



COMÉDIE DE CAEN  
CDN DE NORMANDIE



# Oussama, ce héros

De Dennis Kelly

Mise en scène de Martin Legros, Collectif La Cohue

Création en France, 7 novembre 2016, Comédie de Caen, Théâtre des Cordes

## Dossier dramaturgique

réalisé par les étudiants de Licence 2 d'Arts du spectacle de l'Université de Caen

En 2015, la Comédie de Caen et l'Université de Caen, en lien avec la présidente de l'université et les enseignants de différentes composantes (UFR Humanités et Sciences sociales, département arts du spectacle et lettres modernes, UFR des langues vivantes étrangères, maison de l'étudiant et ESPE), ont mis en place un partenariat durable visant à favoriser les échanges entre artistes et étudiants, le croisement des disciplines artistiques et universitaires et la démocratisation culturelle. Tout au long de la saison 2015/2016 cette volonté s'est traduite par un important éventail d'actions culturelles et artistiques sensibles et innovantes, mises en œuvre par les deux institutions : rencontres avec les équipes artistiques, techniques et administratives, conférences, master-class, regard des artistes sur les projets d'étudiants, répétitions ouvertes, ateliers, lectures en langue originale par des étudiants dirigés par un artiste, participation au festival étudiant *Les Fous de la rampe* (dont accueil en résidence du projet lauréat), accueil des étudiants en stages de pré-professionnalisation, journée d'études au Théâtre des Cordes, etc.

Cette saison, la Comédie de Caen accueille des contributions des étudiants. Ainsi, nous publions des extraits du dossier dramaturgique sur *Oussama*, ce héros, de Dennis Kelly, mise en scène par Martin Legros, rédigé dans le cours de Licence 2 Analyse culturelles du théâtre. Ce cours a été dirigé cette année par Guillermo Pisani, auteur-metteur en scène, artiste associé à la Comédie de Caen.

## Dossier dramaturgique

***Oussama, ce héros*, de Dennis Kelly  
Mise en scène de Martin Legros, Collectif La Cohue  
Création en France, 7 novembre 2016, Comédie de Caen, théâtre des Cordes**

### **Introduction**

Dans le cadre du cours « Analyses culturelles du théâtre » destiné aux étudiants de Licence 2 d'Arts du spectacle de l'Université de Caen, j'ai proposé cette année le suivi d'un processus de création. Nous avons ainsi accompagné la création d'*Oussama, ce héros* de Denis Kelly mis en scène par Martin Legros et le collectif cannaï La Cohue (première au Théâtre des Cordes le 7 novembre 2016).

Afin que les étudiants ne soient pas que des observateurs passifs des répétitions et dans le but de les sensibiliser à la pratique de la dramaturgie, j'ai constitué le groupe en une sorte de « dramaturge collectif ». Cela nous a permis de rencontrer le metteur en scène en ayant travaillé en amont sur des questions pertinentes par rapport à sa création, et d'une certaine manière, cela nous a permis de participer à la création en nous plaçant dans une attitude de don et d'accompagnement. Cette contribution demeure certes modeste, car nous avons rejoint un processus de création en cours (six semaines de répétitions avaient déjà eu lieu sur les huit au total), mais les étudiants ont pu expérimenter de manière pratique le travail du dramaturge et découvrir les grandes étapes et la méthodologie de ses interventions, avant, pendant et à la fin des répétitions.

En tenant compte de la difficile correspondance entre le calendrier universitaire et celui des productions théâtrales, ces trois moments du travail du dramaturge se sont concrétisés à travers trois rendez-vous lors desquels nous avons joué le jeu de l'accompagnement dramaturgique : une rencontre avec le metteur en scène peu après la fin de la première étape de travail de six semaines, une rencontre juste avant la reprise des répétitions deux semaines avant la première, et la présence à un filage suivi d'un échange avec l'équipe artistique à trois jours de la première. A chaque fois, les étudiants étaient placés dans une démarche dynamique de propositions et de réactions et non uniquement de questionnement sur les intentions et les choix du metteur en scène. Nous avons pu compter sur la généreuse complicité de Martin Legros, à qui j'exprime au nom de tout le groupe notre gratitude et notre reconnaissance. Deux de ces rendez-vous se sont tenus à la Comédie de Caen, à Hérouville et au théâtre des Cordes à Caen. Je remercie donc en leur nom également toute l'équipe du CDN pour sa totale disponibilité.

Au terme de cette expérience *in situ*, proche de l'activité professionnelle, il semble qu'elle ait été très riche pour les étudiants. Le plus intéressant s'est produit, il me semble, lors des réflexions et des échanges entre nous et avec le metteur en scène, mais j'ai tout de même souhaité que l'on puisse laisser une trace du travail dramaturgique réalisé en élaborant un « dossier dramaturgique ». Ce type de dossier, propre au travail du dramaturge, est aussi une manière de partager avec d'autres, notamment des spectateurs, le parcours réalisé.

Pour la rédaction de ce dossier, à mi-chemin entre le travail universitaire et le travail pratique au sein d'une équipe de création, nous nous sommes concentrés sur l'écriture de l'auteur : nous avons notamment parcouru toute son œuvre traduite et son travail de scénariste. Différents groupes d'étudiants ont rédigé chaque partie du dossier, que nous avons discuté ensemble en

cours, dans la mesure du possible, pour demander des corrections et des réécritures. L'exercice ayant une visée fondamentalement pédagogique, j'ai retenu pour la publication seulement les parties suffisamment abouties. Cependant, je publie le sommaire complet, pour donner un aperçu du projet et des ambitions initiales.

Guillermo Pisani

## Sommaire

1. Présentation de Dennis Kelly
2. Le théâtre de Dennis Kelly
  - 2.1. *Occupe-toi du bébé*
  - 2.2. *Orphelins*
  - 2.3. *Love & Money*
  - 2.4. *Débris*
  - 2.5. *ADN*
3. *Oussama, ce héros* : analyse dramaturgique, structures et principaux thèmes
4. La situation violente chez Dennis Kelly. Analyse d'une séquence de *Oussama, ce héros*
5. Dennis Kelly et le *In-yer-face theatre*
6. Rencontre avec Martin Legros, metteur en scène
7. Le devenir scénique des textes de Dennis Kelly en France et en Europe
8. Dennis Kelly scénariste – la série Utopia
9. Dennis Kelly dans les médias et la recherche

## 2. Le théâtre de Dennis Kelly

### 2.1. *Occupe-toi du bébé*

En 2007, Dennis Kelly offre à la scène européenne un drame posant la question de la vérité et du mensonge avec *Taking care of baby*. Cette pièce est à la frontière du réel et emprunte les codes du théâtre documentaire.

Donna McAuliffe est accusée d'infanticide sur son fils Jake, de 5 mois. Son décès est d'autant plus suspect que la famille a déjà perdu une fille, Megane, trois ans plus tôt. Après quatorze mois de détention et un passage en appel, Donna est relâchée grâce à une expertise du Dr. Millard qui pense avoir décelé chez elle le syndrome SLK (Syndrome de Leetman-Ketley). Cette maladie attendrait les femmes qui sont trop sensibles à ce qui les entoure et les ferait s'en prendre à ceux qu'elles aiment. Tout laisse à penser qu'il a raison, même les réactions de Donna. Oui, mais, le SLK est, dans la pièce, le sujet médical sur lequel Millard travaille énormément. Ne serait-il pas prêt à tout dans le but de faire une découverte médicale majeure?

