. Hier, on a fait un début extrêmement efficace et je crois avoir compris comment. En fait, il faut mordre sur certaines choses, tout en laissant beaucoup d'espace. Il faut dilater le temps, être très pédagogue, laisser les spectateurs comprendre les premiers codes, et en même temps attaquer. Tenu, mais pas tendu, ce sont des choses extrêmement sensibles si on veut attraper le spectateur et qu'il nous suive ensuite. C'est d'une précision chirurgicale.

C. B. : Oui, il faut du temps pour installer les codes, peut-être plus que pour votre spectacle précédent, *Bigre*.

P. G. : Non, c'est moins compliqué que *Bigre*. Là, les codes sont acceptés très vite. Dès qu'on met « Buée », ça y est. En quelques secondes, les gens acceptent le système. On met la maison, on met la cabane, ça va extrêmement vite. Le principe de base est posé. *Bigre* est un spectacle plus lent à installer, beaucoup plus troublant pour les spectateurs : au début, ils ont une pièce avec un décor réaliste, on ne donne aucun signe de burlesque, ils s'interrogent, ils ne savent pas comment réagir. Là, dès l'apparition d'Olivier, on attaque franco.

MÉTAMORPHOSES DU CARTON

O. M.-S. : Le rire est beaucoup plus rapide dans ce spectacle que pour *Bigre*. Mais bien sûr, il faut qu'on monte. Parce qu'en deux minutes, les spectateurs ont compris le principe. Et si on n'est pas inventif au-delà de ce qu'ils peuvent imaginer...

C. B. : C'est ce qui arrive. Le carton devient un objet en trois dimensions, les intertitres se modifient...

O. M.-S. : Oui, l'objet se transforme, les cartons se recyclent, l'avion devient parachute. C'était l'une de nos préoccupations : être inventif dans la manipulation, s'interroger sur cette matière carton, ce qu'elle fait dans nos vies.

C. B. : Le public reste très sensible à l'inventivité.

O. M.-S. : En même temps, il ne faut pas aller trop loin dans le perfectionnement. Il faut rester « Arte povera ». On s'est laissé un peu piéger avec des codes couleurs, des petits tours de magie et on a été très vite rappelé à l'ordre par notre conceptrice de l'ingénierie carton, Charlotte Rodière, qui nous met en garde sur des éléments trop perfectionnés qui peuvent déplacer le spectacle et son vocabulaire.

P. G. : Certains artistes réalisent des performances avec du carton, des objets, des costumes, des châteaux. Même au départ, on avait fait des trucs assez beaux, mais on s'est dit qu'il ne fallait pas que ça devienne un art plastique en carton, parce que ce n'est pas le propos. Deux ou trois choses sortent du côté « inscrit » de la pancarte, mais il ne faut pas aller trop loin, il faut toujours laisser de la place à l'imaginaire du spectateur.

O. M.-S. : Même les dessins, on les chasse. Il y avait pas mal de dessins en plus de l'écriture, mais en fait, ce spectacle, c'est une expérience de lecture, un grand livre ouvert où les gens lisent. Les petits « bonus », par exemple la sirène, doivent ressortir et donc c'est un choix de ne pas écrire mais de dessiner. Dans la dramaturgie, le « joker » sert à ressaisir un élément ou à le mettre en valeur.

L'INTRIGUE ET LES PERSONNAGES

C. B. : Voyage initiatique, parodie de l'*Odyssée*, de *La Petite Sirène* d'Andersen, des road-movies américains, comment sont apparus les personnages, et comment est venue l'histoire ? De manière très consciente ou au contraire au fil du travail ?

P. G. : De manière très inconsciente. Presque de l'écriture automatique. On est parti du titre, que l'on avait donné avant de concevoir le spectacle. Assez naturellement, on a plaqué ce gros monsieur sur un lac gelé. On aurait pu le mettre sur une patinoire dans le Kentucky, mais ce n'est pas ce que l'on a fait. Peut-être aussi parce qu'on est allé jouer *Bigre* en Écosse. Il y a eu tant de choses qui nous ont traversés qu'on ne saurait pas trop dire comment ça s'est passé. Même l'apparition de la sirène, je ne sais plus du tout comment elle est venue. En effet, il y a un désir de voyage, de récit épique voire de récit initiatique, en même temps parfaitement vain. Ce sont des personnages tellement fantoches.

