N° 21 | 2025
Dramaturgies du geste : faire récit par le corps dans le texte de théâtre de 1945 à nos jours

Du geste amoureux au geste suicidaire : vertiges des corps juvéniles pubères dans les écritures dramatiques contemporaines

Sandrine LE PORS *Professeur des universités*
Département d'études théâtrales
RIRRA 21
Université Paul-Valéry Montpellier

Édition électronique :
URL :
https://komodo21.numerev.com/articles/revue-21/2628-du-geste-amoureux-au-geste-suicidaire-vertiges-des-corps-juveniles-puberes-dans-les-ecritures-dramatiques-contemporaines
DOI : numerev_2605
Date de publication : 14/11/2025

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : LE PORS, S. (2025) Du geste amoureux au geste suicidaire : vertiges des corps juvéniles pubères dans les écritures dramatiques contemporaines. *Komodo 21*, (21). https://doi.org/10.34745/numerev_2605

Placées au contact d’expérimentations dramaturgiques variées, les présences juvéniles pubères s’accompagnent de gestes récurrents : d’un geste d’intimidation ou de défi, en passant par le geste amoureux ou violent jusqu’au geste suicidaire, notamment. Cet article examine ce que ces gestes – entre dérapages, intensité ou perte – nous informent du drame contemporain, de ses dérèglements et de son regard porté sur les vertiges de ce qu’on appelle aujourd’hui l’adolescence.

Abstract

Exposed to a range of dramaturgical experimentations, pubescent youthful presences are often accompanied by recurring gestures: gestures of intimidation or defiance, gestures of love or violence, and, notably, suicidal gestures. This article explores how these gestures – marked by excess, intensity, or loss – illuminate certain aspects of contemporary drama, its disruptions, and the way it reflects on the vertigo associated with what is now called adolescence.

Mots-clés :
Corps, Vertige, Espace, Body, Adolescent·e, Expérimentations dramaturgiques, Vertigo, Space, Teenager, Dramaturgical experiments

---

Dans le drame, comme dans d’autres formes littéraires et artistiques, les présences juvéniles pubères – nombreuses, pour ne pas dire exponentielles – agitent de manière privilégiée les questions de la mort de l’enfant en soi, la difficulté de trouver sa place, le désir autant que la douleur d’être regardé, l’amour naissant, le rapport avec la mise en acte, la confrontation avec les carcans de l’autorité ou encore l’émergence de nouvelles convictions. Ces présences juvéniles ne sont pas sans provoquer des images puissantes, souvent dérangeantes, susceptibles d’ébranler le monde adulte, cela au moins depuis 1890 avec *L’éveil du printemps*[1], pièce de Frank Wedekind censurée par les autorités de l’époque. Elles s’aimantent par ailleurs aux imaginaires collectifs d’une étape de la vie que l’on appelle aujourd’hui « l’adolescence » – notion complexe et délicate développée au XX^{e} siècle et apparue au milieu du XIX^{e} siècle au même moment que se développe en Occident tout un dispositif de contrôle de la jeunesse, judiciaire particulièrement.

Placées au contact d’expérimentations dramaturgiques variées, les présences juvéniles pubères s’accompagnent de gestes récurrents : d’un geste d’intimidation ou de défi, en

passant par le geste amoureux jusqu'au geste suicidaire, notamment. Ces gestes sont généralement le lieu privilégié de l'annonce d'un changement ou de la dramatisation d'une crise à laquelle peut répondre, ou non, une narration en crise. Ils ramènent enfin à nos consciences des problématiques intimes mais aussi politiques, spécialement quand les figurations juvéniles apparaissent comme des miroirs grossissants du corps sociétal.

Mon propos s'appuiera sur un corpus de pièces écrites entre la fin des années 1990 et les années 2020. Ces pièces, parmi lesquelles figurent des pièces écrites à destination des adolescent·e·s, sont à envisager comme autant de boussoles à l'intérieur de ce qui constitue le projet de cette contribution, à savoir esquisser, à partir d'exemples significatifs et de quelques points de focale, les contours d'une dramaturgie contemporaine du geste placée au contact de corps juvéniles pubères. D'un mouvement à l'autre – et sous le prisme d'un corpus dont je tiens à préciser que, s'il est large, il ne constitue qu'un repérage minimal à l'intérieur d'un champ d'investigation beaucoup plus étendu – de vertige, tour à tour comme griserie, danger ou tentation, vécu tant dans les corps que dans l'espace mais aussi susceptible d'affecter les discours, toujours, peu ou prou, il sera ici question.

1. LES ESPACES EXPLORATOIRES DU GESTE ADOLESCENT : CE QUE LE CORPS ADOLESCENT DIT DE NOS DÉRÈGLEMENTS OU DE NOS SYSTÈMES COERCIFS

Si les espaces dramatiques où se joue le geste adolescent sont multiples, reste que beaucoup sont récurrents, à commencer par celui du microcosme du lycée et celui de la chambre d'adolescent ou encore la tour d'immeuble et autres lieux principalement prélevés dans la culture adolescente, sportive ou musicale particulièrement. D'autres espaces peuvent se greffer à ces lieux, comme celui du net et du jeu vidéo : comme dans *Un Batman dans ta tête* de David Léon avec le jeune Mathieu, vissé à sa console de jeu, interpellé par une voix qui lui raconte ses souvenirs d'enfance alors qu'il ne fait plus la part entre le réel et le monde virtuel dans lequel évolue son double, le Batman. Le plus souvent, ces espaces demeurent identifiables, quand bien même seraient-ils soumis à de multiples torsions, spécialement quand ils sont susceptibles de se superposer ou de se confondre comme le suggère la didascalie initiale de *Play loud* du dramaturge allemand Falk Richter : « L'espace : une chambre d'adolescent, une salle de cinéma, une salle où répète un groupe de musique – tout en un[2] ». Les espaces où se déploie le geste adolescent sont encore le lieu d'une échappée. Celle-ci peut être immobile ou presque immobile, supposée ou concrétisée, réelle ou imaginée (la disparition du jeune Ehsan dans *Tout ça tout ça* de Gwendoline Soublin présentée

