

Du 20 novembre au 1^{er} décembre 2012

LE GORET

De Patrick McCabe

Mise en scène Johanny Bert

CONTACT

Marie-Françoise Palluy-Asseily

04 72 77 48 35

marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org

Vous pouvez télécharger les dossiers pédagogiques des spectacles sur notre site www.celestins-lyon.org

Célestins

THÉÂTRE DE LYON

LE GORET

DE PATRICK McCABE
MISE EN SCÈNE JOHANNY BERT
TEXTE FRANÇAIS SÉVERINE MAGOIS

DURÉE : 1h35

AVEC

Frank et tous les autres personnages : Julien Bonnet*
Manipulations plateau : Damien Ghenassia, Stéphanie Manchon, Jean-Jacques Mielczarek

Création sonore et régie son : Morgan Romagny
Scénographie : Audrey Vuong et Johnny Bert
Lumière : David Debrinay
Formes marionnettiques : Judith Dubois
Costumes : Bang Bang Cowboy – Lydie Joffre & Karine Rapinat
Séquence vidéo : GRioTTe (avec Catherine Lafont dans le rôle de Madame Nugent)
Assistant à la mise en scène : Thomas Gornet*
Construction du décor dans les ateliers du Fracas

*acteurs permanents du Fracas

Production Le Fracas, Centre dramatique national de Montluçon / Auvergne, DSN –
Dieppe Scène Nationale.
Avec le soutien de la Région Rhône-Alpes.

Création le 12 octobre 2012 au Centre dramatique national de Montluçon.

Le texte de la pièce est publié aux Éditions Espaces 34.
La traduction a été réalisée avec le soutien de la Maison Antoine Vitez – Imaginaire Irlandais.



Photographie de John 'Hopy' Hopkins

SOMMAIRE

<i>Le Goret</i>	5
Patrick McCabe	6
Séverine Magois	7
Johanny Bert	8
Intentions de mise en scène	10
La marionnette, du Moyen Âge à nos jours...	13
Marionnettes et comédiens	15
L'ambivalence de la marionnette dans <i>Le Goret</i>	17
Morceaux choisis	19
Calendrier des représentations	24

LE GORET

Dans un petit village d'Irlande du Nord, au début des années 60, Frank, un garçon fragile et monstrueux ébranlé par une vie familiale disloquée et un entourage hostile, vit son enfance de « p'tit cochon ». Balloté entre une mère dépressive et un père sans envergure, Franck est rongé par un appétit démesuré pour obtenir de l'attention. Aujourd'hui, il redonne voix à cette enfance marginalisée. En lui, subsiste toujours ce « p'tit cochon » de malheur.

À travers une narration morcelée et onirique, Frank ressuscite un à un les abandons qui ont miné son chemin tout en continuant de se saouler du ciel couleur d'orange qu'il a un jour aperçu au-dessus de la flaque d'eau glacée devenue son seul royaume.

Frank, le garçon boucher, s'engage sur le territoire de l'enfance, comme un guerrier lancé à l'assaut de sa propre histoire traquant les fragments de ses souvenirs perdus.



©JL Fernandez

PATRICK McCABE



Né en 1955 à Clones, Patrick McCabe est aujourd'hui considéré comme un des plus grands écrivains irlandais contemporains. Principalement auteur de romans et de nouvelles, McCabe a également adapté lui-même plusieurs de ses œuvres pour le théâtre et le cinéma. Ses fables, presque toujours situées dans de petites villes irlandaises, sont le plus souvent occupées en leur centre par une figure marginale. Patrick McCabe développe les thèmes de la folie et de l'absurde dans ses romans où les personnages peinent à s'accommoder d'une modernité récente dans l'Irlande rurale. Le tout est souvent servi par un humour macabre. Ses œuvres se caractérisent par leur climat sombre et orageux, par leur humour caustique et par un mélange particulier de réalisme social, d'onirisme, de culture irlandaise traditionnelle et de « pop culture »

(les références à des films de série B, à des « comics » ou à des chansons sentimentales y abondent).