Lynn, la mère, est une femme politique se présentant à des élections. Le supposé crime de sa fille accroît sa popularité au lieu d'être néfaste ; les votants ont-ils pitié, sont-ils attirés par cette sordide histoire ?

Un des personnages n'est pas nommé, ses répliques ne sont précédés d'aucune indication. Par le personnage de Martin McAuliffe, le mari de Donna, on comprend néanmoins que le personnage inconnu est Kelly lui-même.

Pour écrire, Dennis Kelly s'est inspiré de faits réels, le cas de plusieurs infanticides qui ont secoué la Grande Bretagne en 2007. Si toute sa pièce est issue de son imagination, il conserve cependant la forme du témoignage, proche de l'interview, teintant ainsi son travail d'un puissant sentiment de vraisemblable. Cette forme théâtrale s'approche de celle du *verbatim theatre*, genre populaire en Angleterre que Kelly s'amuse à détourner.

La pièce est déstructurée du point de vue de l'espace-temps : peu de dates, peu de lieux sont mentionnés. Nous avons presque l'impression de lire des séries d'articles dans le journal. Et pour cause, interviews, interrogatoires, confidences intimes et conversation médicale se partagent l'intrigue tout au long de l'œuvre, qui en est par conséquent morcelée, déchirée, comme un rassemblement de récits qui ne prendrait un sens qu'une fois réuni. Certains témoignages s'entrelacent, d'autres se répondent sans pour autant nous offrir une véritable continuité, nous menant à un semblant de scénario. C'est pour cette raison que l'écriture de Kelly est admirable. Il est capable de nous tenir tout le long, de nous donner du suspense, des rebondissements, de l'humour noir, des larmes, de la curiosité... Ainsi il nous, et se, questionne : qu'est-ce que la vérité ? Qui la détient ? La soif de « vérité » des tabloïds, des journaux ? Existe-t-il une vérité sans mensonge ? La vérité peut elle être une finalité? On en tient pour exemple les intertitres qui précèdent chaque partie : nous incitant au début à croire aveuglément au propos de la pièce, ils se mélangent progressivement pour n'être à la fin qu'une suite de lettres n'évoquant plus rien.

La société est au cœur de la pièce. Les personnages se posent tous à peu près les mêmes questions sur le monde. Ils angoissent sur la vie, sur la sincérité, sur la montée de l'extrémisme. Ils s'interrogent également sur le tiers-monde, les religions, la pauvreté et surtout les gouvernements.

*Occupe-toi du bébé* à été mis en scène au Théâtre de la Colline, en 2010 par Olivier Werner. La mise en scène utilise les supports multimédias sur le plateau et les codes policiers pour montrer l'univers de la pièce. L'omniprésence d'appareils numérique nous met sur nos gardes. Le dispositif scénique est intrusif, à l'image de ce reporter écrit par Kelly. On peut aisément y voir une critique de la société, du règne médiatique, des potins, du plaisir de se réjouir du malheur des autres, du voyeurisme...

Vincent BELLEE, Melanie CHIAPPE, Manon LEHOT, Tanguy LOUESDON.

#### **4. La situation violente chez Dennis Kelly : une séquence de *Oussama, ce héros***

Influencé par le théâtre *In-Yer-Face*, Dennis Kelly met souvent la violence en scène. Dans la partie « deux » de *Oussama, ce héros* la violence est dans l'action indiquée par les didascalies et aussi dans les propos des personnages. Pour montrer la violence selon plusieurs points de vue, Kelly met en place une conversation dont le centre change sans cesse. Nous allons nous intéresser aux différents enjeux et significations de la violence pour les personnages selon l'évolution de cette conversation.

##### **Le centre de la conversation**

Gary a été capturé par Francis et se trouve désormais ligoté à l'intérieur du garage de Mark qui a été incendié. Les autres personnages participent à un certain « interrogatoire » pour le faire parler sous la prémisses que Gary est un terroriste et que c'est lui qui a provoqué les explosions des garages de l'immeuble. Cependant, cet interrogatoire se déroule de façon particulière avec de nombreuses conversations qui se croisent aux sujets divers. Les enjeux de cet interrogatoire concernent les autres personnages plus qu'ils ne concernent Gary lui-même.

Pour faire une étude dans le détail, nous avons divisé l'acte « deux » en séquences que nous analyserons systématiquement.

##### **SÉQUENCE 1 : « Tu sais qui je suis ? » (p.121) à « Ne doute pas de mes capacités » (p.123)**

Les personnages en présence sont Francis et Gary, qui est ligoté et bâillonné et qui donc ne peut pas parler pendant la scène : il acquiesce ou fait non de la tête. Au lieu de questionner Gary au sujet de son implication dans les explosions, Francis parle de lui-même, soucieux de savoir si Gary sait qui il est et si les autres gens du quartier parlent de lui. Puis, Francis détourne la conversation lorsqu'il raconte une histoire personnelle à propos de son père : à huit ans, il a recueilli un chien qu'il emmène à la maison. Le chien mord Louise à l'avant-bras (cicatrice qui sera mentionnée plus tard dans la pièce) et leur père force Gary à tuer et mutiler le chien dans la salle de bain. Malgré cette expérience traumatique, Francis insiste que son père l'aimait, lui et sa sœur. Cependant, on constate que ce lien familial, le fait d'être « fils de son père » a laissé un trauma. Francis se sert ainsi de la situation pour dévoiler non seulement une expérience traumatique mais aussi pour dévoiler sa problématique personnelle autour de son père défunt.

##### **SÉQUENCE 2 : de *Louise entre avec Mark* à « Louise arrête avec les gros mots » (p. 127)**

Avec l'entrée des autres personnages, l'interrogatoire est abandonné car Mark, Louise et Francis parlent entre eux. De plus, le thème n'est pas homogène et il y a plusieurs conversations simultanées, ce qui embrouille le fil.

Une fois encore, Gary passe au second plan. Les autres personnages parlent de lui à la troisième personne comme s'il n'était pas présent. Au début ils se demandent si « c'est le bon » mais c'est seulement à la fin de la page 125 que Louise dit que Gary a fait « sauter » le garage de Mark. Francis interpelle Gary page 127 (« les explosions, les poubelles, les putains



d'exposés, n'est-ce pas Gary ? »), mais il s'agit d'une question rhétorique vu qu'on n'a pas de réponse de la part de Gary.

Parallèlement, nous avons deux disputes. D'une part, Louise reproche à Francis d'avoir désobéi ses ordres vis-à-vis de Gary (ne « pas lui parler ») et Francis questionne l'autorité de sa sœur. Ils se font des reproches mutuels le long de la séquence. D'autre part (et simultanément), Francis et Louise reprochent à Mark, qui n'arrive pas à dire grand chose, de ne pas prendre position vis-à-vis de l'incident même s'il s'agit de son propre garage.

### **SÉQUENCE 3 : de « Où est votre femme ? » (p.127) à « Et ne dites pas une enfant s'il vous plaît » (p.130)**

Francis et Louise changent de méthode face à leur échec de convaincre Mark. Ils s'allient et font allusion à la femme de Mark qui est à l'hôpital, blessée par l'explosion du garage. Louise insiste : Mark doit choisir un camp. Cependant, la dispute entre frère et sœur continue en arrière plan vu qu'ils se coupent la parole et continuent à se faire des reproches.

