



Kesta

de Manon Ona

Carnet artistique et pédagogique

Carnet mis à jour en 2017.

Carnet pédagogique rédigé par Stéphanie Cros, professeure de lettres, certifiée en FLE et en théâtre.

Tous les jours, Kesta (garçon ou fille) se cache dans un passage souterrain pour ne pas prendre la navette scolaire. Kesta ne veut pas qu'on le/la regarde, qu'on lui parle, car il/elle a honte, sans que l'on sache de quoi.

Kesta rencontre pourtant dans cette cachette l'Homme sans années. Tentatives d'échanges, provocations mutuelles : l'adulte et l'enfant apprennent à se connaître. Jusqu'à l'arrivée de celui/celle qui a raté la navette...

Manon Ona, pour son premier texte, écrit une fable humaniste sur la pauvreté et la différence vécues à l'école : un théâtre simple et touchant.

L'auteur

Née en 1984 à Lons-le-Saunier, Manon Ona a grandi dans le Sud-Ouest et suivi ses études à l'université Toulouse - Jean-Jaurès. Certifiée de lettres modernes, elle enseigne le français en collège et lycée depuis 2009. Également critique de spectacle vivant, elle dirige désormais la rédaction du site Le Clou dans la planche, implanté en Midi-Pyrénées depuis 2007. *Kesta* est son premier texte de théâtre publié dans la collection « Théâtrales Jeunesse ».



Le carnet

*« J'ai le droit de parole et le droit de regard Nous sommes en progrès »
(Kesta, Manon Ona, p.22)*

Kesta pourrait être un difficile et fragile parcours vers la rencontre et l'échange. Rencontre générationnelle entre l'adolescence et l'âge adulte, rencontre sociale entre deux adolescents de milieux différents. Chaque personnage se construit par le regard et les mots qu'il adresse aux autres mais aussi par la place qu'il trouve dans le regard et le discours de l'autre.

C'est aussi une pièce qui interroge ainsi les fondements du théâtre, étymologiquement le lieu où l'on regarde : quelle place pour le spectateur désormais face à ce qu'il ne voit pas vraiment, n'observe pas dans sa réalité de citoyen : la marge, l'exclusion ? Quelle parole peut émerger de « *Kesta* », cette interjection emblématique d'une adolescence conflictuelle si on lui laisse un espace ?

Kesta est une patiente série de dialogues, la mécanique délicate qui tisse le lien entre les personnages et avec le public, une expérience politique qui place sur le devant de la scène ceux qui sont habituellement mis à l'écart de la société.

Plan du carnet

- A. Cheminer au cœur du texte
 - a. Entrer dans l'œuvre
 - b. La construction des personnages
 - c. La construction de la pièce

- B. Mise en voix et mise en espace
 - a. L'oralité
 - b. L'espace de la rencontre
 - C. Mise en jeu
 - a. Le corps
 - b. L'objet
 - D. L'Environnement artistique de Manon Ona et de *Kesta*
 - a. Entretien avec Manon Ona
 - b. Créer l'espace urbain
 - c. Les langages
 - E. Annexes
 - a. Bibliographie
 - b. Plan de travail pluridisciplinaire pour le collège
-

A. Cheminer au cœur du texte

a. Entrer dans l'œuvre

Consignes données aux élèves : Que veut dire le titre ? Comment a-t-il été écrit ? Selon vous, à qui appartient cette parole ?

Le titre place d'emblée la parole théâtrale dans **l'oralisation** : on le comprend en le lisant à voix haute. Les élèves sont familiers avec la transcription phonétique qu'ils utilisent volontiers, aussi ils identifient très rapidement cette parole à un personnage adolescent.

Consignes données aux élèves : Quelle intention ? Quelle situation ?

La dimension phatique est une prise de contact souvent liée à un échange de regard préalable. Regarder quelqu'un ou lui parler nécessiteraient ainsi son assentiment et, dans le cas contraire, constitueraient un affront.

« **Kesta.** - Kesta Le soir aussi Franchement Kesta

C. qui a raté la navette. - Rien

Kesta. - Si À me regarder là Kesta Je te moi Jamais Alors kestu

C. qui a raté la navette. - Rien C'est fou Rien Te chauffe pas Tranquille tranquille Je passe simplement Je Rien en fait Comme ça Je Ou tes yeux peut-être À peine

Kesta. - Mes yeux

C. qui a raté la navette. - Une seconde Un regard vite fait Que d'un œil

Kesta. - Kesta d'un œil Je te Moi Non

Bon

Franchement ça se fait pas Franchement Personne ne t'a appris la politesse les règles et tout Ça se voit

Et tu continues en plus »

La dimension émotionnelle : l'agressivité, l'autre est une menace, une atteinte. C'est cette ambiguïté qu'il conviendra d'interroger plus tard : l'autre est forcément celui qui touche, dérange, bouleverse, la source d'émotions fortes.