comme une fugue quand on découvre rapidement qu'il est en réalité enfermé dans un bunker). Ces échappées valent spécialement pour celles et ceux désirant obstinément suivre un autre chemin que celui qu'on leur trace, comme ce Lulu qui choisit une « fuite en avant[3] » dans *Lulu Projekt*, pièce chorale de Magali Mougel (initialement écrite pour des adolescent.e.s d'une option théâtre) qui repose sur un adolescent dans l'impossibilité de réaliser ses rêves en raison de mauvais résultats aux examens scolaires. Le jeune homme, qui vit dans une tour au milieu des champs, s'évade alors en compagnie de Moritz, son copain malvoyant, dans un imaginaire où il est libre de ses choix et où peut enfin « refaire corps » :

> Moritz, mon pote, un jour, ils vont finir par arriver ces cons d'extraterrestres, ce jour-là mon pote, je te jure que je t'oublierai pas quand ils viendront me chercher, tu verras mon pote, on fera le voyage en sens inverse et on reprendra tout au départ. On recommencera avant le moment du test. On recommencera avant le moment des cellules qui se rencontrent pour faire des bébés. On recommencera tout, on se refera un corps et une vie sur une autre planète[4].

Enfin, le clivage de l'espace (susceptible par ailleurs de s'accompagner de torsions au niveau du traitement temporel) doit attirer notre attention. Il est prégnant quand les pièces convoquent des figures adolescentes tributaires (et elles le sont souvent) d'un cadre dont elles ne cessent d'éprouver le caractère contraignant ou oppressif. Dans *Zone Éducation Prioritaire* de Sonia Chiambretto, le cadre coercitif se lit ainsi dans l'espace d'un lycée placé doublement sous surveillance : par les adultes d'une part (*via* un système d'entrée et de sortie géré par une caméra), par deux adolescents d'autre part dont leurs regards nous font visiter ce lycée, du portail, à la cour, aux escaliers, à la cafétéria, au préau en passant, notamment, par le CDI, la cantine, la permanence (appelée « SPERMANENCE[5] ») ou encore le gymnase. On y entend, dans une partition textuelle résolument rythmée et pétrie de marqueurs d'oralité, comment ils perçoivent leurs corps et leurs mouvements. Du gymnase, par exemple, après l'annonce d'un coup de sifflet, Bone dit, avant que Kate ne joigne sa voix à la sienne :

> Tu frappes dans un ballon, tu te casses le doigt, tu reçois la balle dans la gueule, la moitié du cerveau qui part avec, tu tombes, tu te pètes le genou, ils te PRO/POSENT
>
> ~~ENSEMBLE~~. ALLEZ VA T'ASSEOIR[6].

Si cette première partie est consacrée à ces deux adolescents et à un espace spécialement réglementé et aménagé pour eux, la deuxième partie les fait un temps brusquement disparaître après l'évocation d'un documentaire vu à la télévision pour nous placer face à des soldats qui, dans l'insulte, intiment des ordres visant à soumettre les corps, tels baisser la tête, se mettre à terre, reculer etc. Voix des soldats et voix des adolescents s'entremêlent alors pour orchestrer à la fois une domestication des corps, le désordre d'un discours et le détraquement de la langue. Au clivage ressenti par les adolescents avec leur lycée s'ensuit ainsi littéralement un clivage de l'espace où les données ne sont plus stables quand les derniers mots de la pièce, en lettres majuscules, sont pourtant celles-ci : « AU LYCEE NOUS SOMMES EN SECURITÉ[7] ».

Les figures d'adolescents et d'adolescentes ne manquent pas ainsi de s'accompagner d'une kyrielle de vertiges, physiques ou discursifs. Le propos vaut particulièrement quand les pièces s'emparent de la question des premiers désirs. Il peut, entre autres, s'agir, comme dans *86 400 secondes* de Sabine Revillet, des troubles qui assaillent des adolescents dans leur découverte de leur corps ou de la sexualité dans un monde brouillé par les réseaux sociaux et internet. Le vertige est encore celui de l'étourdissement provoqué par l'amour naissant, comme dans *Une chambre à deux* du dramaturge australien Daniel Keene. S'attachant au vertige du désir, c'est dès lors le geste amoureux qui est souvent convoqué, tel ce baiser échangé dans la cour du lycée entre Latifa et Jonathan dans *S'embrasent* de Luc Tartar qui produit l'effet d'un détonateur, bouscule les assises de chacun.e, produit un étourdissement et irradie la parole des autres :

> On dirait qu'ils vont tomber. Mais non. Ils s'embrassent. Et nous on se demande comment ça marche. On fait cercle autour d'eux. On voudrait comprendre. La gravité. La pesanteur. Ce corps à corps insensé et nous dans les cordes. Venir au monde. Tenir debout. Franchir un à un les obstacles se croire invincible et découvrir le vrai sens de la vie dans un baiser de cour de lycée. Maman. Papa. Tout s'écroule. Moi aussi je tombe. Et personne pour me rattraper[8].

Le geste buccal du baiser ne manque pas par ailleurs de relever d'une promesse voire d'un appel à un renversement, si ce n'est à une éradication de l'ordre établi : « Alors je vais t'embrasser et ce sera comme foutre le feu à tout[9] » entend-on ainsi dans *Lulu Projekt* de Magali Mougel.

