

nickel quatorze

la revue trimestrielle du Studiolo~Irts de Lorraine. Printemps 2007



Dans ce Numéro :

-Suite du feuilleton sur l'animation théâtrale

→ *Préhistoire de la politique culturelle et invention de l'animation théâtrale.*

-L'événement de l'automne

Copy-Right, par la compagnie Réplic mis en scène par Eric Lehembre et Alberto Sorbelli au théâtre du Saulcy, les 15 et 16 Novembre 2006

→ *Fiche spectacle*

→ *Une leçon de théâtre*

→ *sorbelli_material.MP3*

-La place du Studiolo à l'IRTS de Lorraine

Copy-right

Association le  **STUDIOL** IRTS de Lorraine
prix de vente: 2€

Suite du feuilleton sur l'animation théâtrale

II-

Préhistoire de la politique culturelle et invention de l'animation théâtrale

Par Didier Doumergue

Le monde du théâtre, organique ou artificiel, protéiforme, effervescent, ne se laisse pas facilement synthétiser. Il est possible tout au plus de l'observer selon des points de vue divers qui occasionnent différents discours. Le seul relevé des activités auquel il donne lieu selon ces points de vue différents, aboutit à un ensemble de classifications de toutes sortes, souvent contradictoires. Rien là de surprenant ou de spécifique, mais que de très habituel dans toute activité spéculative.

Si, à mon tour, je tente de circonscrire dans ce monde du théâtre une activité comme l'animation théâtrale, et cherche à la différencier nettement d'autres activités, ce geste équivaut, non seulement à la construire, mais à buter constamment sur des vulgates constituées au fil du temps et justifiant des observations aux conclusions opposées, ou sur des éléments d'observation directe et personnelle qui viennent infirmer hypothèses, classements ou modèles trop généraux. L'effort de définition de l'activité d'animation théâtrale, me confronte non seulement à ces difficultés, mais également à la dimension de la critique politique, historiquement inhérente à l'apparition et à la défense d'une compétence d'animateur, que l'ouvrage de Brasillach m'a permis de reconnaître¹.

L'hypothèse sur laquelle je m'appuie est celle de l'extension progressive, à partir de la fin du XIX^{ème} siècle, du domaine de l'intervention étatique dans le champ culturel. En même temps que l'instruction publique est prise en charge par l'État, la nécessité apparaît d'une action culturelle (ou d'une animation culturelle) destinée à ceux qui ne peuvent plus ou n'ont pu en bénéficier. Ce processus est très lent, l'initiative privée précédant et stimulant l'initiative publique.

Si le théâtre constitue immédiatement, à la fin du XIX^{ème} siècle, avec l'éducation populaire, une pièce maîtresse de cette action culturelle, c'est qu'il entretient, de longue date, des rapports historiques avec l'éducation. A l'époque classique, la visée éducative du théâtre se double d'une visée pédagogique. A l'époque moderne, le théâtre (et pas seulement lui) se veut populaire, éducatif et politique.

L'animation mobilise à son tour le théâtre comme un objet pour son action. Il est donc possible d'établir l'hypothèse que le passage de l'étatisation du champ de l'éducation à l'investissement étatique du champ culturel suive le tracé des avatars de la fonction sociale du théâtre.



Jules Michelet

La naissance de la politique théâtrale au début de la III^{ème} République

Théodore Zeldine a reconnu dans la quête d'éducation une «passion française»² qui s'oppose à l'Ancien Régime. Elle prend sa source dans les aspirations de la Révolution Française, dans la philosophie des Lumières et tire sa volonté politique de former le citoyen.

Très tôt donc, l'éducation artistique du peuple fait partie du programme éducatif de l'État moderne, soucieux d'assurer l'harmonie sociale. Très tôt, également, apparaissent des divergences sur le sens et les moyens de réalisation de ce programme éducatif.

Selon le modèle donné par un dignitaire impérial, le marquis Léon de Laborde, il faut mettre le peuple en présence des chefs-d'œuvre de l'art produits et concentrés dans les villes, écarter de sa vue les produits de la médiocrité, majoritairement campagnarde, afin qu'il «s'imprègne sans s'en apercevoir, par habitude et par imitation, de toutes les tendances élégantes»³.

A cette idée de l'élévation du goût public par le contact avec les chefs-d'œuvre, s'opposent les partisans d'une reconnaissance de la valeur culturelle des pratiques populaires. Le chantre en est un certain Champfleury, initiateur de la conservation des arts et traditions populaires. Dans son *Histoire de l'imagerie populaire*, il écrit : «L'imagerie populaire⁴, gravée pour le peuple parlait au peuple. Le châtimement du crime, le souvenir des traits héroïques y étaient retracés en colorations voyantes. Cet enseignement était clair, visible, rapide. La bonne humeur recouvrait la leçon de morale. Il serait à souhaiter que le peuple ne regardât jamais de plus mauvais tableau.»⁵

Jacques Rancière montre comment

Jules Michelet dépasse cette opposition entre «d'un côté, l'éducation du public par l'imprégnation artistique, de l'autre la poétique du génie du lieu ; la lumière qui descend de haut en bas ; la sève qui monte de bas en haut» par la proposition «d'un grand art qui est l'éducation du peuple par sa propre légende» en proclamant aux étudiants de ses cours au Collège de France : «Nourrissez le peuple du peuple»⁶. Ces cours seront prestement supprimés, mais sa proposition constituera pendant longtemps une ressource de justification de la création d'un théâtre populaire.

Le théâtre du peuple, ou la conception républicaine de l'action culturelle.

Le théâtre est, depuis l'âge classique, unanimement considéré en France par les classes cultivées comme le mode d'expression artistique lié par excellence à une action éducative et morale. C'est ce qui explique sa valorisation particulière par J. Michelet qui, dans son cours de 1848/1849, intitulé par la suite *L'Étudiant*, l'identifie à l'art républicain de l'avenir. Le dispositif théâtral est, en effet, selon lui, un moyen approprié d'éducation du peuple par le peuple, comme le montre «l'enseignement souverain qui fut toute l'éducation des glorieuses cités antiques : un théâtre vraiment du peuple»⁷.

L'origine historique du théâtre démontre, selon Michelet, son efficacité particulière pour la formation des citoyens d'un État démocratique. «Athènes méritait le nom que les sophistes lui donnaient sans en sentir la portée : une théâtrocratie (...). Le Peuple souverain au théâtre, tour à tour acteur et critique, retrouvait incessamment l'unité compromise dans les disputes de la place publique ; il se créait cette communauté de pensée, de sentiment, cette âme identique qui fut le génie d'Athènes et qui reste encore dans l'histoire le lumineux flambeau du monde»⁸.