La rencontre : la place du tutoiement montre une rencontre hors des bienséances sociales, avec un pair, ou un adulte à qui on refuse la politesse.

Compétences travaillées : les distinctions écrit/oral, réflexion sur « les normes, la pertinence et l'acceptabilité de telle ou telle forme » (Bulletin officiel du 26/11/2015, p. 236)

Consigne donnée aux élèves : À partir des photos de l'autrice, présentes à la fin de l'ouvrage, imaginer un dialogue puis lisez-le à deux voix.

Cet exercice permet aussi d'aborder la genèse du texte qui est « avant tout l'histoire d'un lieu » (*Kesta*, p.57) où l'autrice s'est rendue pour prendre les photos publiées avec la pièce. Cependant, ce lieu réel n'a pas à être identifié car il est surtout une source d'inspiration : « Seul le tunnel compte », selon l'autrice.

Compétences travaillées : lire l'image, « produire un écrit d'invention s'inscrivant dans un genre littéraire au programme. » (Bulletin officiel, p. 234)

b. La construction des personnages

La liste des personnages permet d'emblée de poser l'anonymat et l'indétermination du genre des personnages, leur dimension universelle. Ce sont des ados, comme le précise l'autrice : « Il n'y a personne en particulier derrière l'enfant de la pièce, mais plutôt une multitude qui va croissant. Pas moins de filles que de garçons, et les origines culturelles se mêlent dans ce cortège. » (*Kesta*, pp. 57-58). On peut replacer cette conception dans l'évolution à la fois romanesque et dramatique du personnage au XX^e dont l'identité devient problématique.

À consulter : *Le Personnage de théâtre*, Georges Zaragoza (A. Colin, 2006)

« L'Homme sans années », surnom donné par Kesta à la page 41 peut lui aussi être un personnage sans genre avec le sens d'« être humain » pour « homme ». En effet, il ne semble se définir que par son âge, indéterminé, par opposition à la jeunesse dont « les années sont si faciles à compter » (p. 37). Kesta est surnommé-e « l'gosse » par le « vieux », comme Kesta l'appelle parfois.

Les élèves remarquent l'absence de prénom, on peut aussi noter la connotation négative « C. qui a raté la navette » ou « sans années » qui les place du côté de la marge.

Consigne donnée aux élèves : Repérer en cours de lecture les quelques éléments d'information sur les trois personnages.

Consigne donnée aux élèves : Écrire le monologue de présentation de l'un des trois personnages.

Ainsi, chaque personnage va se construire essentiellement par sa parole : accidentée pour Kesta et plus sinueuse pour l'Homme sans années, chacun laissant beaucoup de silences et de parts d'ombre.

Consigne donnée aux élèves : Lecture de la première scène à deux voix.

Les élèves peuvent être surpris par l'absence de ponctuation, les licences grammaticales, lexicales et orthographiques qui vont parfois au-delà de ce qu'ils s'autorisent et inventent dans leur production.

On peut leur faire découvrir d'autres dramaturges du langage :

Samuel Beckett, *En attendant Godot*

Emmanuel Darley, *Pas Bouger*

Eugène Durif, *Les Têtes farçues*

Patrick Keerman, *Les Tristes Champs d'asphodèles*

Bernard-Marie M. Koltès, *Quai Ouest*

Valère Novarina, *L'Acte inconnu*, « Comédie circulaire », 2. Premier cercle, la séquence des informations ou des élections. (Une captation de la mise en scène de l'auteur est disponible.)

Roland Robillard, *Les Diablogues*

Jean Tardieu, *La Comédie du langage*

Consigne donnée aux élèves : Étude de la scène d'exposition à travers la progression le dialogue.