O. M.-S. : C'est intéressant, vous parlez des contes d'Andersen, de *La Petite Sirène*. On a beaucoup regardé dans les traditions nordiques, on s'est même dit qu'on pouvait partir dans la mythologie, on n'avait pas de contraintes. Avec les cartons, on aurait pu aller dans l'espace...

P. G. : Mais, pour revenir à ce que vous avez dit, je n'aime pas beaucoup le terme de parodie, parce que « parodie », ça veut dire se moquer de. Et ce n'est pas notre intention. On ne se moque pas de la sirène, ni des personnages. Ils tentent de faire une sirène, mais ils n'en ont pas les moyens. Donc ils font ce qu'ils peuvent pour atteindre des mythes. La parodie, c'est surplomber quelque chose. Je n'aime jamais trop ça.

C. B. : La sirène, c'est le conte auquel on aimerait croire. La réalité que vous montrez est bien différente.

P. G. : C'est un désenchantement.

C. B. : Le personnage principal n'est pas non plus un héros.

O. M.-S. : Non, en fait, c'est un pauvre gars. On lui a dit « Va en Islande, tu vas pêcher d'énormes poissons ». C'est toujours la même histoire de consommation, de gros poissons, de grosses voitures... il faut faire la photo, avec l'énorme espadon ! Il venait pour ça et il tombe sur Sirène...

P. G. : Mais justement, il ne fallait pas faire une caricature en le dessinant trop nettement. En faire un gros Texan idiot. C'est plus subtil que ça. C'est aussi une figure mythique de théâtre, il incarne l'acteur de tréteau, voire l'acteur shakespearien, viré de la Royal Shakespeare Compagny qui fait des tournées de province.

C. B. : De fait on se demande d'où vient cette présentation américaine du personnage. Elle apparaissait dans certains textes de présentation, mais dans le spectacle lui-même, ce n'est pas si clair, à part les bottes et le Coca-Cola... L'usage de l'anglais, aussi.

P. G. : Mais il ne faut pas que cela le soit. C'est un personnage qui incarne l'Anglo-Saxon.

O. M.-S. : Chacun se forme des images. Certaines personnes me disent « On est partagé, on trouve qu'il est horrible, par exemple avec les migrants ». On m'a dit aussi qu'il ressemblait à Ubu, des personnages auxquels on s'attache, mais des gens qui tuent leurs populations. Souvent au théâtre, on n'est pas assez riches dans nos interprétations. Je dis souvent à Pierre qu'il faut que ce soit un personnage horrible et en même temps quelqu'un de très touchant, une sorte d'oncle dont on sait que c'est un sale type mais qu'on adore. Cette complexité du personnage, on avait très envie de la développer.

LA RELATION MAÎTRE/SERVITEUR

C. B. : Et la relation entre les deux personnages ? On sort de l'histoire, on quitte l'illusion théâtrale, on s'approche d'une relation de clowns...

P. G. : Je ne sais même pas. Parce que cette relation est là, dès le départ. Entre lui en costume trois pièces et moi en maillot de bain qui fait le service. L'ouvrier contre l'aristocrate. Le conflit de classes est posé dès le début, il est présent, sous-jacent, il explose et il libère quelque chose chez le spectateur, parce qu'il est là dès le début et que tout le monde le sait. Et nous, on travaille de plus en plus sur cette relation, qui petit à petit les contamine et fait que ça déborde.

O. M.-S. : Ces théories de clown blanc et d'Auguste, on est un peu...

P. G. : On ne se pose pas la question de savoir s'il y a un clown blanc ou un Auguste. Le clown, on en a déjà fait, l'un et l'autre, mais là c'est plutôt une question de classe sociale, qui finit par sortir et faire exploser la fiction. Ce qui nous intéresse dans l'humour, c'est d'aller chercher loin pour que les motivations des personnages soient intéressantes. C'est pour ça que je parle de conflit social. Parce que c'est puissant. On peut aller chercher loin sur l'humiliation, sur les rancœurs accumulées, sur les frustrations. On peut chercher loin sur les sentiments. En tant qu'acteur, c'est passionnant. Ce ne sont pas des blagues, on joue une scène, une scène où lui m'humilie, où il me frappe. Ce sont des enjeux forts, même si on est tout à fait conscients de faire de la farce, et de le faire pour faire rire les gens. Mais on prend ça dans des questions où la survie ou l'honneur des gens sont en cause. Et du coup, on peut jouer quelque chose de large et de puissant.