Si beaucoup ont pu, comme l'a fait encore récemment J. Rancière dans *Le Théâtre du Peuple, une histoire interminable*⁹, souligner le caractère rhétorique de ce projet, la réunion du peuple ne pouvant s'effectuer que sous une forme métonymique (l'assemblée des spectateurs), et la représentation du peuple que sous une forme métaphorique (la production d'une image du peuple), il convient de rappeler le caractère concret du programme qu'elle définit. A la question posée par J. Rancière — «Comment le rapport de la scène et des gradins accomplit en vérité l'essence d'un théâtre où chaque moitié du peuple alternativement serait la représentation de l'autre moitié ? Le théâtre populaire de Michelet rencontre le même problème que la religion humanitaire de Feuerbach : comment la représentation peut-elle être en même temps l'essence immédiatement vécue de la communauté¹⁰ ? » — le discours de Michelet apporte deux réponses pratiques que Maurice Pottecher ne manquera pas de relever.

La première est celle de la mixité des spectateurs, qui ne fait pas que représenter, mais qui réalise pendant le temps du spectacle le dépassement des barrières de classe.

2 T. Zeldine, *Histoire des passions françaises*, Paris, Le Seuil, 1978, tome 2.

3 Léon de Laborde, *Quelques Idées sur la direction des arts et le maintien du goût du public*, Paris, 1856, cité par Jacques Rancière in *Révoltes Logiques, Cahiers Libres 396*, Paris, La Découverte, Presses Universitaires de Vincennes, 1985.

4 du type des images d'Épinal, par exemple.

5 Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, 1869, cité par Jacques Rancière.op. cit.

6 Jacques Rancière, .op. cit., p. 24.

7 J. Michelet, *L'Étudiant*. Paris, 1963, cité par Jacques Rancière. op. cit., p. 25.

8 idem, p. 165, cité par Jacques Rancière.op. cit., p.25.

9 Jacques Rancière, *Le Théâtre du Peuple, une histoire interminable*. op. cit., p.19.

10 idem, p. 26.

1 Cf. D. Doumergue, *Naissance d'un lieu commun : L'animateur de théâtre* in Nickel Treize, revue trimestrielle du Studiolo, hiver 2006, p. 2 à 5.

La seconde est la présentation sur la scène de faits de la mémoire collective (la légende) qui ne constitue pas seulement une imagerie théâtrale, mais un imaginaire alimentant l'action collective.

De l'idée de théâtre populaire reprise mainte fois, découle pratiquement un programme de modification des équipements, du répertoire, de la rencontre avec le public etc. Les formes que prend la réalisation de ce programme sont multiples, tant au niveau des pratiques que des dénominations : théâtre populaire, théâtre du peuple, théâtre grand public, théâtre à la portée de toutes les bourses. La formule de médiation culturelle que l'on peut déduire de la lecture de Michelet laisse ouverte la définition du médiateur.

C'est en ce sens précis qu'elle est utopique, puisque le type d'événement qu'elle propose ne peut se passer d'un équipement théâtral qui n'existe pas encore et qu'il faut inventer. Rassembler des spectateurs exige un lieu qu'il faut construire, et représenter la légende, qu'elle soit folklorique ou historique, des compétences qu'il faut inventer. Ceci favorise des divergences d'interprétation de cette conception républicaine de l'animation culturelle que manifeste la diversité des expériences qui s'en réclament.

La préhistoire administrative de l'État Culturel

L'ouvrage de Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, dont l'édition définitive paraît en 1913, fournit un bon point de vue pour l'observation des tentatives de théâtre populaire qui vont se multiplier parallèlement à l'apparition d'une valorisation du régionalisme dans la période qui précède la première guerre mondiale. C'est à ce titre qu'il informe la plupart des histoires contemporaines du théâtre français, les chercheurs

l'utilisant pour décrire, avec une certaine prudence toutefois, les origines du théâtre public contemporain.

Romain Rolland privilégie en effet nettement certaines tentatives de théâtre populaire. Les critères de définition du peuple, déjà avancés par Michelet, sont soumis explicitement au débat qui se généralisera entre les deux guerres du fait de la diffusion d'une conception des rapports entre les classes sociales portée par le Parti Communiste dans les milieux intellectuels parisiens.

C'est ce qui explique la valeur de modèle conféré par R. Rolland à l'expérience du *Théâtre du Peuple* de Bussang, fondé par Maurice Pottecher en 1895 et sa mise en tension avec l'œuvre d'Adrien Bernheim, les *Trente Ans de théâtre*, à laquelle l'ouvrage dénie toute valeur populaire. Sans qu'il le dise explicitement, R. Rolland voit dans la tentative de Bernheim un essai de réforme de l'entreprise théâtrale, alors que sa démocratisation exige une modification complète de son organisation que l'expérience de Pottecher rend visible.

Au début du Second Empire, le marquis de Laborde avait lancé l'idée de faire profiter les classes pauvres des trésors du répertoire, en confiant dorénavant cette mission aux théâtres subventionnés (le Théâtre-Français et l'Odéon, L'Opéra et l'Opéra-Comique). Ces théâtres devraient donc s'efforcer de «décentraliser» leurs productions en organisant des représentations pour des publics populaires moins favorisés que leur public élitaire habituel.

En 1902, Adrien Bernheim, inspecteur général du Théâtre, au motif de l'organisation d'une caisse de secours des sociétaires en retraite, qu'il intitule «Trente ans de théâtre», développe un système de tournées des comédiens du Français pour faire entendre dans les théâtres de quartiers ou de banlieues des morceaux choisis de littérature française, ainsi que des pièces du répertoire. «Sa doctrine est simple, écrit J. Rancière, le théâtre n'est un moyen d'instruction et d'éducation populaire que si l'on offre au peuple des chefs-d'œuvre et rien que des chefs-d'œuvre¹¹». Ce principe était renforcé par un accompagnement explicatif, des conférences introduisant les morceaux de littérature française «rôlés à montrer au public populaire que le sujet d'*Andromaque* ne diffère pas de tel fait divers concernant un garçon-boucher».