- Repérage des répétitions / variations de mots.
- Repérage des thèmes : a) le regard (pp.7-8), b) la temporalité (pp.8-10), c) la navette (pp. 9-11).
- Quel problème est posé implicitement ? (l'enfant manque systématiquement la navette.) Pourquoi ?
- Comment Kesta évite-t-elle de répondre ? (par l'agressivité, le détournement de la conversation en parlant du repas, l'absence de réponse articulée (« Tssst »), etc.)
- Quelles sont les actions dans cette scène ?
- Les personnages se constituent par leur parole mais aussi par leurs actions : à l'agression verbale qui ouvre la scène succède la préparation et le partage d'un repas. L'action est un contrepoint significatif qui annonce le début d'un lien,
- Établir une présentation des personnages et de l'action. Quelles suites ?
- Compétences travaillées : « reconnaître les implicites d'un texte et faire les inférences et hypothèses de lecture nécessaires » (Bulletin officiel, p. 236).

c. La construction de la pièce

Consignes données aux élèves :

a) Comment est découpée la pièce ?

Distinguer acte et scène, rappeler que ces subdivisions sont attachées au théâtre latin puis classique et correspondent à la fois à des découpages de lecture (étapes de l'action et entrées des personnages) et à des contraintes techniques (décor). Ici il n'y a pas d'acte ni de scène annoncés par une didascalie.

b) Interroger la forme fragmentaire : Combien de fragments ? Une seule action à suivre ? Quelle temporalité ? Quelles combinaisons de personnages ?

À consulter : *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Joseph Danan (Actes Sud, 2010)

c) Lire un des 11 fragments (travail en binôme) et repérer les indices de temps, de lieu, identifier les personnages présents et l'action principale. Rendre compte de sa lecture aux autres groupes puis reconstruire l'histoire.

Compétence travaillée : « Lire une œuvre complète et rendre compte oralement de sa lecture » (Bulletin officiel, p. 234), « formuler des impressions de lecture » (Bulletin officiel, p. 235)

Fragments	Kesta	L'Homme sans années	C. qui a raté la navette	Moment	Action
1.	X	X		Soir	Partager un repas
2.	X	X		Soir	Kesta écrit sur le mur puis jette des papiers
3.	X	X	X	Matin	Marcher ensemble ou pas
4.	X	X		Soir	Kesta abîme la boîte de conserve
5.	X	X	X	Matin	Marcher ensemble ou non
6.		X	X	Journée	C. écrit sur le mur pour Kesta
7.	X	X	X	Soir	C. fait une déclaration d'amour/d'amitié à Kesta qui s'enfuit
8.	X	X		Matin	Kesta jette des papiers
9.		X	X	Soir	C. suit Kesta
10.	X	(X)	X	Matin	Kesta tape le mur
11.	X	X		Soir	Kesta s'installe à côté de l'Homme

- La construction dialoguée s'ancre dans un lieu unique et dans une temporalité très régulière, monotone : matin/soir et rythme des navettes scolaires. La durée de la pièce est de cinq jours, approximativement une semaine scolaire. L'Homme sans années évoque même une temporalité minute par minute : 6h30, 7h, 7h45, 7h50 (p.9) routine immuable et asphyxiante qui va être brisée par les deux « accidents » (étymologiquement « ce qui arrive ») : le passage des enfants qui ratent volontairement la navette.
- On notera la présence permanente de l'Homme sans années au plateau, présence parfois silencieuse comme dans le fragment 10 où il s'efface pour ne pas interférer dans la rencontre entre les deux adolescents.
- Les rencontres de Kesta et de l'Homme sans années sont régulièrement interrompues par C. qui a raté la navette dans les fragments 3, 5, 7 et 10. Kesta disparaît à deux reprises, dans les fragments 6 et 9, pour laisser dialoguer C. qui a raté la navette et l'Homme sans années.

- Ainsi la construction apparemment simple s'avère révélatrice du rôle essentiel de l'Homme sans années qui arrête et rapproche les adolescents qui roulent « comme des cailloux » (*Kesta*, p.40). À la solitude du SDF répond également le duo final.
- Noter les actions permet de distinguer les attitudes de refus et de violence comme jeter des papiers, abîmer, taper, fuir ; et les actes de rencontre : partager un repas, s'écrire, marcher ensemble ou s'asseoir côte à côte. On remarquera l'alternance scène à scène, cette progression chaotique souligne la difficulté à créer des liens et à les accepter.

B. Mise en voix et mise en espace

a. L'oralité

Comme on l'a vu, dès le titre, la pièce est oralité.

On pourra demander aux élèves les différences entre « Qu'est-ce que tu as ? Qu'est-ce que tu veux ? » et « Kesta Kestu » pour montrer comment la transcription phonétique et l'utilisation des majuscules prennent en compte les attaques et rythment les répliques ainsi que la mise en page qui de manière poétique induit les pauses.