Frank, le garçon boucher est une réécriture pour la scène que Patrick McCabe a brillamment réalisée à partir de son roman le plus célèbre : *The Butcher Boy*. Ce roman a été récompensé à sa sortie en 1992 par la plus haute distinction littéraire irlandaise, le « Irish Times Irish Literature Prize for fiction » et a été finaliste du prestigieux « Booker prize ».

Source : Theatrecontemporain.net

SÉVERINE MAGOIS – Traductrice

Après des études d'anglais et une formation de comédienne, elle s'est peu à peu orientée vers la traduction théâtrale. Elle travaille depuis 1992 au sein de la Maison Antoine Vitez, centre international de traduction théâtrale, dont elle a coordonné le comité anglais de 1996 à 2000.



© Jean-Louis Fernandez

Depuis 1995, elle traduit et représente en France l'œuvre de Daniel Keene (Éditions Théâtrales), auteur australien très présent sur les scènes françaises, ainsi que le théâtre pour enfants de l'Anglais Mike Kenny (Actes Sud / Heyoka-jeunesse).

Elle a traduit pour la scène et/ou l'édition des pièces de Kay Adshead (Lansman), Marie Clements, Sarah Kane (L'Arche), Patrick McCabe, Terence Rattigan (Les Solitaires intempestifs), Goran Stefanovski (L'Espace d'un instant), Harold Pinter, Nilo Cruz, Martin Crimp (L'Arche)...

Elle a par ailleurs co-traduit avec Jérôme Hankins une partie de la correspondance d'Edward Bond et collaboré à la traduction de son dernier livre théorique, *La Trame cachée*.

En mai 2005, elle reçoit, avec Didier Bezace, le « Molière de la meilleure adaptation d'une pièce étrangère » pour *La Version de Browning* de Terence Rattigan.

Source : La Comédie de Valence.

JOHANNY BERT



Johanny Bert a pu élaborer, au fur et à mesure des rencontres et des créations, un langage théâtral personnel. Ce langage théâtral part de l'acteur en le confrontant à d'autres disciplines artistiques comme le théâtre d'objet, la forme marionnettique. En 2000, il crée au Puy-en-Velay la Compagnie Théâtre de Romette, espace d'expérimentation et de création. La Cie a été en résidence au Théâtre Municipal du Puy-en-Velay (alors

Scène conventionnée) de 2007 à 2009 puis au Polaris à Corbas (69). En 2010 et 2011, Johanny Bert était artiste associé à la Scène nationale de Clermont-Ferrand.

Dans cette Cie, il mène une recherche qui s'est élargie au fur et à mesure des créations autour de la question de l'écriture. Des créations dans lesquelles le langage est une partition visuelle qui s'écrit au plateau et dont le point de départ est une matière textuelle ou l'univers d'un plasticien (*Le Petit bonhomme à modeler, Les Pieds dans les nuages, Ceux d'ailleurs*). La question de l'écriture s'est concrétisée par des commandes à des auteurs (*Histoires Post-it, on est bien peu de chose quand même !, Parle moi d'amour, Les Orphelines*), à partir de textes écrits pour le théâtre (*L'Opéra de Quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill, *L'Opéra du Dragon* de Heiner Müller), ou d'une partition chorégraphique écrite avec Yan Raballand (*Krafff*).

Johanny Bert aime travailler aussi avec d'autres équipes artistiques lors de commandes de mise en scène : la compagnie lyrique Les Brigands pour *Phi Phi* (Prix national de la critique 2011), Le Préau - Centre Dramatique Régional de Basse-Normandie, Vire (*Les Orphelines* de Marion Aubert), ou avec Le Centre lyrique d'Auvergne (*Hänsel & Gretel*, opéra de Engelbert Humperdinck).

Nommé directeur du Centre Dramatique de Montluçon (Le Fracas) depuis janvier 2012, Johanny Bert y poursuit son travail de création et de diffusion accompagné d'une équipe d'acteurs permanents.