Cette tentative, perçue comme une dénaturation du projet du *Théâtre du Peuple*, s'oppose selon R. Rolland à l'expérience de M. Pottecher, magnifiée comme la première réalisation authentique de ce projet. Maurice Pottecher fait appel, pour les représentations qu'il organise dans son village natal, à des amateurs, ouvriers dans

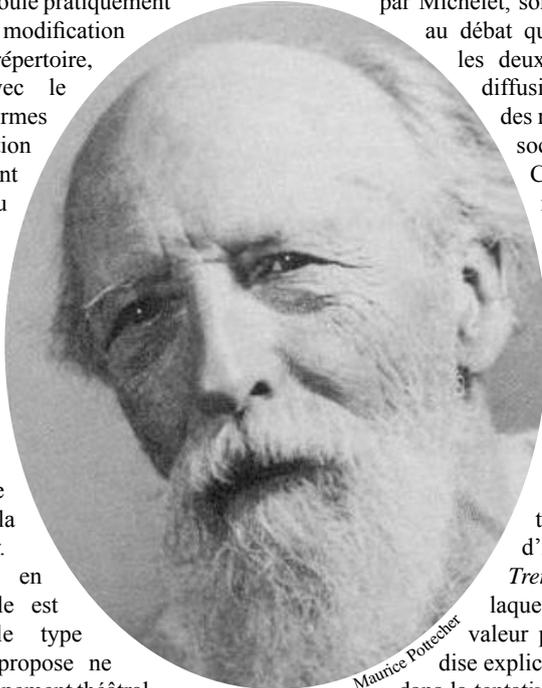
la fabrique familiale, encadrés par des «gens de métier», dont son épouse, Camille de Saint-Maurice, comédienne réputée. Mais il propose surtout, sur le modèle wagnérien, un répertoire écrit spécialement par lui-même pour un dispositif théâtral d'un type original, un immense théâtre de bois autorisant des effets spectaculaires. L'expérience de Bussang apparaît en effet comme une alternative au théâtre bourgeois, au sens des théâtres réguliers des grandes villes. Aussi bien dans ses innovations, opposition ville - campagne, festival estival, mélange des publics, que dans l'émergence d'un poète qui prête sa voix au peuple, à l'encontre des utopies de Rousseau ou de Michelet selon lesquelles le peuple se représente à lui-même.

A Bussang, les habitués des théâtres parisiens font l'expérience de la rencontre avec la «foule» - selon l'expression de Pottecher¹² - qui se presse aux représentations, foule composée des habitants du village et des villes environnantes. Le montage financier imaginé par Pottecher rend possible cette rencontre : on présente à un public payant les avant-premières de pièces qui seront, l'année suivante, représentées gratuitement devant un public, certes essentiellement populaire mais dans lequel se mêlent l'homme cultivé, l'ouvrier des villes et l'habitant de la campagne. Par ailleurs, la scène est l'occasion, pour ces habitués, de savourer la représentation de «tranches de vie» quotidiennes, écrites par Pottecher, et «constituant (...) une découverte véhémente de couches sociales inconnues ou méconnues¹³».

R. Rolland s'enthousiasme pour Bussang, et l'utilise comme une image de marque du mouvement artistique qu'il s'efforce d'initier. Il la croit en conformité avec le mot d'ordre de Michelet, d'écrire «la légende du peuple», ce qui revient, au prix de cet écart, à écrire le répertoire du théâtre de l'avenir, lequel ne peut, du fait de sa vocation populaire, s'appuyer sur des textes anciens, quelle que soit l'efficacité théâtrale que l'on doit leur reconnaître.

Pourtant, comme le montre rapidement l'échec relatif de sa propre oeuvre théâtrale, les limites des expériences de théâtre populaire résident précisément dans la difficulté à maîtriser cette efficacité théâtrale, pour toucher et stabiliser la masse des spectateurs que vise à éduquer le *Théâtre du Peuple*. C'est dire que la multiplication des expériences confronte rapidement les promoteurs de ce théâtre à la résistance des objets techniques (lieu de représentation, texte de théâtre adapté), dont la mobilisation est nécessaire pour toucher les spectateurs privés de théâtre. L'obligation de trouver des salles adaptées à un public important et de trouver des textes capables de satisfaire des personnes très cultivées et des individus faiblement scolarisés confronte, en effet, ces animateurs d'un type nouveau aux problèmes de rentabilité financière et de qualité théâtrale que Brasillach évoquait¹⁴.

Ainsi s'explique le fait que, mise à part pour l'expérience de Bussang fondée dès le départ sur le mécénat d'entreprise et qui bénéficiera des premières subventions étatiques offertes aux entreprises qui «font oeuvre de décentralisation», l'ouvrage de Romain Rolland



Maurice Pottecher



Romain Rolland

12 Maurice Pottecher. *Le Théâtre du Peuple*, Paris, 1903 p. 6/7.
13 Jean Duvignaud. *Les Ombres collectives*, Paris, P.U.F, 1973, p. 482.
14 Cf. D. Doumergue, *Naissance d'un lieu commun : L'animateur de théâtre in Nickel Treize*.

11 d'après les Archives Nationales, citées par Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 31.

soit considéré comme un «Tombeau» de tous les Théâtres du Peuple qui se sont ouverts à Paris au début du siècle et dont aucun n'a réussi à servir. C'est ce qui explique également la marginalisation progressive de Romain Rolland vis-à-vis d'un processus qu'il a pourtant contribué à impulser, celui du développement avec le soutien de l'État, d'un théâtre public, c'est-à-dire d'une entreprise théâtrale qui dévoue explicitement à une mission d'animation culturelle de la population par la production et la diffusion d'œuvres de qualité.

Il est à relever, à cet égard, que la naissance du théâtre public s'opère en France par l'intermédiaire d'un outil technique - la construction de lieux de diffusion théâtrale - dont R. Rolland avait tendance à sous-estimer l'importance pratique dans la production et l'assise de l'efficacité théâtrale. Une simple salle de réunion publique et une scène de grande dimension, selon lui, suffisaient en effet au Théâtre du Peuple.

Il est remarquable également que le développement du théâtre public ne renie rien des idées d'Adrien Bernheim, la culture du peuple étant en effet généralement fondée aujourd'hui sur les chefs-d'œuvre du répertoire théâtral comme des éléments dont la qualité culturelle permet de soutenir et de définir la qualité théâtrale des Centres Dramatiques Nationaux.

Mais c'est d'abord la reconnaissance de l'efficacité du lieu de diffusion qui va orienter le soutien de l'État et justifier la création du premier Théâtre National Populaire.