Ensuite, Mark et Louise déploient l'artillerie lourde : Mark n'était pas présent au moment de l'explosion, lorsque sa femme le cherchait, car il était à « courir après une enfant », Mandy. Ceci déclenche les remords de Mark qui commence à craquer (« ne commencez pas avec ça »). Notons que Mark, au début de la scène, a des réticences morales concernant le fait d'avoir un « gamin attaché » dans son garage : la situation est, pour lui, très inconfortable. Cependant, c'est en mentionnant sa femme que Francis et Louise parviennent à éveiller des scrupules chez Mark.

Progressivement, au fur et à mesure de l'insistance de Francis et Louise, Mark craque (« je souffre ») et détourne la responsabilité de la situation envers Gary « c'est lui qui a fait ça, c'est lui qui m'a fait souffrir » sans pointer Gary ni mentionner son nom. Une fois que Mark a mordu à l'hameçon, Francis fait dire à Mark en quelque sorte qu'il a « marre de toute cette merde ». Ici, Mark répète ce qu'on lui a dit, ce que nous pouvons rapprocher à un bourrage de crâne vu qu'il n'avait pas exposé ce genre de sentiments auparavant. Mark se laisse perturber par ses propres démons, ses « histoires personnelles » dont Francis et Louise se servent pour le manipuler.

Une fois encore, Gary est peu présent dans la séquence : Louise ne s'adresse à lui qu'une seule fois (« tu sais où elle est sa femme ? ») et aucune réponse n'est manifesté ni par des répliques ni à travers les didascalies.

### **SÉQUENCE 4 : de « montre-lui ta cicatrice » (p.130) à « je peux rentrer à la maison s'il vous plaît ? » (p.133)**

Francis demande à Louise de lui montrer sa cicatrice, requête sans lien avec les répliques précédentes. Louise refuse à plusieurs reprises mais finit par accepter et montre sa cicatrice à Mark. Cependant, Francis rectifie : il veut que Louise montre sa cicatrice à Gary et non à Mark.

Gary est donc *back in the game* et les personnages recommencent à parler de lui à la troisième personne. Cette fois, ils doivent délibérer (car « c'est un terroriste ») mais ils sont indécis. Louise cherche une confession de la part de Gary mais Francis s'y oppose.

Louise veut surtout se « démarquer » de Gary. Même si Gary devient le sujet de la séquence, cette volonté de Louise découle d'un besoin d'affirmation personnelle, d'où la différenciation

avec « l'ennemi », le terroriste. Mark change sa posture et s'allie avec Louise en faveur d'enlever le scotch à Gary. Francis se retrouve seul : « tais-toi Louise, tu es censée être avec moi ». Les rapports de force changent car Francis refuse d'être celui qui frappera Gary si ce dernier crie. La conversation est maintenant centrée sur les menaces pesant sur Gary (« et si tu cries je... je te frapperai au visage avec ce marteau », « S'il essaie de sortir une connerie frappez-lui la gueule », « Et si il dit des choses qui ne sont pas [...] vous lui frappez aussi la gueule avec le marteau »).

#### **SÉQUENCE 5 : de *Soudain Mandy entre* (p.133) à « laisse-la rester » p. 136**

Avec l'entrée de Mandy, la conversation se détourne de Gary encore une fois. Nous avons affaire à de nouvelles conversations qui s'entremêlent : Mark qui est gêné par Mandy et exprime ses *sentiments* (ou pulsion) envers la jeune fille, Francis qui veut se défaire de Mandy, Mandy qui confirme aux autres qu'elle connaît Gary et qu'elle le méprise. Elle affirme que Gary dit des « choses bizarres » pour l'incriminer. Cependant, au même temps, Francis reproche à Mark d'être un pervers. Ainsi, non seulement Gary est impliqué par des motifs qui n'ont rien à voir avec les explosions des garages, mais les conversations qui se superposent continuent à évoluer en fonction des personnages, leurs relations et les reproches qu'ils se font.

#### **SÉQUENCE 6 : de « ouais, mais quand même t'es--» (p.136) à « tu ne le connais même pas » (p.139)**

Gary redevient le centre de la conversation : les autres l'interrogent pour obtenir une confession. Louise le frappe pour le faire parler et se dispute avec Francis en arrière plan. L'interrogatoire et les accusations sont superposées par les « Salut Gary » de Mandy qui se faufilent entre les « c'est pas moi » de Gary.

Par la suite Louise frappe Gary pour le faire parler au sujet des « choses bizarres » qu'il a dites évoquées par Mandy. Gary a une tirade pour la première fois dans l'acte deux : « il faut croire en quelque chose [...] mais peut-être qu'il n'y a pas de bien et de mal, juste de erreurs ou pas d'erreurs. »

Par la suite, les questions deviennent plus directes : « tu es un terroriste Gary ? » mais elles sont pas la suite ciblées vers l'opinion de Gary : « est ce que tu nous détestes/est-ce que tu nous méprises ». Donc, Gary est effectivement au centre de la scène en tant que sujet et objet, or les personnages ne l'abordent pas exclusivement sur la question du terrorisme : Gary est accusé de part sa vision du monde ou ses pensées que les autres personnages rattachent arbitrairement au terrorisme.

#### **SÉQUENCE 7 : de « putain, qui-est-ce qui t'a invitée ici toi ? »(p.139) à « juste la chair et les os » (p.140)**

Deux conversations se superposent : Louise-Gary et Mark-Mandy. Louise monopolise la parole et raconte à Gary les dommages soufferts par la femme de Mark suite à l'explosion. Au même temps, Mandy « rompt » avec Mark (« Vieux dégoûtant. Je te vomis. »)

### **SÉQUENCE 8 : « dis-nous pourquoi tu as fait ça » (p.140) à *Gary est silencieux* (p.143)**

L'interrogatoire reprend et Gary redevient le centre. Cette fois, il insiste d'avantage sur son innocence. Mark « prend le marteau » et culpabilise Gary tout en l'insultant. Cette fois, il franchit un nouveau palier suite au rejet de Mandy. Cet échec lui fait prendre conscience encore une fois de ses remords. Effectivement, il fait allusion à ses « vingt-deux ans de mariage ». On voit qu'il s'agit d'un nouvel échelon car Mark reprend les éléments dans l'ordre : d'abord « c'est ma maison ici », puis « ma femme, putain, ma femme » et finalement les vingt-deux ans de mariage. La violence chez Mark s'amorce progressivement mais son véritable point faible c'est son dilemme moral qui le rapproche de l'adultère.

Les propos de Louise se radicalisent : les autres personnages ne cherchent plus à faire avouer Gary. Louise le menace d'un coup de marteau s'il ne fait pas « oui de la tête ». Ils assument qu'il s'agit d'un terroriste et donc qu'ils n'ont « pas besoin de preuves » et ne se posent plus de questions. Ils frappent Gary.

### **SÉQUENCE 9 : de « Oh mon Dieu » (p. 143) à « Louise ? » (p.145)**

La conversation s'égare et les discours se superposent encore une fois. Mandy parle de Gary à la troisième personne (« il ») et décrit les blessures (dents, gencives, détails scabreux) tout comme Louise a décrit les blessures de la femme de Mark dans la séquence 7. Les personnages sont sous le choc et la plupart des répliques sont des exclamations « Oh mon Dieu » « Bon sang » « Merde ».