Source : Le Fracas, Centre Dramatique National de Montluçon

De l'utilisation de la forme marionnettique

Travailler avec des acteurs et les emmener vers une forme de jeu incluant des formes marionnettiques est un travail passionnant que je développe dans la plupart des créations. Je ne me définis pas comme un marionnettiste pour autant, mais plutôt comme un metteur en scène qui cherche dans son rapport à la dramaturgie et au plateau à transcrire des corps transformés, à donner aux acteurs de nouveaux instruments de jeu qui deviennent des prothèses ou des prolongements de leurs sensations.

Chaque dramaturgie implique une réflexion sur le rapport entre le texte et l'implication de jeu à travers ce texte. La forme marionnettique est souvent un instrument que je propose à l'acteur comme mise en abîme du personnage, mais pas toujours. Ainsi la présence de ce corps délégué est intimement liée à un questionnement de dramaturgie plutôt qu'une forme artistique et technique déterminée comme point de départ. Lorsque j'utilise des formes marionnettiques, je travaille en collaboration avec des plasticiens à qui je propose des signes visuels, des intentions plastiques et des relations souhaitées entre l'acteur et l'objet. Personnages éphémères, morceaux de papier, constructions plus élaborées inspirées de techniques traditionnelles ou recherches à partir de matières. Loin de l'imagerie de la marionnette comme objet enfantin, c'est un véritable instrument d'interprétation, un prolongement fascinant pour l'acteur qui mêle et questionne différents arts comme les arts plastiques, le travail chorégraphique et l'écriture.

Le centre d'interprétation de l'acteur se décale et cela lui permet souvent davantage de liberté. L'acteur est toujours à vue dans la manipulation et son corps, qu'il soit personnage dans l'action ou ombre discrète manipulateur, reste présent comme un créateur de l'instant, portant un regard sur ce qu'il raconte. Le fait d'utiliser des formes marionnettiques à l'intérieur de créations est simultanément une curiosité pour les spectateurs et un terrain susceptible de clichés à combattre avec passion.

Johanny Bert

INTENTIONS DE MISE EN SCÈNE

Le texte de Patrick McCabe met en jeu un personnage dont la mutation complexe vers l'adolescence a figé le langage dans l'enfance pour mieux affronter les dégradations de la vie. Son texte est aussi une formidable partition pour des acteurs : construit en séquences rapides, concises, où de multiples personnages se croisent, se répondent et constituent l'imaginaire dévorant de Frank.

Lorsque j'ai lu le texte, j'ai été tout de suite frappé par ce double personnage enfant/adulte dans son écriture et sa langue, simple, si direct. Une sensation de tourbillon dans lequel se mêle un attachement à ce personnage et un malaise certain, qui s'accroît au fur et à mesure du texte.

Comme une rencontre intime avec la Folie.

Cet enfant nous sourit, mais son sourire est étrange, meurtrier, triste.

Un enfant difficile, à l'émotivité malade qui raconte sa dérive inéluctable vers la violence.

Son témoignage est plein de bruit et de fureur, émouvant et drôle sur les ravages de la solitude, la ségrégation sociale.

Le fil tendu tout au long du texte est une succession de séquences, de fuites, qui peuvent être inventées ou transfigurées par Frank adulte.

Je souhaite donner corps à ce texte au travers d'un seul acteur qui s'adresse au public.

Frank est seul en scène

Il raconte son enfance

Un enfant inadapté au monde qui l'entoure.

Nous suivons son histoire à travers le prisme de son regard.

Regard violent parce que sans repères. Tout est jeu, tout est fuite vers l'avant.

Un enfant abandonné dans une vie brutale, sans prise avec la réalité, semblant marcher sur un muret étroit, attiré par le vide.

Il va se cogner à la vie avec une inébranlable gaieté de vivre, jusqu'à ce que les entailles, trop nombreuses, creusent un abîme irrécupérable.

L'humour qui se dégage du texte, ravageur parce qu'insolent, nous démunit.