On peut travailler sur un bref fragment :

« **Kesta**.- Ça y est Ça m'énerve Franchement

Kesta Kestu

là

Si encore Mais là Ça m'énerve Franchement Te le dis. » (*Kesta*, p.19)

La rythmique amène facilement certains élèves vers le slam ou le rap.

Compétences travaillées : « percevoir et exploiter les ressources expressives et créatrices de la parole. Ressources de la voix, de la respiration, du regard, de la gestuelle » (B.O p. 231).

- La question de **l'adresse** devient alors essentielle : À qui parle-t-on ? Quel regard ? Quelle situation d'énonciation ?
- On peut proposer un travail de mise en voix polyphonique en répartissant un extrait de fragment par groupe. Chaque élève prend en charge une réplique ou une partie de réplique et doit proposer une rythmique et un choix d'adresse.

Cet exercice permet d'aborder certaines notions théâtrales comme le **quatrième mur** : « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si la toile ne se relevait pas. » propose Diderot dans *De la poésie dramatique*, Chap.XI, « De l'intérêt ».

À consulter : *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis (Armand Colin, 2002) et *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin (Bordas, 2008 (1991)).

Les élèves vont explorer alors deux pistes de travail. D'une part, une piste naturaliste : **l'adresse** se fait entre les personnages qui dialoguent ou la méthode Stanislavski : les acteurs jouent entre quatre murs sans savoir où sera positionné le spectateur. D'autre part, une piste brechtienne : la théâtralité est posée avec de nombreuses adresses au public. Le dispositif choral offre aux groupes d'élèves davantage de possibilités de créer rapidement des variations, des nuances signifiantes.

L'utilisation de pupitres souligne à quel point le texte peut être pris comme partition.

b. L'espace de la rencontre

La mise en voix peut facilement être prolongée par une mise en espace, là aussi, on peut imaginer plusieurs dispositifs. En voici quelques-uns :

Les élèves optent souvent dans un premier temps pour un dispositif frontal, qui correspond à leur représentation du théâtre. Or, au XX^e siècle, le rapport du public à la scène s'est modifié, rompant souvent avec l'illusion théâtrale.

Une mise en espace d'une mise en voix collective ouvre plus facilement à des propositions non-réalistes.

Frontal avec les trois chœurs incarnant chaque personnage au plateau.

- Dispositif où les trois chœurs sont autour du public
- Dispositif éclaté où les acteurs sont dans le public
- Dispositif itinérant où le public se déplace au gré des prises de parole (11 espaces).
Ce dernier dispositif interroge le lieu unique du tunnel et l'immobilité de l'homme sans âge.

Dans une pièce centrée sur l'exclusion, il est d'autant plus intéressant de travailler avec les élèves : Où est ma place ? Quel endroit je choisis ? Qu'est-ce que ça induit ? Quelle place j'accorde à l'autre ?

On peut aussi expérimenter la distance entre les deux acteurs du dialogue : Que se passe-t-il si je déplace un des acteurs ? Si je les rapproche ? Si j'éloigne l'un d'entre eux ? Si on ne se voit pas ? Si on se fait face ?

C. Mise en jeu

La mise en jeu contrairement à la mise en voix ou à la mise en espace demande un apprentissage du texte.

a. Le corps

Le théâtre est un langage verbal et non-verbal. Le travail sur *Kesta* permet de distinguer plusieurs axes de travail :

Le regard : on notera l'omniprésence du thème dès le premier fragment avec les multiples occurrences des verbes « regarder » (6 fois) et « voir » (2 fois), des références à « l'œil » ou aux « yeux » (mentionnés 8 fois). Dans un lieu obscur où on ne s'arrête pas, deux invisibles se rencontrent et se voient. L'enfant met beaucoup de temps à accepter le regard sur lui.

« **Kesta**.- Est-ce que moi je plante mon œil dans ton œil » (p. 27)

L'Homme est celui qui observe :

« **L'Homme sans années**.- Toi et ta bouille toute fermée Je commence à vous cerner » (p.40)

Il est aussi peut-être celui qui a peint les visages du tunnel ou en tout cas qui peut les identifier :

« **C. qui a raté la navette**.- J'ai réfléchi vous savez Je me suis dit Cet homme qui reste là dans un passage souterrain où personne ne passe J'ai réfléchi et j'ai trouvé Ça a un rapport avec ces visages Obligé Avec l'un de ces visages

L'Homme sans années.- Tu es pressée Il faut y aller

C. qui a raté la navette.- Alors je me suis renseignée Ces visages sont des portraits Je veux dire des portraits de vrais gens Des gens qui ont existé Alors l'un d'eux peut-être Mais vous ne direz rien » (p. 44)

Consigne donnée aux élèves : Entrer au plateau, s'asseoir sur une chaise face public, attendre, sortir.