Les espaces, où la dramaturgie se trouve mise en tension par un geste d'adolescent·e, provoquant tourmente ou griserie, sont en outre les lieux privilégiés d'activations

physiques qui ne sont pas exemptes, pour reprendre la terminologie de David Le Breton[10], de conduites dites « à risque », comme avec la pièce *Au pont de Pope Lick* de l'autrice américaine Naomi Wallace avec ce jeu de course de vitesse auquel se livrent des adolescents, un jeu consistant à traverser la voie de chemin de fer et sauter du pont avant le passage d'un train – pièce dont le point de vue s'enracine ici dans ce celui de Dalton Chance, seize ans, qui repense aux événements qui l'ont conduit en centre pénitentiaire.

Du geste adolescent, les dramaturgies contemporaines retiennent ainsi volontiers la mise en danger susceptible de l'accompagner et, avec elle, l'infraction qu'elle peut aussi représenter est souvent soulignée, accentuant de fait la marginalisation de la figure adolescente : « Punissez-le / Votre mise en danger est une mise en danger pour nous tous[11] » lit-on encore dans *Lulu Projekt*.

Au contact du geste adolescent, il peut ainsi être question d'un vertige sociétal rendu saillant y compris sous l'impulsion d'un geste en apparence anodin, tel ce geste du selfie pris par Michelle, en sortie scolaire, dans *Michelle doit-on t'en vouloir d'avoir fait un selfie à Auschwitz ?* de Sylvain Levey, geste qui s'accompagnera bientôt d'un emballement médiatique et d'un harcèlement numérique. La question si complexe du harcèlement, et donc de la violence qui lui est inhérente – comme pour cette collégienne victime d'un harcèlement scolaire dans *Portrait d'une sirène* de Pauline Peyrade ou cette autre jeune fille, Héléna, cible de jugements continus émis par un chœur d'adolescents dans *Ce qu'ils disent (Sale hope)* de Marine Auriol – apparaît désormais sous la plume des autrices et des auteurs de théâtre non sans thématiser nos vies connectées, par exemple, par l'entremise d'errances sur Instagram, Whatsapp ou Twitter, comme dans *Trigger Warning, (lingua inota)* de Marcos Caramés-Blanco, pièce sur notre relation à internet, la sexualité et le genre qui soulève la question du harcèlement mais aussi celle de la pédopornographie, où Zed, seize ans, subit un lynchage sur les réseaux sociaux, supplice qui, s'il se passe sur l'espace du net, n'en affecte et n'en violente pas moins le corps. Le drame active dès lors non seulement un sujet sociétal vécu dans le corps de tant d'adolescent·e·s mais ouvre aussi à des propositions dramaturgiques travaillées par ce qu'il en est de dire – par la voie chorale surtout dans *Michelle doit-on t'en vouloir d'avoir fait un selfie à Auschwitz ?* ou par la voix épique et didascalique dans *Portrait d'une sirène* – ce qu'il en est de regarder mais aussi d'être regardé ou de ne pas vouloir être regardé, ce qu'il en est enfin d'être piégé.

Faire récit par le corps (corporéité de la langue incluse), et/ou s'arrêter sur un geste qui motiverait, arrêterait ou cristalliserait (même un temps) l'action – un geste tour à tour ordinaire ou dérangeant (prendre un selfie dans *Michelle doit-on t'en vouloir d'avoir fait un selfie à Auschwitz ?* de Sylvain Levey), trop insistant (quand Polo, près des buissons, approche sa main des cheveux de Jelly dans *Le goût du sel* de Stéphane Bietz) ou menaçant (quand le batteur, dans une cave, menace de raser la tête du guitariste dans *Violet* de Jon Fosse) –, ne peut en tout cas faire l'économie d'une prise en compte, même sommaire, de l'espace, que ce dernier soit réel ou fantasmé, concret ou virtuel, relié au monde extérieur ou qu'il en soit coupé.

Dans *Violet* du dramaturge norvégien Jon Fosse, l'espace où sont placés les adolescents, un sous-sol en béton est résolument coupé du monde extérieur. Un adolescent (nommé « Le garçon ») y amène sa petite amie (désignée « La fille ») qui a peur « rien qu'en descendant jusqu'ici[12] ». Ce sous-sol est un local glacial où il répète avec trois autres adolescents (le batteur, le chanteur et le bassiste) qui savent à peine jouer. L'inquiétude sera grandissante, après que la porte, une large porte en fer, soit fermée à clé par le batteur et qu'une succession de micro-actions didascaliques (comme se lever, se diriger vers la porte, revenir, s'asseoir, jouer quelques mesures, s'arrêter de jouer, jouer sans discontinuer, et de nouveau s'arrêter de jouer, se diriger vers la porte etc…) accentuent le désaccord entre les deux adolescents jusqu'à ce que le bassiste contraigne le garçon (guitariste) à s'asseoir et ne pas quitter le local, lui attrape puis lui tire les cheveux, menace de le raser, le force à s'asseoir et l'enferme avant que « La fille » ne vienne le libérer. Ces micro-actions didascaliques (parfois bien plus longues que les répliques qui sont majoritairement brèves ou lacunaires, comme à l'accoutumée chez Jon Fosse) apportent des focales sur des gestes précis (prendre la main, retirer la main, donner une tape sur l'épaule, arracher la guitare des mains, attraper les cheveux, se recoiffer les cheveux…) et s'associent à des indications rythmiques (silence, bref silence) et à des directions du regard (le batteur regardant le garçon, le garçon regardant le batteur, le batteur et le bassiste regardant le garçon et le batteur) qui maintiennent l'état d'attente et un oppression qui est pourtant finalement moins celle des gestes effectués que de l'indicible qui effleure, dans la pièce, toute parole et toute micro-action.

Ce travail autour de l'innommable et de ce qui hante un être, tant exploré par Jon Fosse, peut encore se lire au niveau du traitement temporel – le temps pouvant être, comme l'espace, le lieu de multiples torsions (dès lors que ce dernier semble, par exemple, arrêté, suspendu ou encore superposé à d'autres temporalités). Ainsi, pour évoquer une autre pièce de Jon Fosse, dans *Jeune fille sur un canapé*, l'image d'un tableau d'une jeune fille allongée sur un canapé vient se superposer à l'action d'une femme faisant son propre portrait d'elle plus jeune, les présences juvéniles – ici picturales ou spectrales – apparaissant dès lors dans un espace mis en miroir où les temporalités de confondent.