Firmin Gémier, la fin du Théâtre du Peuple et l'acte de naissance administrative du Théâtre Public

R. Rolland reconnaît indirectement, à la fin de son *Théâtre du Peuple*, l'évolution de la notion de peuple qui ne correspond plus à la réalité. C'est que la notion de **peuple**, si elle se radicalise avec l'émergence du syndicalisme et du socialisme, commence à se confondre, dans le champ culturel, avec la notion de **public**. Il importe de développer les loisirs mais aussi d'éduquer une large audience qui se porte avec délectation vers toutes les formes de spectacle à bon marché qui lui sont proposées.

Les tentatives de Firmin Gémier visent, dès le départ, la conquête de ce nouveau marché, dans une optique de construction d'événements théâtraux permettant à tous les français, même les plus éloignés des villes, d'accéder à la culture. Sa première expérience malheureuse, celle du Théâtre National ambulante avec lequel il se lance d'abord sur les routes, dans les conditions techniques les plus catastrophiques, à la rencontre de nouveaux publics dans les provinces françaises, est, à cet égard, exemplaire. Transporter en tous lieux du territoire une scène de théâtre avec tous ses équipements, une troupe d'acteurs expérimentés et proposer des représentations de grandes œuvres à des prix modiques, est la formule exacte de la décentralisation théâtrale telle qu'elle sera défendue et mise en œuvre par Jeanne Laurent au lendemain de la seconde guerre mondiale.

Le Théâtre National ambulante échoue pour des raisons techniques et le Théâtre National fixe qu'il crée à Paris en 1920, pour des raisons financières. Si l'aide de l'État s'avère

insuffisante, Gémier propose une réinterprétation du projet du Théâtre du Peuple qui le rend acceptable par les experts de l'État. Le projet d'un Théâtre National contribue, en effet, à la transformation du peuple en un public à conquérir et à préserver de l'influence négative du cinéma et du café dont le développement inquiète les moralistes. Le rapport d'exploitation du Théâtre National Populaire pour 1922, cité par Rancière, fait ainsi état des efforts de Gémier qui contacte les écoles, les casernes, les municipalités et les entreprises pour promouvoir son action d'éducation morale par la représentation des classiques, et de son combat contre les effets pernicieux du cinéma, notamment sur les enfants.

C'est dire que le travail d'organisation d'une entreprise de théâtre populaire efficace pour l'ensemble du territoire français tenté par Gémier, et son effort de rationalisation de la gestion de cette entreprise, joints à son travail de promotion de son projet, ont contribué à légitimer un engagement plus net de l'État en faveur d'un théâtre populaire. L'attribution par l'État français d'une subvention permanente, puis d'une salle spécialement conçue pour l'accueil d'un grand public, manifeste ce premier soutien officiel, allant au-delà de la «sympathie» manifestée lors des premières expériences de Théâtre du Peuple.

(à suivre)



La place du Studiolo à l'IRTS de Lorraine

À l'occasion de la rédaction des nouveaux projet d'institut et projet pédagogique le Studiolo a pu préciser la place qu'il occupait au sein de l'IRTS de Lorraine. Nous reproduisons ici des extraits de ce texte.

Le Studiolo est une association culturelle créée autour d'un intérêt pour la théorie et la pratique du spectacle vivant. Depuis sa fondation en 1987, il a largement développé son projet culturel.

En tant qu'un des partenaires privilégiés de l'IRTS de Lorraine, (dont le nom est accolé au sien), le Studiolo exerce son rayonnement à partir d'une présence effective au sein de l'Institut, ce qui lui permet d'être en contact étroit avec les étudiants du site de Ban Saint Martin.

Les activités

Les activités de cette association ont pour objet de promouvoir la pratique des arts vivants :

- par la recherche-action pédagogique dont rendent compte ou témoignent, par exemple, tant sa revue trimestrielle Nickel et ses collections « Théâtre » et « Essais » fondées et développées aux éditions Lampsaque, que le recours au théâtre forum (spectacles interactifs) à des fins de prévention des risques liés au VIH ou à des fins de sensibilisation au droit, à l'égalité, et à la non discrimination ;
- par la gestion des enseignements d'expression, de création, de communication et de médiation culturelle que lui confie l'IRTS de Lorraine auprès des étudiants de toutes filières (1250 heures encadrées/an).
- par la création de spectacles par son équipe de professionnels -metteur en scène, scénographe, costumier, musicien, comédiens- (plus de cinquante spectacles créés en vingt ans) ;
- sous la forme d'animations théâtrales, musicales, chorégraphiques ou vidéographiques (de l'atelier à l'élaboration de spectacle ou de film en passant par la conférence et la sortie culturelle) destinées aux jeunes publics, publics des quartiers sensibles et de l'éducation spécialisée, étudiants et publics amateurs.
- sous la forme de diffusions dans la salle *Harlekin Art* de ses propres spectacles et de spectacles invités (particulièrement les spectacles montés par les étudiants de l'IRTS sur leurs lieux de stage). La présentation de ces spectacles favorise particulièrement la mixité des publics et l'échange d'expériences.

Théâtre et éducation

Sa pratique du théâtre mêlant amateurs et professionnels permet en premier lieu au Studiolo



Gémier interprétant Shylock dans *Le Marchand de Venise*



de fonder sa réflexion sur les effets éducatifs du théâtre. Il rejoint, ce faisant, une dynamique qui a fait du théâtre, à la fois le cœur et le fer de lance de l'Education Populaire. Utilisant le jeu théâtral comme médiation, le Studiolo a participé à de nombreux échanges internationaux notamment avec l'Allemagne. Au contact des *theaterpädagoger* allemands, il a pu conforter ses conceptions du théâtre au service de l'éducation civique et les articuler à la conception plus françaises du théâtre au service de l'éducation artistique. Sa « doctrine » s'est notamment développée et enrichie dans un long partenariat avec le secteur prévention du C.M.S.E.A. Utiliser le théâtre comme instrument de valorisation de l'image des personnes qui montent sur scène justifie l'investissement du théâtre par nombre de travailleurs sociaux engagés par la promotion d'individus exclus de la vie sociale. En même temps qu'un moyen de promotion culturelle, les opérations théâtrales avec des jeunes en difficulté apparaissent comme un mode naturel de résolution des problèmes rencontrés par des individus à nouer des relations sociales. Enfin le théâtre se trouve mobilisé comme procédé d'éducation par le groupe en favorisant la participation de l'individu à un travail d'équipe, apprentissage de règles de l'efficacité et acquisition du sens de la collectivité. Le recours au théâtre comme moyen d'expression personnelle peut alors s'élargir à la prise en charge de toutes les personnes privées de paroles, et se transformer en véritable « intervention artistique dans le champ social » soutenues par la tradition d'une pratique de théâtre permettant aux personnes qui s'y livrent d'établir de nouveaux rapports sociaux en devenant eux-mêmes des créateurs.