Louise se détache de Gary et parle de son expérience traumatique : à quatorze ans, son père a « démoli les pieds » d'un pédophile qui était venu habiter dans la cité. Elle dénonce l'injustice de la mort de son père en prison tandis que le « pédophile » « se promène encore en liberté ». Par la suite elle est satisfaite de l'acte qu'ils viennent de réaliser.

Tout comme son frère, Louise transpose son trauma et utilise la situation (Gary, les garages, les explosions) pour évacuer ses propres frustrations.

### **Commentaire :**

On constate que, malgré le fait qu'il s'agisse d'un interrogatoire, l'accusé est rarement au centre de la conversation. Nous avons plutôt affaire à des disputes qui se superposent, une discussion éclatée qui, en réalité, traite des autres personnages.

Francis et Louise révèlent leurs traumas relatifs à leur père. Les événements qui reflètent « l'amour » dont parlent frère et soeur sont fondés sur la violence. Ceci mène à traiter la question de si cet « amour » ou cette volonté de protection justifie la violence. En effet, la question de si les fins justifie les moyens revient à plusieurs reprises dans la pièce. Apparaît aussi le thème de la transmission de la violence : Francis et surtout Louise agiraient de manière violente car ils répètent le schéma en quelque sorte imposé par leur père. En effet, Louise agresse Gary sous prétexte qu'il est un « terroriste » et qu'elle doit se protéger. Cependant, Francis ne prend pas partie dans l'agression physique envers Gary, d'ailleurs il est en conflit et repousse la violence tandis que Louise la justifie.

Concernant le personnage de Mark, l'auteur le rapproche du point de vue du spectateur. Mark est, au début de la scène, réticent à la violence, il a des scrupules moraux qui favorisent une identification du spectateur avec son point de vue. Cependant, il se tourne progressivement vers la violence et agresse Gary. C'est sa faute par rapport à sa femme qui le fait craquer. Ses

pulsions vers Mandy (une mineur, en dehors du mariage) lui posent un problème moral : il se sent coupable de son absence car c'est à ce moment là que l'explosion a eu lieu. Cependant, c'est le rejet de la part de Mandy qui marque le tournant définitif. Il évacue cette frustration ou « histoire personnelle » à travers la violence qu'inflige à Gary.

Mandy ajoute du carburant : elle déteste Gary sans raison et encourage les autres à faire de même ce qui dégradera la situation.

Gary est donc un bouc émissaire, il devient une projection des traumas et frustrations des autres personnages qui se servent de lui pour parler d'eux mêmes. Les autres personnages ne s'intéressent pas aux faits, ils voient des menaces partout et cherchent un coupable. C'est comme s'ils utilisaient de manière opportune les circonstances pour se purger de leurs mauvaises passions ou tenter de survivre aux expériences traumatiques dont ils ne peuvent pas se défaire et qui tracassent encore leur présent.

La question du point de vue est évoquée dans la tirade de Gary sur le bien et le mal, le relativisme des notions morales et comment ce ne sont que les actes qui comptent à la fin (« d'erreurs ou pas d'erreurs »). Cette notion est en effet la question générale de la dramaturgie : tout est question de point de vue. Nous voyons cela dans le texte mais aussi dans la mise en scène de Martin Legros et le collectif La Cohue.

On retrouve dans le spectacle un traitement de la partie deux par séquences en fonction du « centre » de la scène. Nous avons pu identifier les séquences surtout par un changement de la configuration spatiale : d'une séquence à une autre les personnages changent de place sur le plateau. Même si les séquences de Martin Legros ne coïncident pas tout à fait avec les nôtres, nous avons constaté des similitudes. En effet, cette partie de la pièce est sans doute axée sur le changement du « centre » de la conversation. Les points de vue se multiplient ce qui renforce l'hypothèse que nous avons émis : ni la culpabilité de Gary ni le terrorisme sont le véritable enjeu. L'adolescent n'est qu'un prétexte pour les autres personnages.

Pour conclure, nous pouvons dire que la situation violente chez Dennis Kelly est ici marquée par l'éclatement dans le texte mais qui est aussi visible dans la mise en scène de Martin Legros. Non seulement il n'y a pas un point de vue unique sur les faits mais Dennis Kelly va plus loin : la question n'est plus si Gary a brûlé le garage ou s'il est un terroriste. La violence est préventive, sous prétexte de préservation, elle se justifie pour éviter un potentiel acte violent qui est assumé dès le départ.

De plus, Kelly montre la violence comme transmission : Francis et Louise s'appuient sur l'exemple de leur père pour justifier à leur tour leurs actes violents. La violence engendre la violence et c'est un schéma que nous ne pouvons pas briser. L'auteur montre aussi que la violence a toujours une source concrète qui sert de justification.

Enfin, la violence est aussi montrée comme projection. La violence est injustifiée, elle est un instrument d'évacuation de traumas personnels qui sont le reflet de dilemmes moraux. Face à ces troubles, et même si les personnages prétendent agir de bonne foi, les résultats sont catastrophiques à la fin de la partie où Gary est en quelque sorte sacrifié. Les personnages échouent dans leurs moyens et reste seulement l'incertitude si l'on fait « d'erreurs ou pas d'erreurs ».

## 6. Rencontre avec Martin Legros <sup>1</sup>

**Etudiants :** Comment as-tu rencontré l'auteur Dennis Kelly ? Le connaissais-tu déjà auparavant ?

**Martin Legros :** La rencontre fut le fruit du hasard. Lors de ma première pièce *Visage de Feu* (texte de Marius von Mayenburg), nous avons joué dans un théâtre dont le directeur m'a fortement recommandé cet auteur, par rapport au travail qu'il a vu sur scène. Je me suis donc mis à lire du Dennis Kelly, j'en ai lu beaucoup jusqu'à tomber sur cette pièce, c'est celle qui me paraissait la plus complexe et la plus forte de toutes. Dans *Visage de Feu*, on est dans une dramaturgie allemande, il y a un rapport assez didactique : tout ce qui doit être dit et entendu est presque dit au plateau, un rapport très clair donc. Pour moi, Kelly nous témoigne du marasme dans lequel on est. Sa particularité tient dans le fait qu'il ne donne pas de réponse morale, on doit tout comprendre en transparence car à aucun moment il ne brandit des réponses toutes faites. C'est une écriture en « point d'interrogation ». Le théâtre devient un endroit de mise en expérience, plutôt qu'un endroit où l'on donnerait des réponses morales ou des manières de se conduire.

**G. Pisani :** J'aimerais te poser la question de l'expérience. J'ai eu l'impression qu'à chaque lecture il y avait quelque chose de cet ordre-là, presque d'un « laboratoire » qui pourrait rappeler Lars Noren : on jette des personnages dans une situation extrême et on a comme une espèce de « laboratoire humain », quelque chose d'expérimental.