Pour moi, tous les personnages sont vus sous le regard de Frank. C'est son histoire et sa folie qui me fascinent et c'est bien à travers son corps qu'il me semble juste de retranscrire un amoncellement d'autres personnages.

Il est Frank et présente à côté de lui Petit Goret, figurine/poupée/pantın symbole de son enfance endeuillée.

À travers cette figurine, il joue le spectacle de sa vie, qui émerge de sa mémoire, comme des éclats d'émotions.

Il est aussi traversé par tous les autres personnages.

Des souvenirs en mouvements.

Peut-être les invente-t-il ?

Peut-être sont-ils les lambeaux de son mal ?

L'acteur manipule, à vue, des formes marionnettiques constituées à partir de son corps.

Il met en jeu, dirige des objets ou des prothèses, qui parfois s'échappent de lui.

Elles apparaissent, disparaissent, s'emparent de lui...

Il est donc toutes les voix et son corps est traversé par tous les personnages.

Il est dans un espace noir, truqué, rêve d'illusion de vie, dans lequel son corps est aspiré, disloqué.

Espace de jeu et de fantasme.

Un ou deux acteurs/assistants manipulateurs sont présents au plateau, ombres discrètes, non visibles la plupart du temps, des spectateurs.

Ils manipulent par moment des personnages, poursuivent un mouvement impulsé à une forme marionnettique par Franck ou s'ajoutent à son corps, pour donner à Frank un corps transfiguré.

Ils pourront être aussi des figures transparentes, réelles et humaines issues de son imaginaire. (Père, mère, Joe ?)

Johanny Bert
19 décembre 2011



©JL Fernandez

LA MARIONNETTE, DU MOYEN ÂGE À NOS JOURS...

Comme pour la plupart des pays européens, les origines du théâtre de marionnettes en France sont à rechercher, au Moyen Âge, dans une double filiation : religieuse (la statuaire animée des églises) et profane (figurines des jongleurs, actionnées par deux fils tendus à l'horizontale). Les premiers témoignages d'une activité régulière des montreurs de marionnettes, pourtant, ne datent guère que de la fin du 16^{ème} siècle, personnages et répertoires se distinguant encore mal de ceux de la farce.

Autour de 1650, Jean Brioché, arracheur de dents installé près du Pont-Neuf, popularise la figure de **Polichinelle** ; sa renommée est telle qu'il est invité pendant plusieurs mois à la Cour. Des spectacles plus ambitieux tentent bientôt leur chance à Paris, mais c'est surtout aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent qu'ils séjournent durablement, parodiant les pièces et les opéras à la mode. À côté de ces représentations pour marionnettes à fils, caustiques et assez libres, ou des figurines dansantes des spectacles de rue (marionnettes à la planchette), le théâtre d'ombres fait son apparition peu avant la Révolution, amorçant un repli du répertoire en direction de l'enfance.



Polichinelle. Marionnette à tringles d'Arthur Maury, fin 18^{ème} siècle
©Musée Gadagne / Xavier Schwebel

Le premier Empire voit la naissance de deux figures régionales, **Guignol** à Lyon et **Lafleur** à Amiens. Le premier est une marionnette à gaine, héritière des traditions populaires italiennes, le second une marionnette à tringle, proche de ses consœurs flamandes et wallonnes.



Madelon, Gnafron et Guignol – Marionnettes à gaines créées par Laurent Mourguet à Lyon, vers 1808-1820. ©Musée Gadagne / Xavier Schwebel

Constitué à l'origine de pièces à canevas qui laissent une grande place à l'improvisation, le répertoire de Guignol, journal vivant pour un public essentiellement populaire, est contraint par la police et la censure de s'assagir sous le second Empire. Pièces à machines et parodies s'imposent alors, la gouaille frondeuse du héros laissant peu à peu sa place au conformisme d'un spectacle devenu à la fois bourgeois et familial.

Depuis 1970, expérimentation et métissage dominant la scène : le marionnettiste sort du castelet, fait dialoguer figures, acteurs et même danseurs, s'associe avec des plasticiens et des metteurs en scène, explore des capacités expressives des objets ou celles des projections. Formes inédites et expressions traditionnelles réinventées composent dès lors un paysage si varié que l'identité même de la marionnette devient problématique, certains préférant l'appellation de théâtre de figure.