Le Studiolo : un espace repéré d'activité artistique

Il importe toutefois de distinguer « expression » et « création artistique » pour lutter contre la tendance actuelle à centrer l'expression sur l'individu et ses penchants profonds, au détriment de la généralisation de l'expression d'un sens critique et d'une réflexion approfondie sur la forme. La référence à l'art ne doit privilégier ni la magie, ni l'intuition ou l'immédiateté au détriment d'une véritable pensée sur la dimension du travail dans la production artistique.

Le Studiolo oeuvre dans le « champ artistique » et propose aux travailleurs sociaux, pour effectuer leur métier, un appui et des ressources situées hors de leur espace professionnel ordinaire. Il se propose d'être, au sein de leur école, un espace repéré dans lequel multiplier des expériences nouvelles d'ordre cognitif, social, émotionnel ; d'y mettre à l'épreuve son histoire, ses habitudes, son identité ; d'y expérimenter de nouvelles formes de sociabilité, de se déplacer, en se décentrant de ses propres modèles de référence.

Ces expériences esthétiques suscitent des échanges de pensées, de signes, de paroles, et comme tout ce qui entre dans ce qui serait une « bonne vie », elles se mettent en récit, ne s'oublient pas, se vivent dans la réflexivité.

L'espace de l'art comme espace public entraîne une interrogation sur la « démocratisation », sur la communication et la socialisation, le débat et la recherche de l'accord. S'y affrontent les goûts qui se construisent dans cet affrontement.

Enfin le secteur artistique serait un analyseur des autres secteurs, et notamment du secteur social

car l'art (l'art contemporain notamment) donne à voir l'invisible, le travail invisible. Et les artistes contemporains se préoccupent souvent d'objets que la société dévalorise ou refoule. Les démarches artistiques ont, à leur manière, vocation à être les témoins des choses refoulées socialement. De ce point de vue, les artistes voisinent avec les travailleurs sociaux qui se préoccupent également de ces marges ; leurs démarches seraient, à bien des égards, parallèles, ouvrant la possibilité d'un compagnonnage.

La mise en réseau des acteurs

Les diverses instances avec lesquelles le Studiolo est amené à collaborer (universitaires, artistiques, sociales) ne sont plus, dans cette dynamique, considérées comme des blocs se faisant face : le Studiolo oeuvre en toute logique à leur mise en réseau. Il joue un rôle de médiateur, de traducteur d'un monde pour l'autre, il met en contact, à travers lui, des « substances » qui ne le seraient pas. Il fait se rencontrer le monde des travailleurs sociaux en formation avec les départements d'arts du spectacle des universités de Metz, Nancy ou Nanterre, mais aussi le Collège de France, dont la mission essentielle est de soutenir la recherche en train de se faire et qui cautionne, par exemple, la prochaine publication du Studiolo. Des universités américaines également (Georgetown-University de Washington, University of Arizona de Tucson) ont établi un partenariat avec le Studiolo au titre de la recherche expérimentale en arts du spectacle.

En tant qu'acteur du champ artistique, il permet que se rencontrent les travailleurs sociaux et les instances culturelles, comme la DRAC, et celles des collectivités régionales, départementales et locales, mais aussi les établissements culturels des plus modestes aux plus prestigieux comme la Comédie-Française qui peut, à l'occasion, honorer les publications du Studiolo de son label ou être associé à des projets dont le Studiolo est aussi partenaire. Ces vecteurs sont bijectifs car tout aussi bien les universités, le Collège de France ou la Comédie-Française sont sensibles aux rapprochements avec les acteurs du travail social si éloignés d'eux.

Le Studiolo ajoute donc aux partenariats établis par les autres entités de l'IRTS de Lorraine sa spécificité d'être à l'interface du monde artistique et du champ social. C'est en tant qu'opérateur spécifique de l'action culturelle et artistique, en contact avec le travail social, praticien sachant mettre l'instrument du spectacle vivant au service d'actions diverses, qu'il est sollicité par les médecins du réseau ville-hôpital VIH –Hépatite (animation de la parole de soignants et soignés autour du VIH, théâtre interactif de prévention des risques du SIDA), par les animateurs de l'Agence Nationale pour la Cohésion Sociale et l'Égalité des chances (théâtre-forum de lutte contre les discriminations) ou par des programmes à l'initiative de la délégation départementale de la jeunesse et des sports (recherche-action sur la transmission du hip hop et des cultures urbaines en Moselle). Ces actions pratiques deviennent autant de terrains d'application, d'expérimentation, de rencontre de partenaires en associant régulièrement les travailleurs sociaux du site de Ban Saint Martin.



LE PROJET DE LUTTE CONTRE LA DISCRIMINATION PRÉSENTÉ PAR LE STUDIULO-IRTS DE LORRAINE DISTINGUÉ PAR LA HALDE

Dans le cadre de l'année européenne de l'égalité des chances pour tous, la HALDE (Haute Autorité de Lutte contre la Discrimination et pour l'Égalité) avait lancé, sur proposition du gouvernement, un appel à projets. 350 candidats, des associations pour la plupart, y avaient répondu et 45 dossiers ont été sélectionnés par un jury composé de 9 membres issus des différents ministères concernés. Le Studiolo-IRTS de Lorraine a eu l'honneur de figurer parmi les lauréats de ce concours, grâce à son projet de spectacle interactif (« théâtre-forum contre les discriminations ») destiné à sensibiliser le public lorrain au droit, à l'égalité et à la non-discrimination.

Répondant à l'invitation de la HALDE et du Premier Ministre, trois représentants du Studiolo ont donc participé, mardi 27 février dernier, au lancement de l'année européenne dans les locaux de la HALDE et à la réception offerte à l'Hôtel Matignon par le premier Ministre Dominique de Villepin, en présence des ministres Azouz Begag et Catherine Colonna et du président de la HALDE, Louis Schweitzer.

Le but de cette journée était de rappeler les objectifs de cette année européenne, de présenter la stratégie nationale pour sa mise en œuvre ainsi que les différents projets retenus. Les porteurs de ces projets ont été ensuite reçus par le Premier Ministre qui, à son tour, a rappelé l'importance que le gouvernement accordait à cette initiative européenne et a renouvelé ses félicitations aux lauréats pour la qualité de leurs projets.

Les objectifs de l'année européenne 2007 sont les suivants :

Informé et sensibiliser le public sur chacun des six critères de discrimination identifiés par les directives européennes :

le sexe, la « race » ou l'origine ethnique, la religion ou les convictions, le handicap, l'âge, l'orientation sexuelle.