**M. L. :** Je vois le théâtre un petit peu comme ça. Mais c'est le danger quand on fait des spectacles, c'est de devenir des « faiseurs de spectacle », c'est-à-dire de faire des choses qui soient closes et terminées, de ne laisser aucune part à l'expérience ; à ce qu'il va se passer quand le public sera là, ce qu'il va se passer en public et avec le public. Avec ma compagnie on travaille sur une théâtralité qui est assez ouverte, c'est-à-dire qu'on intègre toujours le public au spectacle lui-même. C'est parce que les situations sont en public qu'elles prennent de l'ampleur. Pour faire simple : on ne fait pas comme si les gens n'étaient pas là. C'est un axe sur lequel on travaille beaucoup avec ma compagnie : faire avec les gens, ce qui est en lien avec la question de notre rapport à la fiction. Nous inscrivons la fiction dans le théâtre, on va être tout le temps en train de dire (pas forcément avec des mots) qu'on est au théâtre. Cela va poser la question de la sincérité de l'acteur ainsi que celle de la sincérité de l'acte même. On ne va pas essayer de vous faire croire qu'on est des personnages ; on a des personnages par convention mais on joue de cette convention-là, on la prend avec nous et on se demande ce que nous avons à vous dire et à penser d'eux – quel jugement on peut avoir sur le personnage lui-même et la situation qui est en train de se jouer sur le plateau.

**E :** Est-ce qu'une mise en scène minimaliste, comme celle de *Visage de Feu*, est une manière de ramener la théâtralité au texte pour ne pas quitter le théâtre ?

**M. L. :** C'est un choix. Les décors réalistes ou représentant le réel ne m'intéressent pas, à vrai dire je ne sais pas quoi en faire. Dans *Visage de Feu*, il y a et du hasard, et de la nécessité. Cette pièce est composée de 93 scènettes qui se passent toujours dans des endroits différents, donc évidemment sur scène il était impossible de toutes les représenter. En plus on s'en fout. Ce qui m'intéresse plus dans le théâtre, c'est comment on va passer du réel – du présent, de la

<sup>1</sup> A l'Université de Caen, le 4 octobre 2016

situation où je vous parle – au théâtral, où la fiction vient s'insérer à l'intérieur. Comment est-ce qu'on tord la réalité doucement pour arriver vers la fiction en s'en étant à peine rendu compte ? Et nous-même en tant qu'acteurs en étant surpris de ça ? Comment la fiction existe ensemble et par votre accord ? Comment jouer ensemble à ce jeu étrange, auquel on joue tous en tant qu'enfant, que spectateur... Comme lorsqu'on te raconte une blague. Mon théâtre à moi est dans la continuité de la vie, c'est-à-dire de ne jamais faire « comme si » mais de « faire avec ».

**G. P. :** Le personnage de Mark a-t-il cinquante ans dans le spectacle ?

**M. L. :** L'acteur a quarante ans. Il y a des règles à respecter quant à l'apparence physique : Mandy doit paraître plus jeune que Mark pour que le jeu puisse se faire. Ce que je trouvais intéressant était mon incompréhension par rapport à la pièce, je n'arrivais pas à saisir où l'auteur essayait de nous emmener, ce qu'il voulait exprimer. Sur *Visage de Feu*, j'avais besoin d'un texte qui me rassurait – sur la narration, la manière de raconter les histoires... Quelque chose d'assez réconfortant, comme un doudou (même s'il est assez violent) sur l'aspect narratif. Avec *Oussama ce héros*, j'ai voulu ouvrir de nouveaux territoires, être chercheur de cela, pour qu'il soit beaucoup plus complexe : comment répondre scéniquement à la partie 1 de la pièce, par exemple, où trois choses se passent en parallèle sans tomber non plus dans l'explicatif ?

**E :** Concernant la scénographie pour cette première partie, le schéma que nous avons trouvé dans la note d'intention du projet, délimitant trois espaces scéniques distincts, est-il encore valable ?

**M. L. :** Au début nous avons pensé à trois espaces scéniques puisqu'il y a trois histoires. Il s'est avéré ensuite que cette division était impossible si on voulait faire comprendre au spectateur l'enjeu du lien entre ces trois histoires. Même si on ne peut comprendre exactement le pourquoi, on doit avoir une sorte de sens sensitif de cet enjeu. On a ensuite décidé d'un espace commun, divisé au sol par de la tapisserie. Mais cet espace devenait stricte et plus du tout modulable, ce qui va à l'encontre même du théâtre. A l'heure actuelle, il y a seulement cinq chaises en aluminium dans le fond et quelques accessoires sur les côtés. On est sur un théâtre avec des accessoires dont on va avoir besoin pour la suite.

**E :** Quel est le rapport entre cette manière de travailler et cette écriture-là ?

**M. L. :** On est dans un autre rapport à la littérature, ainsi qu'un autre rapport au beau. Nous ne sommes pas dans une œuvre où le langage est une œuvre d'art en lui-même. L'écriture n'est pas finie. Il faut considérer que le texte chez Kelly est la part émergée de l'iceberg. Chez l'acteur, on travaille sur tout ce que le texte suppose et enfouit ; le fait de ne pas tout comprendre au départ n'est pas important, si on sent qu'une situation vient de quelque part. On joue des conventions, mais on est clairement en train de jouer. Je trouve beaucoup plus touchant le fait de voir un acteur jouer/travailler sincèrement, que de voir un acteur qui met toute son énergie à essayer de me faire croire qu'il est quelqu'un qu'il n'est pas.

**E :** Par rapport à la traduction, constates-tu une déperdition dans le passage de l'anglais au français, notamment la « couleur » que pouvait donner au dialogue la langue originale ?

**M. L. :** J'ai trouvé le texte bien traduit puisqu'il l'a plus été sur le sens que sur la mélodie des mots. On n'a pas l'impression de formalisme sur le texte, il reste assez souple. Je considère l'écriture de Kelly comme un mouvement ; si les acteurs ne disent pas leur réplique au mot près, ce n'est pas important. Il est très rare qu'un metteur en scène dise cela, surtout dans la culture française qui est très rigoriste. J'accorde plus de valeur à la justesse de l'acteur qu'à la précision du texte. Le théâtre est un jeu de compromis entre le fantasme de l'auteur, du spectateur, de l'acteur, du metteur en scène, du créateur lumière... Je suis prêt à faire des compromis dans ces fantasmes tant qu'on ne perd par le sens, le fond de ce qui se fait.

**E :** Nous avons remarqué qu'il y avait des similitudes au niveau thématique entre *Visage de Feu* et *Oussama ce héros*, comme la violence et l'ambiguïté des rapports au sein de la famille par exemple... Est-ce un sujet qui vous intéresse ?

**M. L. :** Je suis en train de faire un triptyque sur la violence. *Oussama ce héros* est la deuxième partie. Nous sommes toujours dans des rapports de violence, de domination... Le thème de la violence est intéressant pour sa portée symbolique. Tout le monde a besoin de la violence à un moment ou l'autre, que ce soit dans la musique ou l'art.

**E :** Comment avez-vous traité cette question de la violence dans *Oussama ce héros* ?

**M. L. :** Nous sommes dans l'art de la représentation. A aucun moment l'acte de violence ne sera réel (Gary frappé avec un marteau). On doit se poser la question de ce qu'on a à raconter de l'acte violent, des gens qui ont des comportements violents. Il y a quelque chose d'infiniment politique dans cette réflexion. Dans *Visage de Feu*, j'avais essayé d'échapper à tout prix au fait qu'on puisse mettre Kurt dans la case du monstre. J'avais essayé d'en faire un personnage aimable, même s'il a assez de tracas ; il fallait qu'on puisse le comprendre et le suivre. La question que je me posais moi-même est comment est-on amené à générer des monstres, sans s'en rendre compte, et que ces monstres sont en fait nos enfants ? Comment fait-on pour vivre sur les cendres du passé alors qu'on a pas admis qu'on vient d'un endroit sordide ? C'est ce qu'il se passe dans *Visage de Feu* – les parents sont les enfants du nazisme, plein de choses ne sont pas réglées sur leur rapport totalitaire au monde. Ils ont beau élever leurs enfants avec un livre de Françoise Dolto sur la table, ils n'écoutent pas vraiment. Les gens vivent dans des couloirs. Il n'y a jamais de rencontres ni de discussions dans *Visage de Feu* ; il y a rencontre que si celle-ci est forcée... S'il n'y a pas rencontre, à un moment ça éclate. Il y a quelque chose de similaire dans *Oussama* : on a l'impression que les personnages n'arrivent jamais à avoir une discussion, ça ne va jamais très loin – à part dans la partie 3, où ça va étrangement loin.