Comme c'est particulièrement le cas dans *Violet* de Jon Fosse, ou comme c'est encore le cas, dans un tout autre registre, pour cette bibliothèque du lycée, dans *Punk Rock* du dramaturge anglais Simon Stephens, où se retrouvent quatre adolescents avant leurs examens, dans un climat de compétition et de violence latente, et où l'un d'eux, en fin de pièce, prendra une arme, la plupart des espaces où évoluent les adolescent·e·s, accompagnés ou non de torsions temporelles, sont surtout des espaces exploratoires sur ce qui peut ronger une jeunesse, ou, au-delà d'une jeunesse, toute une société.

2. DE LA VIOLENCE ÉPROUVÉE À LA VIOLENCE

IMPOSÉE À L'AUTRE OU À SOI-MÊME

Considérant qu'un geste se déploie dans un espace, voire l'appelle quand il ne le configure (ou ne le reconfigure) pas, on aura commencé ici notre exploration du geste adolescent par la question de l'espace (naturellement souvent jumelée à celle du temps), entrée qui, peu ou prou, ne quittera jamais l'approche proposée dans cette contribution. Il convient toutefois désormais, et chemin faisant, d'accorder un point de focale aux gestes violents – physiques et/ou psychologiques, prémédités ou non prémédités, activés seuls ou à plusieurs – tant ils sont largement convoqués, quels que soient les espaces où ils se déploient, dans les dramaturgies contemporaines (du geste incivil au geste meurtrier en passant par le geste suicidaire), cela d'ailleurs non sans alimenter, à certains égards, les imaginaires collectifs souvent inquiets ou pessimistes sur l'adolescence.

Au contact du seul geste violent (qu'il s'agisse, dès lors, de contraindre, d'harceler, de frapper, de violer, de tuer ou de se tuer), les pièces charrient avec elles des sujets brûlants, par voie de détour ou frontalement. Elles développent en premier chef la question du déterminisme social, le motif de la bande d'ados et les mécanismes de la violence – comme dans *La Brèche* de l'autrice américaine Naomi Wallace, pièce qui s'empare des sujets du harcèlement, du consentement et du viol –, mais aussi les questions du refoulé, de la blessure et de la rivalité – comme dans *Punck Rock* de Simon Stephens –, ou encore la colère mue en rage, le désir d'être regardé autant que la souffrance de ne pas ou de ne plus l'être – comme dans *Le 20 Novembre* de l'auteur suédois Lars Norén où un adolescent entend commettre un massacre dans son lycée, projet soigneusement planifié dans sa chambre et dont il s'apprête à tout révéler sur le Net.

Un certain nombre de ces pièces aimantées au geste violent s'enracinent dans un événement prélevé dans l'actualité comme *Froid*, autre pièce de Norén, renvoyant au fait divers de trois adolescents influencés par l'idéologie nazie et ayant torturé à mort un autre adolescent de quatorze ans. La violence des trois jeunes camarades de classe qui font face à Karl – dans la pièce, un adolescent coréen adopté par un couple suédois – est celle de trois adolescents, tous à la dérive, voyant dans Karl le modèle de celui qui leur volerait leur avenir. Leur violence passe par le langage, plus encore par la mise à l'épreuve constante, le refus de l'écoute également – puisque Karl, bientôt roué de coups, voudra entrer dans le dialogue et maintenir son argumentation. Mais contrairement au *20 novembre*, la violence, dans *Froid*, n'est pas préméditée. Elle se déploie, dans un bois où traînent les adolescents, par le biais de situations où une dramaturgie gestuelle est exacerbée, comme à ce moment où Anders, à l'invitation de Keith, lève le bras pour indiquer à quelle hauteur saute un chien, geste en apparence anodin mais qui finit par mimer un salut nazi :

Keith. Il saute à quelle hauteur, le chien ?

Anders lève encore la main. Comme ça.

Keith crie. Il saute à quelle hauteur ?

Anders lève encore la main et ça devient un salut hitlérien. Heil !

Keith. Hitler ! Heil !

Anders. Hitler !

Keith. Dis-le !

Karl. Quoi ?

Keith. Dis Heil Hitler !

Karl. Pourquoi ?[13]

Suivront d'autres situations où prédomine le geste violent avant la mise à mort de Karl encouragée par Keith, le leader de la bande – Anders et lui se jetant sur Karl avant qu'Ismael, celui qui finalement montrait le moins d'animosité, donne des coups de pied de plus en plus fort sur la tête de Karl. On pourrait lire la pièce sous le seul prisme du geste – qu'il s'agisse des scènes de beuverie ou de bagarre – dont le point d'aboutissement est un geste criminel mais qui demeure, pour les bourreaux de Karl, moins un meurtre qu'un ultime passage à l'acte qui impulsera la parole terrible et euphorique d'Anders :

Anders. C'était vachement bon… Putain, c'est vrai . C'est vraiment arrivé ? On l'a fait ? On l'a fait ? C'est vraiment arrivé ? C'est vrai ? …. Oui, putain, on a tué ce connard… C'est vachement …. Incroyable.

Keith. On se casse maintenant… On se casse.

Anders. Merde, c'est énorme[14].

Pour le public, une émotion tragique bien connue, celle de l'effroi, accompagne nombre de pièces dramatisant le geste meurtrier de l'adolescent. Il n'est qu'à penser encore à

cet adolescent, Kurt, dans *Visage de Feu* de l'auteur allemand Marius von Mayenburg, un jeune homme empli d'une solitude sociale et psychologique, enfermé dans le sentiment d'une grande frustration mais qui est aussi celui qui résiste au monde adulte, en révèle les failles – resté seul à la fin de la pièce, et après un parricide, il s'aspergera d'essence avant de craquer une allumette.