Provoquer une prise de conscience de l'importance des discriminations et de la nécessité de défendre l'égalité des chances pour tous.

Mieux intégrer l'objectif d'égalité des chances dans les politiques et programmes publics. Les trois domaines retenus par la France pour l'année européenne sont l'éducation, l'emploi et le logement.

C'est dans cet esprit que le Studiolo avait élaboré son projet de théâtre-forum.

La mise en oeuvre de ce projet a commencé dès l'automne 2006, lors d'une semaine consacrée à la technique du théâtre interactif appliquée à la lutte contre les discriminations avec les moniteurs-éducateurs de 1^{ère} année de l'IRTS de Lorraine (voir Nickel Treize). L'équipe du comité de pilotage du projet, constituée des animateurs du Studiolo, des personnes ressources d'INTERSERVICE MIGRANT EST, des comédiens, musiciens, techniciens de la compagnie Viracocha-Bestioles, s'est lancée dans l'élaboration d'un texte original dont la forme littéraire sera confiée à Brice Durand, déjà auteur de Double flip, notre spectacle interactif de prévention du SIDA. Au printemps 2007, le spectacle sera répété puis testé et amélioré auprès de différents publics partenaires du projet. La Première est prévue à l'automne 2007, salle Harlekin Art. Il sera ensuite proposé à des structures ayant signé la charte de l'Égalité des chances 2007 et qui sont investies dans une démarche de lutte contre les discriminations sur l'ensemble des quatre départements lorrains. Ce spectacle inter-actif sera destiné à des publics d'adultes pouvant se trouver en situation de discriminants : employeurs ou collègues de travail, membres de l'ANPE, agents immobiliers, etc., aussi bien qu'à des personnes en situation de discrimination, car il permettra d'écouter leur parole et d'amplifier leur positionnement. Par la suite, toutes sortes de publics, jeunes adultes ou adolescents, y seront conviés scolaires, étudiants, jeunes travailleurs.



L'ÉVÈNEMENT DE L'AUTOMNE

Copy-Right, par la compagnie Réplic, mise en scène : Eric Lehembre et Alberto Sorbelli, au théâtre du Saulcy, les 15 et 16 Novembre 2006.



Fiche spectacle

Par J***-M*** étudiante de LEA

En choisissant, dans le cadre de mon unité d'enseignement culturel, la représentation donnée le premier soir au théâtre du Saulcy de Copi-Right, d'après *le Frigo* de Copi, mise en scène par Alberto Sorbelli, célèbre artiste performer, et Eric Lehembre, metteur en scène de la compagnie Réplic de Metz, je ne m'attendais pas du tout à assister à une pièce contemporaine aussi inclassable!

Ça devait être, ou du moins s'attendait-on à une interprétation comique du protagoniste «L» de Copi qui s'invente des personnages imaginaires au sortir de son Coma et nous plonge dans un délire électrique à la découverte d'un frigo au « beau milieu du salon » le jour de ses 50 ans, mais ce fut finalement la mise en scène de l'échec par le metteur en scène lui-même de son association avec son acteur pour jouer *Le Frigo*!

Pourquoi avoir choisi cette pièce?

Nouvelle étudiante sur le campus c'était l'occasion pour moi de découvrir cette petite salle du Saulcy, à la marge des lieux institutionnels, dont j'imaginai l'ambiance plus intimiste, et d'enrichir ma culture théâtrale avec des productions de jeunes compagnies issues du vivier théâtral universitaire. A la lecture du programme du Saulcy, la présentation du *Frigo* était intrigante et me donnait envie d'aller voir cette représentation dont la mise en scène était annoncée comme une « tentative désespérée d'entrer en rapport avec les autres ».

La mise en scène : qu'en dire?

La mise en scène fut comme mystérieuse, peu commune, suscitant mille interrogations sur l'interprétation qu'il faut en tirer et remettant en question à tous moments les frontières du réel et de la fiction dans la représentation.

Premier contact avec la mise en scène et l'univers de la pièce : l'entrée des spectateurs dans la salle. Elle se fait alors que l'acteur est déjà présent sur la scène : il est éclairé par une douche, déguisé en femme, et fume une cigarette, il porte talons-aiguilles, perruque et maquillage tel un travesti. Dans une posture très intrigante, comme planté au milieu d'un décor intérieur d'appartement, avec télévision et ordinateur, il nous fait sourire et donne le sentiment que la suite risque d'être comique et va nous plonger dans un univers déjanté.

La seconde image est similaire. On ne nous installe pas dans les gradins, mais on nous dirige sur la scène, derrière l'acteur, où des chaises ont été placées. Quelques spectateurs s'assoient même par terre en tailleurs, devant les chaises, tout près de l'acteur. Vue sur les gradins et le dos de l'acteur, on se croirait dans les coulisses d'une représentation ou une répétition. Pour ma part, découvrant pour la première fois le théâtre du Saulcy, je me demande si cette situation est habituelle, si elle est prévue par le metteur en scène ou si, à tout hasard, il y aurait eu un souci technique avec les gradins. Ce choix d'installer le public sur scène peut s'interpréter comme le désir d'un rapprochement acteur-public afin que le spectateur pénètre plus facilement dans les rêves du personnage, ses pensées troubles et comprenne mieux sa détresse.

Cela explique sans doute même le fait que l'acteur fasse participer le public en lui demandant de dire des répliques après une distribution du texte. Mais, cependant, à d'autres moments, certains spectateurs s'adressent à lui comme s'ils étaient des acteurs. Sont-ils vraiment des spectateurs, comme moi, ou sont-ils des acteurs, réellement membres de la troupe? Tout cela devient intrigant, flou, mystérieux et difficile à interpréter. Mais le questionnement n'est, à ce moment, rien par rapport à ce qui va suivre.

En effet, sans en avoir retenu la transition tellement je fus troublée, l'acteur vient alors nous parler de son désir d'avoir voulu monter une pièce, cette pièce même qu'il est en train d'essayer d'interpréter sous nos yeux et de l'échec de sa tentative de collaboration avec son acteur, Alberto Sorbelli. Tout devient alors confus. On se demande si tout est prévu; si cela fait partie du texte, de l'original de Copi ou bien, si cela est un ajout de l'adaptation, ou pire encore, si cela n'entre dans aucun des deux textes et se trouve être une improvisation totale. On s'interroge également sur l'identité de la personne sur scène, cachée sous cette perruque. Est-ce Alberto Sorbelli, l'acteur comme je l'imaginai, ou est-ce Eric Lehembre, le metteur en scène, comme il le prétend? On peut difficilement distinguer fiction et réalité!