Qu'elles soient à gaines, à tiges, à fils ou à baguettes, qu'elles soient grossièrement taillées ou d'un extrême raffinement, qu'elles atteignent la taille humaine ou soient miniaturisées, les marionnettes sont une des formes les plus anciennes, les plus vivaces et les plus répandues du théâtre traditionnel, en Orient et en Extrême Orient. L'Europe, quant à elle, a chargé leur ingénuité – et leur ingéniosité – première d'intentions esthétiques, voire philosophiques qui ont fait d'elles un des enjeux majeurs du théâtre d'avant-garde.

Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 1995

MARIONNETTES ET COMÉDIENS

Enjeux des relations entre l'artiste et son artefact

L'utilisation de la marionnette sur une scène soulève certains enjeux. En effet, alors que le théâtre demeure, par essence, l'art du vivant mettant en scène des comédiens, la marionnette, poupée fantoche dénuée de vie propre, est, elle, mécanique.

Actionner une marionnette sur scène, c'est refuser le théâtre comme copie du réel, et affirmer ainsi sa volonté de dépasser la représentation de l'humain et de son quotidien. C'est également faire apparaître ce qui dépasse l'être. En somme, la marionnette est le moyen d'exhiber l'imaginaire.

Effectivement, cette dernière permet la variation sur le double, notamment dans la relation qu'elle crée avec son manipulateur. Figure étrange qui ne copie pas la vie, la marionnette n'est pas nécessairement « ressemblante ». Dès lors, elle peut être comparée à une effigie sacrée, signifiant l'homme qui fut, comme les masques mortuaires égyptiens. Héritière directe de l'idolâtrie, la marionnette est symbole : elle incarne le vivant par le matériel. Finalement, n'étant pas un corps et échappant aux lois auxquelles l'acteur est soumis, elle devient presque divine. Son absence de gravité lui confère cette grâce que le comédien ne peut avoir.

La marionnette se pose de fait contre le naturalisme qui définit le personnage comme copie-substance d'un être. En tant que symbole, elle appréhende le personnage représenté comme une figure qui dépasse le quotidien, conformément aux personnages mythiques de la tragédie grecque, irréductibles à un référent.

À partir de la fin du 19^{ème} siècle, son utilisation promeut une nouvelle forme d'expressivité qui ne passe pas par un travail intérieur. Elle refuse la maîtrise consciente de l'intentionnalité. Ainsi, la marionnette redonne au travail de l'acteur son but premier : le faire, l'agir, et non le sentir ou le penser. Remettant l'accent sur le corps, elle appelle dès lors à un jeu stylisé, allant chercher la dimension archétypale du personnage. Elle mécanise le jeu de l'acteur, et en est une expression réduite, minérale.

L'introduction croissante de la marionnette au 19^{ème} siècle amène également un questionnement sur le comédien comme monstre sacré. Les metteurs en scène ont désiré, à cette époque, aller contre la toute puissance de l'acteur, pour les recentrer et leur donner un nouveau modèle. Celui-ci devait les éloigner de leur jeu psychologique et égocentrique dans le but de réaffirmer le personnage.

D'autre part, la marionnette induit un nouveau rapport au spectateur. Elle appelle une illusion librement consentie, une convention, réintroduisant un jeu dans la réception, et suscitant de forts effets de croyance. Même s'il est toujours dangereux de ramener la marionnette à l'enfance, le pouvoir d'illusion qu'elle possède se rattache peut-être à sa naïveté, au sens noble du terme. Elle n'est certes pas vivante, mais l'illusion qu'elle procure est de fait immédiate, spontanée et sensible. Ainsi, on ne peut la réduire à une simple copie mécanique et sans vie de l'homme.