La figure de l'adolescent·e ne manque pas de mettre en déroute la nature d'un système qui se produit principalement par l'introduction d'une rupture vécue seul, à deux ou en bande. La rupture révèle alors un dysfonctionnement, familial par exemple. Dans *Les Idiots* de Claudine Galea où Dean, l'aîné, finira par tirer sur les autres personnages avant d'être abattu par la police. Ange, 13 ans, qui aime Chris, 20 ans, se jettera sous un train.

Arrêtons-nous un temps sur le geste suicidaire de l'adolescent·e. Dans *Visages de feu*, le suicide a lieu en résolution d'action et dans le cadre d'une pièce-machine. Il intervient sans que les parents ne puissent lire les indices qui préparaient pourtant ce drame – comme l'essence, les habits et les animaux brûlés dans le garage. Toutefois, le suicide de l'adolescent peut aussi être le point de départ d'une pièce et non son point d'aboutissement, comme dans *Change l'état physique de ton chagrin ou Qui nettoie les traces de ta tristesse ?* de l'autrice suisse Katja Brunner. Dans cette pièce-paysage fortement marquée par l'oralité, le suicide a la particularité de déclencher la parole, à commencer par celle de toute une communauté, humaine mais aussi animale, dont un renard, des vers, par exemple qui font fuir toute approche réaliste du drame, notamment lorsque des créatures expriment abruptement leurs soucis alors que nous sont narrés les points culminants de la courte biographie du jeune homme décédé : procréation, jardin d'enfants et parcours scolaire qui témoignent au final d'une vie décidée par les autres. On renoue alors avec la tradition du récit de vie si cher au théâtre moderne et contemporain mais, au contact du geste suicidaire de l'ado, de vies désormais bien courtes. Le geste suicidaire de l'ado, outre qu'il rappelle que bien des présences juvéniles pubères héritent, dans la lignée des jeunes gens déjà peints par Strindberg, d'une vie frelatée, est enfin le lieu d'une énigme qui ne manque pas de participer à des dramaturgies fragmentées où la mise en danger des corps épouse une mise en danger de la narration. Dans *Etoiles* d'Anja Hilling, la fable progresse ainsi par indices, suppositions et entremêlement de voix, autant d'éléments ne reconstituant pas entièrement la réalité des faits.

Vertigineux est aussi ce clivage, lisible tant dans les corps que dans l'espace, qui affecte si fréquemment la figuration de l'adolescent, que ce qui fasse séparation se manifeste alors entre l'adolescent et lui-même, entre l'adolescent et un autre adolescent, entre un adolescent et un adulte ou entre un adolescent et toute une communauté. Ce clivage – qui peut s'accompagner d'effets de décrochage du regard, de la voix ou de la parole, de l'espace ou du temps – se retrouve particulièrement, au contact de présences juvéniles pubères, dans le motif du corps de l'adolescent·e en mue, comme pour la jeune Bintou dans la pièce éponyme de Koffi Kwahulé, jeune fille insoumise qui tient tête aux hommes et sur qui la parole des adultes n'a aucune prise. L'adolescente est ici menacée d'excision, acte de mutilation qui ferait de son corps en mue un corps à

marier, à sacrifier, et dont la violence qui s'exercerait sur lui l'intégrerait dans l'espace adulte, cela alors qu'en contrepoint Bintou ne rêve que d'un corps dansant que l'on ne verra pourtant jamais.

De la violence éprouvée à la violence imposée à l'autre ou à soi-même, il est enfin souvent question d'un trauma. Notons néanmoins que le trauma peut aussi être rejoué, par celle ou celui qui n'est ni l'ado violent ni l'ado violenté. Dans *Random* de l'autrice afro-carribéo-britannique debbie tucker green, pièce écrite en écho au meurtre au couteau d'un adolescent noir en Angleterre, le meurtre est ainsi surtout saisi depuis le regard de la sœur de l'adolescent placée face à la mort de son frère constitué en corps muet et banni de l'action scénique mais dont le corps est investi dans les discours.

Le trauma peut encore être celui du témoin, généralement passif, qui a pu assister, comme dans *T5* de Simon Stephens, à une scène de violence – ici l'agression d'un jeune garçon de seize ans violemment tabassé par trois autres adolescents dont l'image est devenue obsédante et déterminante dans la trajectoire de celle qui tient le monologue et dont on ne sait si ses propos relèvent ou non d'un rêve. Les présences des corps juvéniles ne sont donc pas nécessairement exposées à notre regard : la ligne dramaturgique étant dès lors d'absenter en hors scène le geste imposé à l'adolescent ou impulsé par lui mais, l'absentant, il n'en est que plus présent dans le corps du discours et/ou dans les silences qui l'habitent.

3. ENTRE INTENSITÉ, DÉFLAGRATION ET PERTE : POÉTIQUES VERTICALES

Renouant, pour clore cette contribution, à l'espace, soulignons la présence de ces gestes d'élévation ou de chute configurés par des espaces marqués par la « verticalité » – je reprends ici la terminologie proposée par Marie Garré-Niccoara pour l'un de ses séminaires (non publié), intitulé « esthétiques de la verticalité ». Nombreuses sont en effet les pièces où l'adolescent·e évolue sur des espaces suspendus comme des ponts (comme dans la pièce, déjà évoquée, *Au pont de Pope Lick* de Naomi Wallace) ou encore sur des sommets, tel ce toit dans *Léonie et Noélie* de Nathalie Papin, où deux sœurs jumelles de seize ans y observent le monde après avoir mis le feu au foyer dans lequel elles vivaient depuis la mort de leur mère. Je cite le prologue :

> Il y en qui montent sur les toits des grandes villes la nuit.
>
> On les appelle les stégophiles.