C'est un chaos général sur scène et dans mon esprit...

Et quand il nous raconte toutes les crasses que son acteur lui a fait subir depuis le début de leur collaboration ainsi que les situations les plus humiliantes dans lesquelles il s'est retrouvé et souvent alors qu'il était sur scène, le plongeant dans la limite du réel et du fictif, on se demande s'il aurait pu réellement agir de cette manière ou si ça n'est que des inventions. Rien ne semble sérieux, pourtant tout l'est. Et quand il nous avoue que c'est de cette manière qu'il en est arrivé à interpréter le rôle et la fonction de son comédien, on se sent mal à l'aise. On se demande si tout est prévu, on doute de tout.

Plus la pièce évolue et plus elle suscite et soulève des questions chez le spectateur. C'est d'ailleurs le dénouement qui amène notre questionnement à son plus haut point avec l'arrivée sur scène d'un autre travesti qui était assis dans le public tout au long du spectacle. Ce second travesti accompagne le premier vers une porte, celle du frigo d'où ils « ne sortiront jamais » (un retour au texte d'origine). Ce personnage était-il alors Sorbelli ou un autre acteur? Comment interpréter cette fin sans explication qui nous laisse encore plus ahuri?

La compagnie affirme se situer au carrefour des arts vivants, cherchant avant tout à interroger les problématiques contemporaines. Comment interpréter cette pièce? cette mise en scène de l'échec d'une mise en scène? C'est la réalité dans le théâtre, du comique dans le tragique...

Après coup...

Sans avoir voulu me renseigner sur la version originale de Copi, j'avais l'intention de me laisser porter par et dans l'inconnu du genre contemporain afin d'en apprécier au mieux l'effet de surprise. Cependant les noms d'Eric Lehembre et d'Alberto Sorbelli m'étaient inconnus, et j'ignorais même la définition de « performance théâtrale » qui s'appliquait à cette pièce. Et je regrette aujourd'hui de ne pas avoir cherché un minimum d'information sur le metteur en scène, l'acteur, et la troupe (que j'ai obtenu après la représentation, désireuse de connaître la vérité de l'histoire) car cela m'aurait apporté quelques indices complémentaires sur la vraisemblance de la situation pendant la représentation.

Il est évident et naturel, que quand on assiste à un spectacle, qu'il appartienne au genre contemporain ou à n'importe quel autre genre, on se pose des questions quant au message à interpréter. Mais il faut se demander si se laisser porter par le spectacle ne vaut pas mieux qu'une tentative de participation trop forte qui n'aboutit finalement à aucune réponse satisfaisante.



UNE LEÇON DE THÉÂTRE

Par Didier Doumergue



La place inversée du spectateur

Nous étions entrés dans la salle de spectacle du théâtre du Saulcy par le côté. Nous avons été dirigés vers des chaises alignées sur trois rangs, installées au fond du plateau, le regard tourné sur les gradins vides et éclairés. Le ton était donné. La position contrainte des spectateurs indiquait trop clairement que le spectacle visait à nous faire découvrir le théâtre de l'intérieur, dans une sorte d'inversion. Occuper cette place n'était pas neutre. Je ne me suis aperçu que bien plus tard qu'il s'agissait d'un piège. Au sortir du spectacle, j'avais été frappé de constater que, quelle que soit l'opinion énoncée par l'un ou l'autre des spectateurs, le spectacle y avait répondu par avance. C'est comme si chacune des objections avait déjà été prise en compte. Je me suis rendu compte après coup que c'était dû à ce parti pris conceptuel et au verrouillage de la place du spectateur. En introduisant le spectateur dans le creuset où bouillonne tranquillement le théâtre, en le faisant accéder à la place qui était celle des artisans du théâtre, comédiens, metteur en scène, techniciens, en prenant le risque de la confusion des genres, un contrôle insidieux s'exerçait sur le discours même que pouvaient tenir les spectateurs. Le refus de la convention sociale d'une séparation scène/salle habituelle se prolongeait en assignant au public une position d'où il ne pourrait plus exercer le libre jugement que lui garantissait paradoxalement le cadre de la convention. L'obliger à occuper une place inhabituelle préformait les opinions qu'il pouvait émettre sur le spectacle. On lui faisait jouer le rôle de témoin privilégié, « d'œil extérieur », expression qui définit souvent la position de metteur en scène. Le spectateur était bel et bien piégé. Ce premier geste annonçait une ambition de machine de guerre, de systématisation offensive, paraissait réinventer à ce prix l'art d'être spectateur et l'acte de théâtre lui-même que la suite du spectacle n'a pas démenti.

Le spectacle avait été précédé par un grand nombre de discussions dans tous les sens (il y a eu aussi ceux qui avaient décidé de ne pas aller le voir) et suscitait dès la sortie une prolifération de prises de partis, d'appréciation, de supputations, d'évaluations et autant d'intempestifs ce-que-j'aurais-fait-à-sa-place, conseils de mise en scène et recommandations.

De dos, la silhouette désarticulée d'Eric se découpait sur les fauteuils rouges. Il était vêtu d'une robe courte et affublé d'une perruque bon marché, ou peut-être étaient-ce ses propres cheveux

bruns et bouclés, irisés par le faisceau du projecteur. Sur ses longues jambes fines et nerveuses, il portait des bas, filés par endroits. Il saluait la salle par une révérence malhabile en envoyant des baisers muets à des spectateurs absents. On avait peur qu'il se torde les pieds juchés sur des talons aiguilles. C'était assez lugubre et bon enfant à la fois. La figure était à coup sûr celle d'une pauvre fille, un peu perdue dans le monde du spectacle, en quête d'applaudissements, pathétique dans sa demande d'amour exorbitante. On avait déjà envie de rire de façon sadique. Je me suis souvenu du grand danseur japonais Kazuo Ohno dans son numéro de réincarnation de la Argentina. Il devait approcher les quatre-vingts ans. C'était à la salle Poirel, durant l'un des festivals de théâtre universitaire orchestrés par Jack Lang à Nancy. Nous applaudissions à tout rompre. La Argentina, titubante, saluait, ivre de bonheur.