Bien qu'elle n'ait pas de vie propre, la marionnette est bel et bien mise en action par un homme, son manipulateur. Or, quand celui-ci devient acteur (en étant à vue par exemple, comme dans les spectacles de Johanny Bert), la marionnette prend vie, et l'artiste en prend de la graine. C'est cet échange qui fait la beauté de la relation entre l'objet et son manipulateur, entre l'homme et son artefact.

D'après des notes de Philippe Manevy, professeur d'Études théâtrales.



Krafff, de Yan Raballand et Johanny Bert (2007)

L'AMBIVALENCE DE LA MARIONNETTE DANS *LE GORET*

Dans sa mise en scène de la vie tumultueuse de Frank, Johanny Bert mélange théâtre et matériaux marionnettiques. Il semblerait que l'histoire même de ce « p'tit cochon » devenu garçon boucher ne pouvait se conter que sous cette forme. Quelques explications de ce choix pertinent...

Dans cette pièce au format original, Frank retrace son enfance de « P'tit Goret ». Un dédoublement s'opère : son « moi adulte » raconte, tandis que son « moi jeune » agit. Dès lors, la forme marionnettique utilisée dans ce spectacle prend tout son sens. Julien Bonnet (Franck) recourt à toutes sortes d'objets et marionnettes pour faire jaillir de son corps de comédien les différentes facettes de son (ses) personnage(s).

Le Goret se transforme en un récit autobiographique : le « moi narrateur » et le « moi personnage » se distinguent. Le premier regarde et analyse le second. Cette dissociation est à analyser d'un point de vue tant temporel que psychique. D'ailleurs, lorsque Franck relate son enfance, il adopte un ton distancié, marquant ainsi sa volonté de porter un regard adulte sur son passé. Cependant, une fois grandi et devenu garçon boucher, il ne semble plus apte à décoder et à porter ce regard perspicace sur son « moi qui agit ». Franck raconte, mais ne semble pas comprendre. Son style devient alors tout aussi enfantin que celui du « P'tit Goret ».

En somme, l'utilisation de la marionnette permet de mettre en exergue cet esprit enfantin qui habite la pièce. La marionnette est une forme associée à l'enfance, et Johanny Bert joue sur ce rapport immédiat, affectif et ludique à la marionnette. Le personnage refuse de grandir : même une fois adulte, il voudrait continuer à jouer. En parallèle, le narrateur (Franck) n'a, lui non plus, pas réussi à mûrir, et le spectateur est, en conséquence, confronté à un discours peu clair, embrumé, ressemblant à celui d'un enfant vivant dans son propre monde, et dont les codes nous échappent.

Pour autant ce récit n'est pas qu'enfantin, il est également étrange : cela ne correspond pas, en effet, à celui d'un esprit équilibré. Franck est clairement malade, obsessionnel. Le spectateur suit donc cet esprit illogique, ou au contraire peut-être trop logique ; d'une logique implacable menant à la folie meurtrière.

Johanny Bert joue donc de l'ambivalence de la marionnette. Celle-ci permet, en effet, de montrer la folie d'un personnage qui se parle à lui-même, enfermé dans un monde dont il est le seul à connaître les codes.

Soizic de la Chapelle, étudiante en Master 2 d'Arts de la scène, à l'Université
Lumière Lyon 2.



©JL Fernandez

MORCEAUX CHOISIS

Scène 1

FRANK
Bonjour.

*Groin, groin comme P'tit Goret fait son apparition avec un gâteau d'anniversaire.
Frank joue deux vers d'une chanson à la trompette.*

P'TIT GORET (*chante*)
« I am a little baby pig and I'll have you all to know
With my little curly tail and my nose that's turned up so 1".

FRANK
Ça c'est moi quand j'étais petit. (*Chante deux vers de la chanson.*) Comme vous pouvez voir j'étais un joyeux petit cochon (*Joue de la trompette.*)... du matin au soir.

P'TIT GORET
Du soir au matin !

*Frank joue un vers de la chanson à la trompette.
P'tit Goret souffle les bougies du gâteau.*

FRANK
La première fois que j'ai vu Joe il était en train de casser la glace de la flaque.

P'TIT GORET
Bonjour.