Cet exercice pose simplement la problématique d'assumer le regard sur soi.

La parole empêchée est un autre axe fort de la pièce.

« **L'Homme sans année**.- Mais tu as décidé de ne rien dire Le mur du silence je vois bien Un mur de plus » (p.43)

« **Kesta**.-Moi sans toi je suis comme un mur Pas de mots » (p.30)

Exercices d'improvisation possibles : par exemple, celui où l'élève doit délivrer une information importante (un danger, un succès, un départ imminent...) avec seulement trois mots donnés (il a droit au mime, au gromelot...) ou exercice où la situation est improvisée par les deux acteurs mais ils ne doivent prononcer qu'une phrase donnée à l'avance.

À consulter : *Le Livre des exercices* de Patrick Pezin (éditions l'Entretemps, 2002)

Ces exercices mettent en jeu le corps, les élèves prennent conscience que la parole n'est qu'une partie de la communication.

L'exclusion / l'échange est enfin une troisième piste à travailler : on sera attentif tout d'abord à la mise en réseau : dire / entendre, s'entendre

« **Kesta** : [...] il y a des gosses le matin et le soir qui traversent la friche et avec qui on peut s'entendre » (p. 50)

Cette réplique à la fin de la pièce fait écho au récit morcelé d'une exclusion très précoce : l'enfant a reçu une « étiquette » psycho-sociale, il « dysfonctionne », comme il l'écrit peut-être lui-même aussi sur les murs (fragment 2) Ce rejet par l'institution scolaire va de pair avec le racisme qui l'accueille à huit ans :

« **Kesta**.- [...] J'entends mon nom J'entends le nom des miens dans leurs bouches vos bouches Et quand il sort le nom des miens il sert d'insulte » (p. 49)

Cette confession est la parole retardée de la pièce, deux longues répliques où l'enfant-cailloux s'ouvre.

Consignes données aux élèves :

- a) Au début du fragment 5, plusieurs élèves jouent Kesta et un seul joue C. qui a raté la navette puis on inverse. Le rapport individu / collectif fait surgir la violence et le rejet dans les deux situations.
 - b) Imaginez ce qu'a écrit C. qui prend la navette sur le mur
 - c) Travail d'improvisation muet sur la rencontre, puis à l'aide d'un mot chacun.
-

b. L'objet

La construction des personnages peut aussi passer par un travail sur la place de l'objet :

Consigne donnée aux élèves : Lister les éléments de costume mentionnés ou les objets qui vous paraissent essentiels pour chaque personnage.

Kesta est identifié par « son sac à rayures rouges », C. qui a raté la navette par sa « veste » (p.20), une « petite veste qui ne fait partie du monde de la friche » (p.48), ainsi la différence sociale est marquée. Kesta a également des « oreillettes » (p.24), élément qui l'isole. L'Homme sans années dort sous des « sacs » (p.9) et a arrangé une boîte de conserve pour récolter l'argent (p.24)

Ces objets peuvent servir de relais entre les acteurs ou, multipliés, permettent de créer la continuité. Dans une mise en jeu qui inclut toute une classe, il est aisé de confier le travail d'un fragment à un binôme ou un trinôme (25 élèves au total).

Ce travail permet de se questionner sur la place de l'objet dans le théâtre, ce qui une réflexion sur les différentes sortes de mises en scène, du naturalisme à la théâtralisation.

À consulter : *L'Analyse des spectacles*, Patrice Pavis (Armand Colin, 2005)

D. L'Environnement artistique de Manon Ona et de *Kesta*

À ce jour, il n'existe pas de mise en scène de la pièce.

Elle a été lue par trois comédiens le 2 avril 2016 lors du festival normand Terres de paroles. À l'occasion du prix Godot du Festival des Nuits de l'Enclave à Valréas (Vaucluse), 600 collégiens et lycéens ont travaillé durant l'année scolaire trois pièces, dont *Kesta*. Dans le cadre de Pièce à lire pièces à entendre au TNT de Toulouse, des CM2 et 6^e ont mis en lecture 10 minutes de la pièce.

a. Entretien avec Manon Ona

Environnement artistique

Quelle musique écoutiez-vous au moment d'écrire le texte ? Ou bien travaillez-vous dans le silence ?