**G. P. :** L'auteur joue t-il avec la violence gratuite, la surenchère ?

**M. L. :** Ce qui m'intéresse énormément dans cette pièce est le fait qu'on assassine le doute. Gary est clairement porteur du doute, disant "Oussama Ben Laden était un héros". Sans question de morale ou d'éthique, il dit simplement qu'il était un héros en avançant des arguments, prouvant qu'il correspond au caractère de l'héroïsme. Lorsque Gary s'avance sur la question du point de vue en disant "tout est question de point de vue, tuer deux-mille personnes n'est pas forcément mal, tout dépend de quelles deux-mille personnes il s'agit", moi j'ai envie de dire ça maintenant. Ce qu'il s'est passé au Bataclan est horrible, on est d'accord. Mais on balance quand même des bombes sur des écoles en Syrie pour avoir du pétrole pas cher. Un acte ne justifie pas l'autre, mais tout reste question de point de vue. Pour moi le texte

est porteur de beaucoup de questions, et malgré les apparences, il ne parle dans le fond ni de terrorisme, ni de religion. Il parle uniquement de réflexes totalitaires : on prend des personnages, on les met en expérience et on essaie de déceler d'où viennent les réflexes totalitaires.

**E :** On a parlé de la violence dans l'écriture de Kelly. Il y a également beaucoup d'humour grinçant, d'humour noir inévitable. Comment avez-vous géré cela ?

**M. L. :** J'ai vu auparavant deux mises en scène de textes de Kelly, et j'ai repéré à chaque fois que c'était sordide. Comme le fond était noir, les metteurs en scène appliquaient un traitement noir. Pour moi, noir sur noir est inintéressant. L'humour est une forme de langage, donc une forme de théâtre. On est pas sur du théâtre sociologique. Il y a un plaisir à dire l'horrible, à dire l'indicible, l'interdit. Pour moi il a énormément d'humour. Le plus intéressant n'est pas de retranscrire l'humour de l'ambiance (quatre personnes dans un garage en train de matraquer un adolescent) mais de prendre le spectateur à parti pour le faire réagir sur ce qu'il voit, pour le rendre témoin de la scène et de l'absurde qui en découle.

**G. P. :** On a pensé de façon fugace à Tarantino sur cette façon de traiter la violence et de la mettre en scène...

**M. L. :** Ce que j'aime dans Kelly est la nécessité de trouver ce sentiment super empirique, on ne sait jamais ce qu'il va se passer, ce qu'il va arriver derrière... Il y a sans cesse des vagues d'ambiance, ou on passe d'une situation extrêmement lourde à un soudain humour.

**G. P. :** Dans la première partie de la pièce, il y a un montage très rapide de trois situations différentes. Comment avez-vous dirigé le travail des acteurs ?

**M. L. :** Ils sont censés être dans des espaces différents, ne pas se voir, ne pas s'entendre. Cela est la réalité des personnages. Au début, bêtement, j'ai voulu faire coller la réalité des personnages à celle des acteurs. De cela ne découlait aucune intelligence collective, aucun conflit, donc aucune alchimie. On attend simplement que ça se passe. On a donc démarré bêtement en demandant aux acteurs de faire comme les personnages dans la première partie : ne pas se voir, ne pas s'entendre... mais cela nous mettait dans quelque chose de réaliste, alors que l'écriture elle-même n'est pas du tout réaliste. Par exemple, Marc et Mandy parlent à une caméra ; c'est ce que l'auteur a imaginé. Mais sur scène, qui sont-ils ? Dans quelle mesure leur réalité se traduit-elle ? Ils ne peuvent exister que s'ils sont sur un plateau de théâtre. Le plus important n'est pas leur rapport à la caméra (qu'elle soit présente ou non ne change rien d'ailleurs) mais leurs rapports entre eux ; comment leur relation évolue. Kelly est toujours en train de faire du théâtre : la situation des personnages n'est jamais plus importante que la situation du spectacle en train de se jouer. Ma plus grande angoisse est l'ennui du spectateur au théâtre. Après reste évidemment le choix de l'ennui, puisque je sais très bien comment distraire un public. Le plus dangereux dans cette peur est de tomber dans la distraction. Je ne suis pas dans un rapport de séduction au spectateur, j'essaie d'ailleurs de m'échapper de cela. Comment s'échapper de l'envie d'être aimé, de l'envie de plaire, pour faire de l'Art ?

**G. P. :** Où en êtes-vous après sept semaines de répétition ? Comment envisagez-vous les deux semaines de travail qu'il vous reste avant la première ?



**M. L. :** On essaie de générer de l'intelligence, de mettre des situations sur le plateau qui permettent de se poser des questions. Par exemple, dans le texte de fin, Louise dit « Je suis en train de regarder un homme couper la tête d'un autre homme ». Elle passe en boucle une vidéo youtube d'assassinat. On est donc en train de chercher comment cela va se dérouler sur scène : deux acteurs, dont l'un qui se met à genoux et l'autre qui a le couteau de cuisine ; c'est horrible à imaginer, sur ce qui pourrait se passer en terme de potentiel. En revanche on travaille sur un effet complètement pataud, qu'il soit mauvais... puisqu'ils ne vont pas le faire. Le réel de l'acteur en train de le faire correspond à la réalité de l'homme en train de le faire, puisqu'ils restent tout deux des hommes (l'auteur ne précise pas chacun des hommes comme victime ou bourreau). C'est montrer finalement l'impossibilité de le faire qui m'intéresse.<sup>2</sup> C'est beaucoup mieux que de faire un truc grand-guignolesque ou même l'apologie de la violence. Je ne fais pas l'apologie de la violence, je ne la mets pas au-dessus de nous, je la mets parmi nous. On montre avec cette scène à la fois la potentialité de la violence (un type avec un couteau), mais aussi l'impossibilité de le faire (puisque'on a pas envie) ; puis rappeler que ce sont « juste des mecs ». C'est rassurant tout en étant violent : ce sont des individus avant d'être des terroristes.