O. M.-S. : Pendant *Bigre*, j'ai travaillé sur *Andromaque*, je l'avais co-mis en scène, et en revenant, avec l'une des actrices, avec Agathe, on s'est dit que c'étaient vraiment les mêmes états, le même vocabulaire que la tragédie de Racine. Je ne l'avais pas conscientisé avant de jouer un mois et demi Pyrrhus, puis dans *Bigre* le personnage qui vit sa tragédie dans le monde contemporain. C'est vrai que quand on sent le public très rieur, on se dit « Aïe, aïe, aïe » ! Quand on sent des salles qui viennent pour rire, il ne faut pas aller trop loin, il ne faut pas aller dans leur sens, mais plutôt tirer vers l'aspect tragique et grinçant du spectacle.

P. G. : C'est l'enjeu de la farce.

C. B. : C'est vrai que le monde que vous présentez, les relations humaines que vous montrez ne sont pas très réjouissants...

P. G. : C'est toujours ça dans nos spectacles. *Bigre* est un spectacle hypermélancolique, et pour celui-là, l'image du monde est désastreuse.

C. B. : Oui, un monde pollué, un monde marchand...

P. G. : Tomates à Noël, miam !

O. M.-S. : On ne fait pas un état de l'écologie, mais on montre le monde comme il est. On ne veut rien imposer au public, ce n'est pas en imposant un discours que les gens vont l'entendre.

UN SAUT DANS LE VIDE ?

C. B. : Si l'on considère toutes les difficultés auxquelles vous vous confrontez pour ce spectacle aussi bien dans la construction que dans l'interprétation, extrêmement exigeante en termes de concentration et d'investissement physique, on se dit que vraiment, ce spectacle, c'est une prise de risque incroyable.

O. M.-S. : C'est sûr. Après, si ça avait été nul quand on l'a présenté dans le jardin du Rond-Point, on aurait arrêté, on aurait fait autre chose.

P. G. : La première fois, on a pris le risque que ce soit nul. Franchement, avec nos cartons, on n'en menait pas large. Nous, ça nous faisait rire, mais on se disait « Quand même, c'est tellement bête ! ». On ne savait pas ; le risque, il était là. Quand on a vu l'enthousiasme des gens, il y avait moins de risque. Mais il fallait arriver à construire un spectacle à partir de ce premier jet.

O. M.-S. : On avait peur de détruire le petit équilibre qu'on avait trouvé.

P. G. : Et qu'on ne tienne pas le coup sur une heure vingt !

C. B. : Quelle motivation pour un risque pareil ? Pourquoi un tel choix ? Pourquoi un tel saut dans le vide ?

P. G. : Les sauts dans le vide, c'est ce qu'on aime l'un et l'autre. Sur chaque projet, on essaie des choses différentes. Il n'était pas question de faire un *Bigre 2*, par exemple. Avec *Bigre*, on avait essayé d'explorer le spectacle sans parole, mais cela ne nous amusait pas du tout de repartir sur une forme déjà vue. Parce que ces formes-là, pendant qu'on les joue, on continue de les travailler et de les pousser jusqu'au bout. Donc après ça, pour moi, ce n'est pas du tout du courage, c'est de la survie. Si on ne trouve pas un endroit un peu vertigineux, ça ne nous intéresse pas, on ne peut pas voler. Oui, on saute dans le vide, mais sinon on ne peut pas voler.

O. M.-S. : Ce qui est plus beau, c'est lorsqu'en voyant le spectacle, Jacques Weber écrit « Je suis médusé par la magie du théâtre ». Nous aussi, on est un peu médusé : il n'y a pas plus bête comme principe, on met un mot sur un carton, et ça marche. C'est la magie de l'utopie théâtrale.

P. G. : Certains m'ont demandé comment on jouait des animaux. Mais ce n'est pas le problème, c'est une question d'y croire. C'est le « sauve-qui-peut » que j'aime dans cette pièce. Les deux personnages doivent sauver cette représentation et l'un, avec son panneau « Marmotte », fait tout ce qu'il peut pour y faire croire. Si je regarde un ciel étoilé, le public sait très bien qu'il n'y en a pas, mais il a envie d'y croire. Si l'acteur y croit, le public le suit. C'est pourquoi ce matériau « carton » est très juste en fait. Maintenant, si on fait ce spectacle, c'est aussi parce qu'on a quinze ans de complicité. On a suffisamment confiance l'un dans l'autre et on voulait vraiment créer quelque chose tous les deux.