Je n'écoute jamais de musique en écrivant. Je fais le silence autour de moi, la seule musique qui tienne devant être celle des mots. D'autant que j'ai tendance à écrire à voix haute, c'est-à-dire qu'une réplique écrite est aussitôt relue avec différents tons pour vérifier son rythme, qui reste l'un de mes principaux critères d'ajustement de l'écriture.

Quels sont vos peintres/plasticiens, des œuvres plastiques/tableaux préférés ?

Les artistes du XIX^e et du début du XX^e siècle, dont les Expressionnistes et les Surréalistes, me fascinent particulièrement, ces derniers parce qu'ils marquent le grand virage psychanalytique. Je suis plus émue par un corps torturé de Schiele, un enchevêtrement de Grosz, ou encore par les tableaux à clefs de Dali et de Frida Kahlo, que par les œuvres nodales du passé, les grandes périodes classique et baroque notamment, dont la majesté ne m'atteint guère, mais je suppose que c'est là un manque de connaissances en la matière. On finit toujours par aimer ce que l'on étudie, me semble-t-il. Parmi nos contemporains, la démarche de Banksy et la célébrité qu'il a acquise sont une véritable source de d'interrogations, pour ce qui regarde la position de l'artiste dans le monde, et la question très complexe de l'engagement.

Quelles sont vos références théâtrales : auteurs, mises en scène... ?

Question très difficile n°1 !... Je suis critique de théâtre depuis 8-9 ans, et c'est l'ouverture du goût à de multiples esthétiques qui est en jeu dans cette activité... j'ai toujours refusé de m'enfermer.

Quel est votre univers littéraire et cinématographique ?

Question très difficile n°2 !... Je suis enseignante de lettres également, donc pour ce qui est des lectures, il y a déjà tout le patrimoine (de l'antiquité aux années 80, disons) qui m'importe beaucoup car il m'a construite et auquel on ajoutera les grandes dystopies du XX^e, certains coups de cœur contemporains bien sûr et un amour particulier pour la poésie. Côté musique, rien d'assez précis pour relever d'un goût clairement défini. Côté films, hélas... j'en aime tant, et de tant de styles ! En ce moment, j'alterne entre les films des grands Italiens et les épisodes de *Game of Thrones*, c'est dire ! Bref, là encore je botte en touche.

Les élèves qui ont travaillé Kesta sont spontanément allés vers ce qu'on appelle « les cultures urbaines » (graffitis, slam, rap, hip-hop). Quelle place a cette culture dans la pièce ?

Je n'ai pas du tout pensé à l'univers du hip-hop en écrivant, tout simplement parce que le personnage n'est pas dans la construction ni l'ostentation du discours, il est dans la difficulté de communication (j'entends par là le refus ou la réserve, pas l'incapacité). Je voulais travailler la langue dans l'idée d'une expression symptomatique, pas une expression « qui fasse comme » ; si ça semble rejoindre le rap, ça se joue au-delà du moment de l'écriture, dans le vécu du lecteur et ses propres projections culturelles, sans doute parce que le rap relève aussi d'une pratique symptomatique de la langue, et que dans le cas du rap comme dans le cas de mon univers urbain, il y a une volonté d'intégrer le principe de dissidence.

Quelle place pour le corps et la danse ?

Je vois la scène comme pluridisciplinaire ; la distinction entre le mouvement théâtral et le mouvement chorégraphique gagne à être ténue, floue.

Environnement d'écriture

L'endroit où vous écrivez en général ?

Je n'ai pas de fétichisme en matière de lieu. Il suffit d'une prise électrique et d'un espace qui ne soit pas parasité par du bruit.

L'endroit où vous avez écrit ce texte précis ?

J'habitais alors une minuscule maison de 40m², et dans l'absence de bureau, *Kesta* a été écrite depuis le canapé, sur mon petit ordinateur portable.

Sur quel support écrivez-vous ?

Si des idées viennent alors que je ne suis pas devant un ordinateur, je les écris rapidement sur le premier bout de papier venu. Ce n'était pas le cas pour *Kesta*, dont j'ai testé la prise de parole directement sur un fichier texte, mais la pièce que j'écris en ce moment, par exemple, a commencé sur tous les angles blancs d'un de ces journaux gratuits qui envahissent les rames de métro.

Le moment de la journée où vous écrivez ?