**E. :** Pourquoi faire un triptyque sur la violence ?

**M. L. :** Parce que cela m'intéresse ; lorsque j'ai lu *Visage de Feu* j'ai vraiment pris une énorme claque. J'ai trouvé que les rapports de violence quotidienne et de violence sous-jacente étaient très forts. Comment est-ce qu'on est extrêmement violent les uns avec les autres, l'air de rien. *Visage de Feu* se termine en angle droit : en gros, noir c'est noir, il n'y a plus d'espoir (on tue les parents, on brûle la maison et c'est terminé). *Oussama ce héros* se termine sur une réminiscence, sur l'après : après l'acte violent, qu'est-ce qu'il en reste ? Qu'est-ce qu'on devient ? Qui est-ce qu'on est ? Est-ce que l'espoir est possible ? Que deviennent les assassins ? Un assassin est-il forcément un monstre ? Pour moi, la conclusion de cette pièce n'est pas négative : « j'ai toujours cru qu'il existait de grandes personnes quelque part, vous voyez ce que je veux dire, non ? Des gens en charge, des gens qui s'occupaient de faire tourner tout ça... Mais en fait il n'y a pas de grandes personnes. Aujourd'hui je sais qu'il y a seulement nous. » C'est la réplique de la fin, qui est une forme de conclusion positive, puisque ouverte. On a une prise de conscience sur le monde, et ça se termine sur un constat de responsabilité, qui est une fin beaucoup moins adolescente que celle de *Visage de Feu*. *Oussama ce héros* va intellectuellement plus loin que *Visage de Feu*. En ce qui concerne la troisième partie du triptyque, cela ira sur un rapport explicatif (biologique), où je m'intéresserai au pourquoi : pourquoi est-on constitué ainsi en tant qu'être vivant ? Quelque chose de plus large, de moins contextuel.

Enregistrement : Aline Silvola  
Retranscription et sélection d'extraits : Ülys Leblanc

<sup>2</sup> Dans le spectacle, les actions des deux acteurs figurant la décapitation ont finalement été réduites à un minimum, sans doute pour permettre à l'attention du public de rester concentrée sur le texte de Louise.

## 8. Denis Kelly scénariste : la série *Utopia*, un thriller conspirationniste

### Esthétique cinématographique

*Utopia*, une série de deux saisons de six épisodes mise en scène par Marc Munden est un véritable choc narratif et esthétique comme peut l'être *Ossama, ce héros* dans la forme théâtrale. Le scénario de Denis Kelly allie l'univers des comics à une intrigue conspirationniste. Elle est inscrite dans une Angleterre très contemporaine, avec ses cités de brique, ses écoliers en uniforme, ses cols blancs et ses geeks. La série injecte à cette réalité, à coups d'électrochocs, une dose massive de paranoïa. Crises sanitaires, manipulations génétiques, trafics orchestrés au plus haut niveau de l'État, chantage, torture et méthodes expéditives sont les thématiques abordées. La série donne à voir un monde en décomposition qui, sous ses couleurs acides et sa bande originale délicieusement décalée, est rongé par la soif de profit d'un puissant lobby cynique sans limite. Elle est zébrée d'éclairs de violence parfois insoutenables, la série manie aussi un certain humour british pour le plus grand soulagement du spectateur.

Mark Munden s'est entretenu avec Denis Kelly pour décliner les réalisateurs qui les ont inspirés pour mettre en image la narration. Ils ont retenu l'un et l'autre, David Lynch, pour son écriture qui permet de s'attarder, de laisser planer un doute, de mettre le sens en attente. Les frères Cohen et Todd Solondz notamment pour son film *Happiness* que la plupart des spectateurs trouve déprimant mais pour lequel Mark Munden, dans un article déclare son admiration à son sujet comme étant «le film le plus hilarant de l'histoire ». Puis ils ont fait référence à Roman Polanski et plus particulièrement ses premiers films *Cul de sac* et *Rosemary's Baby* : un mélange d'obscurité, de violence, d'humour et de grotesque. Et pour finir, ils désignent Stanley Kubrick pour ses plans très larges, avec un seul point de perspective.

Les couleurs sont saturées et l'image est très lumineuse ce qui peut paraître étonnant pour une fiction sombre. Dennis Kelly et Mark Munden souhaitent que la fiction soit joyeuse. Une esthétique se rapprochant des films dans lesquels joue Doris Day, l'actrice style « bonbonnière » des années 50. L'auteur Dennis Kelly jongle avec d'incessants rebondissements où les personnages jouent souvent double ou triple jeu comme dans les meilleurs romans d'espionnage.

Pour accompagner cet univers sombre haut en couleurs, ils ont fait appel au compositeur Cristobal Tapia de Veer qui a imaginé une partition qui échappe aux conventions du genre en optant pour un contrepied humoristique qui autorise le spectateur à prendre du recul face à l'action.

*Utopia*, récompensée par le FIPA d'or (Festival International de Programmes Audiovisuels), a été énormément critiquée pour sa violence. Des dizaines de plaintes ont été déposées pour le retrait des scènes les plus violentes en lien avec la présence d'un mineur jouant dans la série. La série a subi des coupures au grand dam des téléspectateurs de Canal+ qui sont dans la l'attente d'une hypothétique saison 3.

### Résumé

Une organisation secrète, le Network, cherche à rendre stérile 80% de la population. La solution est évidemment aberrante, mais la série *Utopia* parvient à la rendre tellement

concrète et imaginable qu'on ne peut s'empêcher de réfléchir à l'existence de cette "utopie" écrite par Dennis Kelly.

### Saison 1

Une première sphère d'individus, Ian, consultant informatique qui rêve d'une vie plus excitante, Becky, étudiante brillante en médecine qui cherche à élucider la maladie et la mort de son père, Wilson Wilson, geek en survie qui passe son temps sur Internet à recouper les informations, et enfin Grant, garçon de 11 ans laissé à l'abandon par sa mère qui se débrouille comme il peut, vont se croiser sur un forum et vont finir par se retrouver en possession de la BD Utopia récupéré par Grant. Ils vont se confronter sans cesse à Arby, parfait sociopathe et tueur impitoyable qui orchestre les crimes à la poursuite de la BD. Il travaille pour une organisation obscure connue seulement sous le nom de Network. Ce réseau est partout, dans le gouvernement, dans les affaires, dans les media. Ils découvrent qu'ils sont au centre d'une conspiration cauchemardesque. Une seule option s'ils veulent rester en vie: c'est fuir et suivre les yeux fermés Jessica Hyde, qui fuit l'organisation depuis toujours et qui en connaît tous les secrets, une sorte de Sarah Connor (héroïne de *Terminator*) inhumaine, catapultée comme une météorite dès le deuxième épisode. La Network ne s'arrêtera pas et elle est prête à tout pour reprendre le manuscrit original d'Utopia, où sont en fait dévoilés les intentions de l'organisation, détenu par la petite bande confrontée aux aléas de la fuite.

### Saison 2

Après la destruction du manuscrit d'Utopia dans la saison 1, tous pensaient pouvoir retrouver une vie normale et que le Network n'était plus qu'une histoire ancienne. Cependant, celui-ci apprend que Jessica Hyde est porteuse de la protéine qui se nomme Janus et qu'elle est le résultat de la formule que cachait le manuscrit. Le but du Network est de prélever ladite protéine et de l'incorporer dans un vaccin antigrippal. Ils n'auront plus qu'à déclencher une fausse épidémie afin que les personnes se fassent vacciner. De cette façon, ils pourront leur injecter la molécule à leur insu. Et dès lors, si leur projet s'accomplit, l'extinction programmée de la population mondiale sera à portée de main.