JOE
Bonjour, Franck.

P'TIT GORET
Je m'appelle P'tit Goret.

JOE
Non – tu t'appelles Frank. Frank, point final. T'es pas un cochon, dis ?

P'TIT GORET
C'est Mickey Douglas qu'a dit que j'en étais un.

P'TIT GORET
Il est où ton gros anneau de museau ?

P'TIT GORET

J'ai pas de gros anneau.

JOE

Alors t'es pas un cochon.

P'TIT GORET

Qu'est ce que tu fais ?

JOE

Je casse la glace.

P'TIT GORET

Qu'est ce que tu ferais si tu gagnais cent millions de milliards de dollars ?

P'tit Goret attaque la glace.

JOE

Je m'achèterais un million de barres Flash.

FRANK

Le ciel était de la couleur des oranges.

JOE

Ou un million de roudoudous.

FRANK

Quelqu'un avait peint le ciel en orange.

JOE

Non - un million de barres Flash.

FRANK

Jusqu'au fin fond de l'horizon.

JOE

Non - un million de Triggers.

FRANK

Orange.

Frank joue de la trompette.

P'TIT GORET

J'ai une cachette !

FRANK

On avait une cachette. Moi et Joe. C'était la meilleure cachette du monde.

P'TIT GORET

Hé les chiens, le premier qu'essaie de se réfugier dans notre cachette, il est mort.

FRANK

Tire dessus, P'tit Goret !

P'TIT GORET

Banzaï ! Banzaï !

FRANK

Aââââargh !

P'TIT GORET

Banzaï , fils du soleil levant.

FRANK

C'est Joe et moi qu'avaient fait la cachette. C'était mon meilleur copain.

P'TIT GORET

(écrivain) « Cette cachette a été construite par Joe Super Purcelle et moi et n'importe qui qu'essaie de rentrer dedans il se fait trouer la peau – alors restez dehors ou crevez. Ordre de Sa Majesté ! »

*¹ : Je suis un tout petit cochon
Et croyez-moi, vous le saurez
Avec ma queue en tire-bouchon
Et mon nez retroussé.*

Scène 7

FEMME 1
Bonjour, P'tit Goret.

P'TIT GORET
Bonjour, Mesdames.

FEMME 1
Comment va ta mère, P'tit Goret ?

P'TIT GORET
Mieux que jamais ! Elle est partie au garage ce matin.

FEMME 2
Au garage ?

P'TIT GORET
Ouais. Il fallait qu'elle se fasse resserrer la cheville.

FEMME 1
C'est vrai, P'tit Goret ?

P'TIT GORET
Bien vrai.

FEMME 2
Je pense bien.

P'TIT GORET
Mais elle sera remise à neuf pour Noël.

FEMME 1
Quelle femme ! Parce que des fois, ceux qui vont dans ce garage, jamais on les revoit. C'est pas vrai ?

P'TIT GORET
Oh que si.

FEMME 2
On fait pas plus vrai.

FEMME 1
Mais pas ta maman. C'est pas vrai, P'tit Goret ?

P'TIT GORET
C'est vrai, mesdames.

FEMME 1
D'ici Noël, elle sera comme neuve.

P'TIT GORET
Toute pimpante.

FEMME 2
Et prête à redémarrer.

P'TIT GORET
Et comment !

CALENDRIER DES REPRÉSENTATIONS

NOVEMBRE / DÉCEMBRE 2012

Mardi 20 novembre	20h30
Mercredi 21 novembre	20h30
Jeudi 22 novembre	20h30
Vendredi 23 novembre	20h30
Samedi 24 novembre	20h30
Mardi 27 novembre	20h30
Mercredi 28 novembre	20h30
Jeudi 29 novembre	20h30
Vendredi 30 novembre	20h30
Samedi 1 ^{er} décembre	20h30

CONTACT

Marie-Françoise Palluy-Asseily
04 72 77 48 35
marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org

Vous pouvez télécharger les dossiers pédagogiques des spectacles sur notre site www.celestins-lyon.org