Quand j'ai le temps... ! Je raisonne davantage à l'échelle annuelle, en bloquant des périodes où je peux me rendre particulièrement disponible pour l'écriture, et d'autres, où je suis surtout dans la relecture, l'ajustement, la mise à plat de nouvelles idées.

Gardez-vous des brouillons, les traces des différentes étapes d'écriture ?

Je ne conserve aucun brouillon, mes textes sont d'irrémediables palimpsestes. Parfois, les détours entrepris pour achever une pièce sont tels qu'ils n'ont plus rien à voir avec le résultat final, ils ressemblent à l'histoire d'autres pièces qui n'existeront jamais, alors à quoi bon ? Pour ce qui regarde *Kesta*, l'écriture en a été relativement linéaire : après qu'une première version a été arrêtée, la reprise a consisté à injecter davantage d'interaction entre le lieu et l'enfant, en somme à faire vivre cette dramaturgie de l'espace qui m'intéresse tant. Les coups de pied dans le mur par exemple, ou encore le jeu avec les boîtes de conserve. Je crois me rappeler que les graffitis n'ont également atteint les pages que durant cette seconde phase (ils étaient dans ma mémoire, mais quant à intégrer la pièce, c'est autre chose ; ils ne sont devenus un aspect essentiel du tunnel qu'après d'autres motifs premiers tels que le passage, le souterrain/sous-jacent et la dynamique obscurité/lumière.)

b. Créer l'espace urbain

Un projet scénographique est intéressant à mener auprès des élèves : Comment représenter le lieu clos et obscur du tunnel ?

Une ou plusieurs pistes sont à explorer :

- La piste sonore essentielle dans « ce lieu qui résonne » (p. 15) : « On entend les bruits de la circulation environnante, des véhicules roulant sur la chaussée qui surplombe le tunnel » (p.6), « les bruits du périphérique » (p. 48), la pluie (p.6). On peut penser à des captations ou à des montages audio.
- La piste graphique : « les dessins, les visages sur les murs » (p.15), les graffitis « de taille et de qualité variées », « une imposante fresque » (p.6)
- La piste visuelle et la question de la lumière : phares et ombres

- La piste symbolique : les lieux des marges (tunnel, périphérique, friche)/ lieu de rencontre, espace ouvert sans repères de la friche/ espace clos, muré du tunnel (auquel répond l'espace clos du bus qui emporte ses passagers en centre-ville).

Consigne donnée aux élèves : Après la visite technique d'un théâtre et l'étude de plans de feux, d'implantation sonore (ex : Joël Pommerat), de maquettes ou dessins de scénographes, réalisez un projet scénographique (croquis, maquette, conception numérique...)

À consulter : *La scénographie du théâtre occidental*, Anne Surgers (A. Colin, 2011) (histoire de la scénographie)

Metteurs en scène et scénographes du XX^e, O. Aslan (L'Âge d'homme, 2014)

c. Les langages

Kesta propose également une vision du théâtre enrichi par un travail pluridisciplinaire associant musique, danse, arts graphiques. Si les mots ne peuvent dire, d'autres langages existent.

- Le langage chorégraphique : on peut montrer aux élèves des extraits d'*Agua* de Pina Bausch, chorégraphe du Tanz Theater qui revendique des corps qui racontent. Sa méthode de travail peut donner lieu à des exercices : manger, dormir, écrire, marcher, se quitter... à partir de ces verbes d'action, imaginer le mouvement, son rythme. On peut également partir du travail de Sidi Larbi Cherkaoui, lui-même issu du hip-hop, dont chaque chorégraphie reprend les thèmes de la diversité, utilisant parfois plusieurs langues parlées. On peut aussi visionner le film de Bianca Li sur le hip-hop *Le Défi* (2002)
 - Le langage musical : slam, rap.
 - Le graphisme : ce travail peut s'enrichir avec l'étude d'artistes comme Banksy, Basquiat ou Beikirch qui dans sa dernière œuvre *Tracing Marocco* se propose depuis 2014 de peindre de manière hyperréaliste sur des façades du monde entier des portraits de personnes rencontrées au Maroc.
 - On peut aussi aborder la performance scénique avec réalisation graphique comme dans *Seuls* de Wadji Mouawad, solo créé en 2008.
-

E. Annexes

a. Bibliographie

Intertextualité

Paul Éluard, *L'Enfant qui ne voulait pas grandir*
Paul Éluard, *Poésie interrompue*

Pièces sur l'adolescence et l'exclusion

Jon Fosse, *Violet*
Daniel Keene, *L'Apprenti*
Sylvain Levey, *Cent culottes et sans papiers*
Joël Pommerat, *Cendrillon*