O. M.-S. : On a une complémentarité multiple. Sur chaque aspect, on se rencontre et on se répond.

P. G. : On est très différents, et par magie, on s'entend merveilleusement.

O. M.-S. : C'est vrai, c'est étonnant, on n'aurait pas dû se croiser !

LE RÔLE DU PUBLIC

C. B. : De quelle manière le spectacle a-t-il évolué depuis le début ? Quelle influence le public a-t-il sur cette évolution ?

P. G. : On écoute beaucoup les retours, les gens qui viennent nous dire « Tiens, je n'ai pas compris ça ou là, c'est un peu long... ». On se demande pourquoi ils nous disent ça, surtout quand c'est récurrent. Il ne faut pas écouter directement ces retours, mais ils décèlent souvent quelque chose. Quelqu'un qui ne comprend pas à un moment donné ou qui s'ennuie, cela ne veut pas dire qu'il faut enlever le passage dont il parle, mais qu'il y a un élément d'information qui manque avant par exemple ou qui n'est pas clair. C'est toujours passionnant à travailler.

Avec le burlesque ou de façon générale avec la comédie quand on travaille sur la recherche du rire, il y a forcément un travail qui se fait dans la relation avec le public, par ses réactions. C'est forcément avec le public qu'on comprend là où on est le plus fort, là où l'on doit changer le rythme, etc. Mais ce n'est pas qu'une question de rire. C'est aussi de capter les gens, de les faire rêver, se dire « Tiens, là, il manque un moment poétique ». C'est beaucoup plus vaste, en fait, que le problème du rire.

C. B. : De fait, vous éclairez toujours la salle, sauf pour la partie sous-marine. Le public reste en lumière.

P. G. : On ne voulait pas rentrer dans la solennité. Comme rien n'est prêt, comme le décor n'est pas là, on voulait rester dans cette précarité. Le noir salle, c'est un rituel très fort, on ne voulait pas aller jusque-là. De ce fait, ça laisse les gens les uns avec les autres. Il paraît que les gens parlent beaucoup pendant le spectacle. À partir du moment où nous ne parlons pas vraiment, les gens s'autorisent à parler, ils commentent. Sans compter qu'il y a aussi des gens qui lisent les panneaux tout haut.

O. M.-S. : Cette question du silence dans la salle, je trouve ça dommage. Le rire, ça fait du bruit et de ce fait les gens se lâchent.

P. G. : D'autant qu'il y a un côté très intergénérationnel. Il y a des enfants, des petits qui parfois ne savent pas lire. Donc les parents sont obligés de leur traduire les panneaux. Tout cela crée un peu de désordre, ce qu'on adore.

LE RIRE : UNE RECONNAISSANCE INSTITUTIONNELLE ?

C. B. : Lors de la remise des Molières pour *Bigre*, vous souhaitiez un théâtre entièrement dédié à la comédie ? Selon vous, elle n'est pas assez reconnue ?

P. G. : Oui, je voulais rappeler que le rire devait être pris au sérieux. On fête les 400 ans de la naissance de Molière cette année, mais le rire est toujours aussi mal vu dans les hautes sphères. C'est un paradoxe effrayant ! Molière affirme « Si le public rit, c'est que j'ai raison », et cette chose-là est quasiment interdite dans la pensée du théâtre public, puisque le rire est toujours suspect.

On a de la chance parce que le théâtre public a beaucoup évolué et il est pluriel. Il y a par exemple des CDN, qui ont de grandes salles à remplir et qui se posent des questions pour trouver dans leur programmation des spectacles qui peuvent amuser les gens. Mais dans d'autres cercles, ce n'est pas toujours le cas. Madame Bachelot, la ministre de la Culture est venue nous voir, et il nous faut trouver des alliés pour défendre le rire comme démarche artistique et poétique.

Pour moi, c'est même plus que ça, car à l'intérieur de ce qui nous menace tous dans le théâtre institutionnel, c'est-à-dire un certain académisme (une esthétique, une pensée, une morale induites par le système de production), le rire est presque la seule façon de s'en sortir, la seule manière d'envoyer paître toutes les injonctions qui pèsent sur le théâtre public. C'est très compliqué de faire un geste artistique réel. Et le rire est l'une des possibilités de s'échapper (je ne dis pas que c'est la seule, attention !). Donc, un théâtre national consacré au rire, oui, ce serait bien.