> Ils apparaissent dès minuit et disparaissent à l'aube.
>
> Ce qu'ils font là-haut ? Ils marchent sur les toits comme certains marchent sur la canopée. Ils cherchent une vue qui coupe le souffle. Quand ils l'ont trouée, ils s'assoient et deviennent calmes[15].

Placés encore sur un sommet sont ces adolescents dans *Le Gratte-Ciel* de l'autrice croate Lana ŠariÄ, texte qui réunit, ici aussi la nuit tombée, et à la lumière de projecteurs, un groupe d'adolescents aimant à jouer au basket sur le toit d'un gratte-ciel délabré dont ils ne pourraient pas sortir, l'absence d'issue et la peur demeurant des motifs majeurs de la pièce et l'action basculant à la scène 2 quand le ballon d'Andi tombe dans le vide :

> Toni passe le ballon à Andi.
>
> Andi dribble sur le béton.
>
> Ils sont tous deux concentrés sur le ballon.
>
> Andi attaque.
>
> Toni tente de lui reprendre le ballon.
>
> Andi se décide enfin à tirer.
>
> Et, comme un millier de fois avant cela, manque son coup.
>
> Car au fond, il ne sait pas vraiment jouer au basket.
>
> Car, au fond, en sport, tout n'est jamais qu'une question de chance.
>
> Le ballon tombe du toit du gratte-ciel.
>
> Dans le vide.
>
> Dino – Non !
>
> Tous trois s'approchent du rebord du toit, puis, avec précaution, se penchent à la recherche du ballon[16].

Se tenir au bord du précipice ou observer le monde d'en haut, en milieu urbain ou en

pleine nature, franchir ou non le cap d'un vide, ne plus toucher terre (concrètement ou symboliquement), exprimer le besoin de s'extraire du monde, voici ce qui semble caractériser la dramaturgie gestuelle de ces espaces verticaux. Dans *La Loi de la gravité*, de l'auteur québécois Olivier Sylvestre, lorsque Dom et Fred (deux adolescents de quatorze ans), coincés dans leur petite ville de banlieue, montent sur une falaise difficile d'accès, ils comblent, avec le surplomb, l'absence de perspective qui leur est imposée tant par le monde adulte que par ceux de leurs âges qui les rejettent, l'un parce qu'il est transgenre et l'autre parce qu'il est homosexuel.

Gravir pour se tenir à la surface du monde, ce peut donc être s'extraire du monde, parfois pour mieux le retrouver ou le retrouver autrement comme chez *Lys Martagon* de Sylvain Levey où la jeune Lys de seize ans vivant avec une mère épuisée par son travail, s'extrait du monde d'en bas pour se percher dans la montagne, cherchant à agrandir le monde, dans sa voix d'abord, ne serait-ce que par les listes vertigineuses qu'elle énonce, à en dépasser les limites aussi par sa capacité à se mettre à l'écoute de la nature.

Évoquant cette pièce de Sylvain Levey – auteur chez qui les figures d'adolescents, et celles des adolescentes en particulier, sont nombreuses, souvent farouches et résolument vivantes (fait assez rare, au sein des écritures dramatiques contemporaines, pour être remarqué) – difficile de ne pas renvoyer à une autre figure récurrente, marqueur de verticalité, celle de l'arbre. C'est sur la cime de l'arbre le plus haut de la montagne que monte Lys Martagon, 1m57, en équilibre sur une branche, « la branche la plus haute de l'arbre[17] » (quand sa mère, pour sa part, est surtout figurée allongée, endormie sur le canapé car épuisée dès lors que rentrée de son travail). Cet arbre que l'adolescente solitaire interpelle et appelle le « géant », l'invitant autant à l'écouter qu'à la regarder, figure ici à la fois l'immensité du monde, l'adulte muet et surplombant mais il est aussi le prisme par lequel être au monde : « Bien face. Les poings serrés sur les hanches et les pieds comme deux racines de toi mon arbre. Les pieds les deux bien ancrés dans la terre qu'il neige qu'il pleuve ou qu'il vente[18] ».

L'arbre est encore celui sous lequel on s'abrite comme, dans *Le goût du sel* de Stéphane Bientz, avec ce frêne, dont les branches sont si grandes, où vont subitement se retrouver la bande de Polo et les amis de Jelly (disparue après avoir gardé le silence face à celles et ceux l'accusant d'avoir blessé Polo) alors que tombent du ciel des méduses qui envahissent la ville.

L'arbre est encore la figure du danger, de l'intensité et de la perte. Dans *Étoiles*, de l'autrice allemande Anja Hilling, la pièce s'ouvre, un soir de lune claire, sur l'action physique d'un baiser, celui de deux adolescents, Jana et Kalle, appuyés contre un pommier. La figure centrale de l'arbre fruitier traverse la pièce comme une présence obsédante. Quatre jeunes s'y retrouvent à la première scène pour tester une drogue, de petits comprimés en forme d'étoile. Au geste buccal du baiser qui ouvre la pièce fait suite, à la fin de cette première scène, un autre geste buccal, celui de placer sur sa langue ou sur la langue d'un autre, à tour de rôle, une petite étoile :

> Je sors la langue. Avec son doigt Anton pose la petite étoile sur ma langue et m'embrasse sur le front. Il met une petite étoile dans la main de Jana. Elle la pose elle-même sur sa langue. Anton me passe l'enveloppe. J'en sors une petite étoile et la lui pose sur la langue. Anton reprend l'enveloppe et la passe à Kalle.
>
> Anton – Pour toi.
>
> Ton étoile porte-chance[19].

Une fois les étoiles avalées, et après que chacun ait attendu que cela fasse effet – on attend et on s'ennuie souvent dans les dramaturgies placées au contact d'adolescent·e·s – Suzann grimpera sur l'arbre et se tuera en chutant, sans que la question de l'accident ou du suicide puisse être démêlée.