Film documentaire sur l'adolescence d'enfants roms en France

Ioanis Nuguet, *Spartacus et Cassandra*, 2015

Romans jeunesse sur les enfants Roms

Julia Billet, *Alors partir*
Alice Ferney, *Grâce et dénuement*
Valentine Goby, *Lyuba ou la Tête dans les étoiles*
Benjamin Lacombe, *La Mélodie des tuyaux*

b. Plan de travail pluridisciplinaire pour le collège

Les E.P.I. du cycle 4 mobilisent au moins deux disciplines, ils permettent de construire et d'approfondir des connaissances et des compétences inscrites dans les différents programmes d'enseignement. Ils s'appuient sur une démarche de projet et conduisent à une réalisation concrète, individuelle ou collective.

Les E.P.I. proposées dans le Bulletin officiel pour l'enseignement du français mettent l'accent sur l'histoire des arts :

« Le programme d'histoire des arts propose de nombreux points d'articulation entre les littératures, les arts plastiques et visuels, la musique, l'architecture, le spectacle vivant ou le cinéma. Les élèves sont sensibilisés aux continuités et aux ruptures, aux façons dont les artistes s'approprient, détournent ou transforment les œuvres et les visions du monde qui les ont précédés, créent ainsi des mouvements et des écoles témoins de leur temps. On peut également travailler les modes de citations, les formes de métissage et d'hybridations propres au monde d'aujourd'hui et à l'art contemporain. Il est aussi possible d'établir des liens avec la géographie en travaillant sur l'architecture, l'urbanisme et l'évolution des paysages (réels et imaginaires) ou sur les utopies spatiales ».

L'accent est mis sur la créativité des élèves au cycle 4 : « la créativité des élèves [...] se déploie au cycle 4 à travers une grande diversité de supports [...] et de dispositifs ou activités [...] Les élèves sont amenés à [développer] leurs talents propres, leurs aspirations, tout en s'ouvrant aux autres, à la diversité, à la découverte. » (Bulletin officiel, p. 217)

On peut ainsi tout à fait proposer un E.P.I. sur *Kestà* engageant deux ou plus des disciplines suivantes : français/EPS/musique /arts plastiques pour aboutir à une mise en espace ou une mise en jeu de la pièce.

- Travail en EPS sur le corps : danse contemporaine et/ou hip-hop
- Travail en musique sur les bruitages urbains et la création de musique électro-acoustique

- Travail en Arts plastiques sur le street art, le portrait et l'auto-portrait (à inclure dans un dispositif de mise en espace ou une scénographie)
- Travail en musique et arts plastiques sur une vidéo s'intégrant à la scénographie

L'étude de la pièce peut aussi s'inscrire dans un travail en lien avec l'éducation civique et l'histoire-géographie : *Kesta* pose les questions de l'exclusion, de l'immigration, enjeux majeurs de notre société contemporaine. La formation de la personne et du citoyen relève « de tous les enseignements », « la culture littéraire nourrit les débats sur de grandes questions. » (Bulletin officiel, p. 223) *Kesta* en tant qu'œuvre et en tant que projet interdisciplinaire permet aux élèves de construire une réflexion personnelle dans une construction collective.

- Travail en géographie sur les migrations, l'espace urbain et son organisation
- Travail en histoire sur les différentes étapes des migrations
- Travail en éducation civique sur les SDF, la précarité avec interventions d'associations

Plan de séquence français cycle 4

Le travail s'adresse à une classe de 3^e dans le cadre de l'étude d'un texte du XXI^e siècle et de la découverte du genre théâtral.

Il vise à mieux lire, à exprimer des émotions et des réflexions et à les partager, à écrire des monologues, des dialogues, à argumenter, à développer la pensée et l'imagination.

Il s'inscrit pleinement dans les quatre entrées retenues pour le cycle « se chercher, se construire », « vivre en société, participer à la société » « regarder le monde » « agir sur le monde ».

- Séance 1 : entrer dans l'œuvre et écriture d'après photos
- Séance 2 : étude du fragment 1 et écriture des possibles
- Séance 3 : la construction des personnages et lecture intégrale, rédaction des monologues
- Séance 4 : la construction de la pièce et la dramaturgie
- Séance 5 : mise en voix
- Séance 6 : bilan de travail, retour sur la pièce.

Avec pour prolongements possibles : la mise en espace ou la mise en jeu.