### **Sitographie**

<http://www.telerama.fr/series-tv/utopia-doit-destabiliser-les-telespectateurs-marc-munen-realisateur,102499.php>

[http://www.canalplus.fr/c-series/c-utopia/pid6405-episodes.html?saison\\_id=214](http://www.canalplus.fr/c-series/c-utopia/pid6405-episodes.html?saison_id=214)

<http://www.lesinrocks.com/2014/09/01/series/utopia-serie-anglaise-haletante-fluo-pas-manquer-11521708/>

<https://blogs.mediapart.fr/jean-jacques-birge/blog/170314/utopia-la-serie-qui-tue>

## 9. Dennis Kelly dans les médias et la recherche

Concernant les articles de presse ou publications, nous avons effectué notre recherche auprès de la bibliothèque universitaire. Malgré l'aide du documentaliste, les documents citant Kelly restent restreints, notamment en français. C'est pour cela que nous avons consulté les database (en anglais) du MLA (Modern Language Association) ainsi que JStor. Concernant les interviews, nous avons consulté les sites internet de The Guardian, The Telegraph, Theatre Voice ainsi que Youtube. Nous présentons les articles qui nous ont paru les plus pertinents et/ou intéressants sur l'auteur et son œuvre ainsi que les expériences personnelles qu'il a partagées à travers les différents réseaux de communication.

### A. Interviews

Dans les interviews, Dennis Kelly parle notamment de ses visions au sujet de l'écriture, ses expériences personnelles (il insiste notamment sur sa jeunesse et son alcoolisme) et leur influence dans son œuvre, les controverses (qui le caractérisent) et la nature de ses personnages.

Voici une sélection d'interviews.

<http://www.standard.co.uk/goingout/theatre/dennis-kelly-i-can-t-imagine-a-more-violent-writer-than-shakespeare-6736124.html>

Interview (anglais) à l'occasion de la première de *The Gods Weep*, interprétée par la Royal Shakespeare Company au Hampstead Theatre en 2010. Kelly évoque également son alcoolisme (dès la fin de son adolescence jusqu'en 2002) et la manière dont ce dernier a influencé son écriture, notamment pour la série *Pulling*.

<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-features/9052744/Dennis-Kelly-Rioters-thought-there-were-no-rules-but-my-characters-know-right-from-wrong.html>

Interview pour The Telegraph (anglais) datant de 2012 qui cerne la violence et obscurité des thèmes et/ou personnages de ses pièces. Kelly retourne cette appréciation et explique que ses personnages ne sont pas malintentionnés, au contraire, ils peuvent distinguer le bien du mal, mais ils échouent lorsqu'ils essaient de « bien faire ». Cet échec est présent dans plusieurs de ses pièces (notamment *DNA* ou *Oussama ce héros*) où les mauvaises décisions des personnages mènent à la violence et au désastre moral.

<https://www.theguardian.com/stage/2013/sep/10/dennis-kelly-gorge-mastromas-interview>

Interview pour The Guardian (anglais) datant de 2013 qui retrace notamment le succès de la série *Utopia*. Kelly reprend certains thèmes de sa vie personnelle (dont l'alcoolisme de sa jeunesse). L'interview fait allusion à la controverse lorsque Kelly déclara que le théâtre politique est « une perte de temps ». Kelly s'explique : plutôt que de faire du théâtre soi-disant « politique », l'écrivain doit être fidèle à lui-même et donc écrire sur des thèmes où il se voit impliqué.

<https://www.youtube.com/watch?v=kmYAqwqCTT0>

Interview vidéo pour la BBC pour Writer's room (anglais). Il conseille les jeunes écrivains de ne pas compromettre leur point de vue dès le début de leur carrière. De même, il explique comment il crée ses personnages, dont la « voix » est primordiale : il écoute leur « voix » ce qui lui permet de les approfondir. Kelly donne beaucoup d'importance au fait de créer des personnages qu'il considère « en chair et en os », et qui donc nécessitent d'une psychologie complexe. En outre, il parle de la création de *Utopia 2*, surtout de son point de vue (et de ses limites) en tant qu'écrivain.

<http://www.theatrevoice.com/audio/career-overview-playwright-dennis-kelly/>

Podcast (anglais), interview avec Dennis Kelly pour Theatre Voice datant de 2010. Dans cette interview, Kelly raconte son parcours lorsqu'il commence ses études ainsi que ses débuts en tant qu'écrivain. Il fait allusion aux auteurs des années 1990 qui l'ont inspiré. De même, il répond aux questions qui notamment l'interrogent sur les choix esthétiques et dramaturgiques dans ses pièces.

## B. Articles

Nous présentons par la suite les articles (en anglais encore une fois) auxquels nous avons eu accès par le Net.

Dan Rabellato, New Theatre Writing, "Dennis Kelly" in. *Contemporary Theatre Review*, Vol. 17(4), 2007, 596 – 608 – CTR Backpages

Article par Dan Rabellato qui parcourt l'œuvre de Kelly tout en mettant en relation les pièces de l'auteur avec ses thématiques (à savoir : *Débris*, *Occupe-toi du bébé*, *Oussama ce héros*, *Love and Money*, *After the end*). Rabellato analyse certains choix esthétiques de l'auteur, notamment les monologues, et s'intéresse surtout à la question de la vérité : au niveau des personnages dans leur propos mais aussi en quoi l'œuvre de Kelly est un reflet de la société britannique contemporaine. Rabellato se sert d'exemples précis pour étaler ses propos, le tout couronnant Kelly comme un auteur qui écrit sur le XXI<sup>ème</sup> siècle (donc, notre contemporain) à travers des éléments choquants ou perturbateurs qui contribuent à créer des métaphores pour tenter d'expliquer certains enjeux moraux de notre société. Cet article possède des images de mises en scène de pièces de Kelly : *Love and Money* (Royal Exchange and Young Vic, 2006 – photos de Jonathan Keenan) et *Taking Care of Baby* (Hampstead Theatre, 2007 – photos de Robert Day).

Maggie Inchley (2013) Hearing the Unhearable: The Representation of Women who Kill Children, *Contemporary Theatre Review*, 23:2, 192-205, DOI: [10.1080/10486801.2013.777049](https://doi.org/10.1080/10486801.2013.777049)

Cet article est surtout axé sur le thème de l'infanticide et comment il est traité par de différents auteurs dont Dennis Kelly (dans *Occupe-toi du bébé*) tout en faisant un parallèle avec Médée.

Jan Trenson, *Theatre after 9/11 : Dennis Kelly*, Ghent University, Faculty of Arts and philosophy, 2009-2010.

Dans ce mémoire, Jan Trenson met en relation le « In-Yer-Face Theatre » et l'œuvre de Dennis Kelly. De même, il relie Kelly aux dégâts sociaux et humains après les attaques terroristes après 2001. Trenson met en relation différentes pièces, en réalisant des analyses précises de *Débris*, *Oussama ce héros*, *Occupe-toi du bébé*, *ADN*, *After the end* et *Orphelins*.

J. Trenson montre à quel point l'œuvre de Kelly est impliquée dans des questions morales. Ainsi, l'œuvre de Kelly s'inscrit dans une analyse (et reflet) de la société actuelle, société traumatisée qui s'exprime à travers de personnages traumatisés.

En annexe, J. Trenson ajoute un entretien qu'il a fait avec Dennis Kelly, où l'auteur parle de son œuvre et discute au sujet de ses personnages, leurs choix, le pourquoi de leurs actions et leur signification.

<http://www.britishtheatreguide.info/reviews/osama-rev>

Critique de Philip Fisher à l'occasion de la première de *Oussama ce héros*.

Martina FLORES MENDEVILLE