Dans les semaines suivant sa mort, hantés par la mort de Suzann (qui se trouvait par ailleurs être la voix narratrice de la pièce jusqu'à cet instant fatidique), chacun des trois protagonistes restants se confrontera à l'arbre : Jana en y grimpant, enceinte, défiant la mort (elle se cassera juste une jambe), Anton qui cherchera à l'abattre avec une hache, et Kalle qui se réfugiera à son sommet. Je cite les derniers mots de la pièce offrant une précise partition pantomimique :

> Jour. Le pommier du premier acte. Kalle flâne dans les prés, les pieds dans les feuilles mortes. Il se dirige vers l'arbre. Touche la hache coincée dans l'arbre, regarde vers la cime, tâte l'écorce. Se décide enfin d'essayer encore une fois : grimper en haut. Ses tentatives échouent comme la première fois. Il dégringole tout le temps à terre. Il renonce vite. S'en va. Jette encore une fois un regard en arrière, retourne vite vers l'arbre. Il monte sur la hache qui est restée coincée, arrive ainsi en haut de l'arbre. Tout en haut.
>
> Rideau[20].

Quels que soient les motifs auxquels elles s'associent volontiers, les activations physiques verticales de l'adolescent·e, multiples dans leurs contours, semblent toujours traduire un vertige – existentiel ou amoureux, notamment – oscillant entre les tentations de la mort et une recherche intensive de vie, le besoin d'oublier ou une quête de vérité.

Elles mettent aussi en jeu, de manière aussi inquiétante que singulière, le corps, et le corps de l'adolescente en particulier, notamment avec le motif de l'adolescente enceinte qui défie la mort : Jana qui, à plusieurs reprises, grimpe à l'arbre depuis lequel est tombée Susann dans *Étoiles* d'Anja Hilling ou encore cette lycéenne qui demande à un ami de la surveiller tandis qu'elle joue à « se tuer un peu » en sautant depuis des espaces de plus en plus hauts dans le *Problème* de l'autrice slovaque Zuza Ferenczova, le problème étant précisément ce que la jeune fille porte dans le ventre.

Pour conclure. Dans le panel ici proposé, les gestes de l'adolescent·e (et avec eux une série d'intentions, de postures ou d'émotions) s'associent surtout, mais non exclusivement, à des jeux de mort ou à des jeux amoureux. La plupart de ces gestes, mus par un faisceau de sensations (souvent contraires) qui sont les noyaux d'expérience à vivre seul ou avec d'autres, activent des actions physiques tantôt verticales (et ascensionnelles, comme grimper, sauter, s'élever) tantôt horizontales (courir, traverser…). Beaucoup relèvent aussi de la frontalité : du geste charnel d'embrasser, en passant par des mouvements d'intimidation (défier, menacer) jusqu'à des comportements en prise avec des actions destructrices (mettre le feu) ou violentes (contraindre, frapper, tuer ou se tuer). Ces gestes – y compris ceux qui relèvent du hors scène ou de micro-actions ou encore de voix du récit ou du commentaire – sont principalement déterminés par des critères d'inclusion ou d'exclusion (à un groupe, famille incluse, ou à la société) et/ou sont en prise avec un hors-limite, que cette limite soit géographique ou physique, parfois même mentale, légale ou encore morale. Il s'agit donc le plus souvent de gestes qui sortent (de manière intentionnelle ou non) d'un cadre mais qui s'échappent également, du point de vue de l'écriture ou de la composition, d'un cadre dramaturgique soumis sans relâche à des phénomènes de déflagration (en premier chef de la fable, de l'espace ou du temps). Les gestes d'adolescent·e·s – étroitement placés en relation avec des motifs déclinant une extraction, un dérèglement des sens, une confrontation ou encore un danger, un dérapage ou une violence – rendent enfin bel et bien saillants des états du corps (anatomique ou symbolique) qui, peu ou prou, relèvent toujours de l'ordre du vertige (appelé ou redouté). Dans le drame, le geste principal de la figure juvénile pubère serait alors de travailler le vacillement, l'écart ou la marge, de faire trembler nos assises et d'inquiéter nos certitudes adulto-centrées.

NOTES

---

[1] Frank Wedekind, *L'éveil du printemps, Tragédie enfantine*, traduit de l'allemand par

François Regault, nrf Gallimard, Paris, 1993. Pièce écrite en 1890 et crée à Berlin en 1906 (dans une mise en scène de Max Reinhardt).

[2] Falk Richter, *Play loud,* traduit de l'allemand par Anne Monfort, Scène ouverte, L'Arche, 2013, p. 76.

[3] Magali Mougel, *The Lulu Projekt*, Editions Espaces 34, 2015, p. 51.

[4] *Ibid.*, p. 28.

[5] Sonia Chiambretto, *Zone Éducation prioritaire*, Actes Sud-Papiers, 2010, p. 13.

[6] *Ibid.*, p. 28.

[7] *Ibid.,* p. 67.

[8] Tartar, Luc, *S'embrasent*, suivi de *Roulez jeunesse*, Lansman, Morlanwelz, 2009, p. 12.

[9] Magali Mougel, *The Lulu Projekt, op. cit.*, p. 48.

[10] David Le Breton, *Conduites à risque*, PUF, Paris, 2013.

[11] *Ibid.,* p. 43.

[12] Jon Fosse, *Rêve d'automne, Violet, Vivre dans le secret,* traduit du norvégien par Terje Sinding, L'Arche, 2005, p. 125.

[13] Norén, Lars, *Froid* suivi de *Biographies d'ombres*, traduit du suédois par Kathrin Ahlgren, Amélie Wendling, René Zahnd, L'Arche, Paris, 2004, p. 46.

[14] *Ibid.*, p. 66.

[15] Papin, Nathalie, *Léonie et Noélie*, L'école des Loisirs, 2015.

[16] ŠariÄ, Lana, *Le Gratte-Ciel,* traduit du croate par Karine Samardzija, Théâtrales Jeunesse, Montreuil, 2016, p. 8-9.

[17] Levey, Sylvain, *Lys Martagon*, Théâtrales Jeunesse, Montreuil, 2012, p. 69.

[18] *Ibid.,* p. 43.

[19] Hilling, Anja, *Étoiles,* texte traduit de l'allemand par Silvia Berutti-Ronelt et Jean-Claude Berutti, éditions Théâtrales, 2012, p. 9 (2003 pour la version allemande).

[20] *Ibid.*, p. 61.

BIBLIOGRAPHIE

Pièces publiées en France (françaises ou en traduction) :

AURIOL, Marianne, *Ce qu'ils disent (Sale hope)* dans *Nouvelles mythologies de la jeunesse*, Théâtrales Jeunesse, Montreuil, 2017.

BIENTZ, Stéphane, *Le goût du sel,* éditions Espaces 34, Théâtre jeunesse, Les Matelles, 2023.

CHIAMBRETTO, Sonia, *Zone Éducation prioritaire*, Actes Sud-Papiers, Paris, 2010.

FOSSE, Jon, *Rêve d'automne*, *Violet, Vivre dans le secret*, traduit du norvégien par Terje Sinding, L'Arche, Paris, 2005.

FOSSE, Jon, *Jeune fille sur un canapé*, suivi de *Ces yeux*, traduit du norvégien par Marianne Segol-Samoy, L'Arche, Paris, 2020.

GALEA, Claudine, *Les Idiots*, Éditions Espaces 34, Les Matelles, 2022.

HILLING, Anja, *Étoiles,* traduit de l'allemand par Jean-Claude Berutti et Silvia Berutti-Ronelt, éditions Théâtrales, Montreuil, 2012.

KEENE, Daniel, *Une chambre à deux*, traduit de l'anglais par Séverine Magois, éditions Théâtrales, Montreuil, 2005.

KWAHULE, Koffi, *Bintou*, Lansman, Morlanwelz, 1997.

LÉON, David, *Un batman dans ta tête*, Éditions Espaces 34, Les Matelles, 2009.

LEVEY, Sylvain, *Lys Martagon*, Théâtrales Jeunesse, Montreuil, 2012.

––, *Michelle doit-on t'en vouloir d'avoir fait un selfie à Auschwitz ?*, Théâtrales Jeunesse, Montreuil, 2017.

MOUGEL, Magali, *The Lulu Projekt*, Éditions Espaces 34, Les Matelles, 2015.

NORÉN, Lars, *Froid* suivi de *Biographies d'ombres*, traduit du suédois par Kathrin Ahlgren, Amélie Wendling, René Zahnd, L'Arche, Paris, 2004.

––, *Le 20 Novembre*, traduit du suédois par Kathrin Ahlgren, L'Arche, Paris, 2006.

MAYENBURG VON, Marius, *Visage de feu* suivi de *Parasites*, traduit de l'allemand par Mark Blezinger, Gildas Milin, Laurent Muhleisen, L'Arche, Paris, 2001.

PAPIN, Nathalie, *Léonie et Noélie*, L'école des Loisirs, Paris, 2015.

PEYRADE, Pauline, *Portrait d'une sirène*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2019.

REVILLET, Sabine, *86400 secondes*, Théâtrales Jeunesse, Montreuil, 2024.

RICHTER, Falk, *Play loud*, traduit de l'allemand par Anne Monfort, Scène ouverte, L'Arche, Paris, 2013.

ŠARIÄ, Lana, *Le Gratte-Ciel*, traduit du croate par Karine Samardzija, Théâtrales Jeunesse, Montreuil, 2016.

SOUBLIN, Gwendoline, *Tout ça tout ça*, Éditions espaces 34, coll. « Jeunesse », Les Matelles, 2019.

TARTAR, Luc, *S'embrasent*, suivi de *Roulez jeunesse*, Lansman, Morlanwelz, 2009.

WALLACE, Naomi, *Au pont de Pope Lick*, traduit de l'anglais par Dominique Hollier, Théâtrales Jeunesse, Montreuil, 2010.

––, *La brèche*, traduit de l'anglais par Dominique Hollier, Théâtrales Jeunesse, Montreuil, 2019.

Pièces publiées hors de France :

tucker green debbie, *Random,* édition en Anglais, NHB Modern Plays, Nick Hern Book, 2008.

STEPHENS, Simon, *Punck Rock*, édition en Anglais, Methuen Drama, 2016.

SYLVESTRE, Olivier, *La Loi de la gravité*, Hamac, Québec, 2019.

Manuscrits :

BRUNNER, Katja, *Change l'état physique de ton chagrin ou Qui nettoie les traces de ta tristesse ?*, tapuscrit traduit de l'allemand par Marina Skalova.

CARAMÉS-BLANCO, Marco, *Trigger Warning, (lingua inota)*, tapuscrit.

STEPHENS, Simon, *T5*, traduit de l'anglais par Séverine Magois, 2011, traduction que l'on pourra commander à la MAV. ; MAVSylvestre.

AUTRICE

Professeure en études théâtrales à l'université de Montpellier Paul-Valéry où elle est responsable du programme "Corps, textes, images, sons et objets en jeu" au sein du RiRRa21, **Sandrine Le Pors** mène, par ailleurs, un travail de collaboration artistique et dramaturgique au théâtre. Ses recherches portent sur les poétiques, poïétiques et esthétiques des théâtres modernes et contemporains. Elle est l'autrice de deux essais – *Le théâtre des voix, Á l'écoute du personnage et des écritures contemporaines* (préface de Jean-Pierre Sarrazac, collection « Le Spectaculaire », Presses Universitaires de Rennes, 2011) et *L'enfant qui nous regarde. Persistances de l'enfance dans les écritures textuelles et scéniques contemporaines* (*Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, n°71, 2022) – et a dirigé une dizaine d'ouvrages collectifs sur les écritures et les scènes contemporaines.