A trente ans de distance, cette même ivresse dans les hanches. Le rond de lumière sur l'actrice disparut et Eric a esquissé une sortie de scène. Nous avons applaudi, machinalement, par réflexe (ou bien c'était un enregistrement) et l'actrice est revenue deux ou trois fois, rappelée par le tumulte des spectateurs qu'elle feignait de prendre pour du succès. Eric a commencé à dire le texte et j'ai pensé avec raison que c'était une bribe du *Frigo* de Copi. J'attendais avec impatience le moment où il annoncerait qu'il était le metteur en scène du spectacle que nous avions l'honneur de voir et qu'il avait dû prendre place sur le plateau à la suite de la défection de l'acteur qui devait jouer le rôle de la pauvre fille. Peut-être cette déclaration est-elle venue trop tard à mon goût dans le cours du spectacle ou, probablement, sans que je m'en aperçoive. En tout cas la réaction que j'avais eue de « refaire » à mon tour la mise en scène était bien l'un des effets les plus étonnants de ce spectacle qui semblait mettre chaque spectateur en position de donner son avis sur le déroulement, le choix des séquences et des textes, jusqu'à la mise en scène elle-même où ce qu'en reconstituait chacun.

On comprenait vaguement que le personnage de Copi se trouvait dans son salon, en présence d'un frigo que sa mère (?) lui avait fait livrer. Il était aussi question de suicide. Le personnage recevait un coup de fil lui proposant un engagement à l'autre bout du monde, il semblait flatté qu'on se souvienne de lui mais déclinait



l'offre en prétextant que dorénavant il se consacrait à la rédaction de ses mémoires. Il s'avancit vers une petite table située côté cour sur laquelle était ouvert un ordinateur portable. Il se mettait à tapoter le clavier tout en lisant le texte qu'il faisait défiler. L'écran allumé projetait une lumière froide sur son visage et j'ai trouvé Eric très beau à ce moment-là, la voix posée, culotté de nous raconter son accident, son coma, ses déboires de metteur en scène débutant. On assistait à la fois au spectacle et à son *making off* dont le récit faisait, par un tour de passe-passe, l'objet des mémoires du personnage de Copi. La confusion entre la fiction et la réalité caractérisant ce spectacle, au titre judicieux de *Copy-right*, avait commencé.



Les catégories du travail de mise en scène

C'est à ce moment qu'Eric a dû annoncer qu'il n'était que le metteur en scène du spectacle ou peut-être ne l'a-t-il pas dit et j'ai pu penser que c'était une erreur. J'avais assisté la veille à la répétition de ce même passage. Eric se demandait alors s'il devait retirer les bretelles de sa robe puisqu'il glissait vers son propre personnage de metteur en scène infortuné et quittait celui de Copi. Devait-il en rabattre le bustier sur la taille en découvrant ses pectoraux, jeter négligemment une veste sur ses épaules pour atténuer un tant soit peu l'effet d'exhibition ? Le ton posait problème également. La voix devait être blanche et éliminer le pathos. Mais elle devenait alors ennuyeuse. Chaque personne présente était sollicitée pour donner son avis, l'assistante aussi bien que le technicien ou un ami de passage. Chaque proposition était scandaleusement la bienvenue et détruisait derechef la précédente. Certaines étaient essayées, d'autres pas, sans raison apparente. Dans ce moment déjà, s'exacerbait la triste cuisine de « la mise au point en répétition », moment désenchanté ou se construit laborieusement le simulacre et que tout praticien du théâtre connaît. François Regnault en a explicité la formule : «les répétitions, contrairement à ce qu'on croit, ont moins pour objet de parvenir à ce que la machine corporelle des acteurs enregistre texte, gestes et déplacement qu'à ce qu'acteurs et metteurs en scène atteignent ensemble ces points-là [le point d'ancrage d'un texte dramatique de fiction à la réalité du théâtre, ou «point de capiton» lacanien qui fait comprendre l'accrochage entre le signifiant et le signifié]». Ce qui permet à Regnault de définir le théâtre : «J'appelle théâtre le lieu où le corps d'un acteur est convoqué à la question de

son engagement dans ce qu'il dit « et l'application du «point de capiton» à la mise en scène théâtrale : «J'appelle donc point de capiton, au sens scénique, l'expérience d'ancrage ou de ponctuation par laquelle une mise en scène parvient à attacher, à amarrer au théâtre qui est de l'ordre du corps, une scène, un personnage, le rapport entre deux personnages, un rythme, un dénouement, etc»¹⁵. Tout le travail d'Eric semble s'être concentré dans la recherche de ce point capital, comme si toute l'incandescence du théâtre devait se réduire à ce seul point de fusion. Assumant ce geste inaugural, il rejetait par avance les reproches de paresse artistique ou intellectuelle. En effet, le jugement critique s'appuie tout d'abord sur un premier critère, celui de «la somme de travail» consentie pour réaliser une mise en scène. Eric en fait d'ailleurs l'un des thèmes centraux de son spectacle puisqu'en décrivant les étapes d'élaboration, il n'a pas manqué de se faire l'écho de tous les commentaires qui ont accompagné ces étapes, depuis les brocards jusqu'aux dénigrements. Aux difficultés de la situation, Eric n'aurait pas opposé, selon ses détracteurs, suffisamment de «travail». Il raconte dans son texte que le premier comédien pressenti pour jouer le rôle principal du *Frigo* s'est précipitamment désisté en dénonçant son inexpérience de metteur en scène, son inaptitude à diriger des acteurs, son incapacité à prendre une décision ou du moins un parti, révélant le curieux rapport de force qui se joue entre comédien et metteur en scène et dont peinent à rendre compte les écrits théoriques qui s'y sont essayés. C'est d'ailleurs cette soi-disant incompétence de metteur en scène qui est au centre de l'événement de *Copy right*, puisque, à en croire Eric, ce serait la raison qu'aurait donnée Sorbelli, son acteur, pour se récuser à son tour, entraînant la suite, obligeant Eric à cette prise de rôle involontaire, transformant le spectacle en *performance*. Alberto Sorbelli n'était d'ailleurs pas exempt de tout soupçon, incapable lui aussi, en tant que *performer* cette fois, d'apprendre un texte dramatique et de l'interpréter. Mais la parade était toute trouvée puisqu'un *performer*, échappant au carcan de la représentation, n'a justement pas vocation à interpréter un texte en scène mais à exalter au contact des spectateurs la présence de son geste spectaculaire. Eric, appelé à remplacer l'acteur principal, n'apprenait qu'insuffisamment son texte, bref il ne «travaillait» pas disait-on. A sa décharge, il invoquait avec drôlerie durant le spectacle, à chaque flop que suscitait tout effet qu'il tentait, le fait de n'être que metteur en scène et point acteur : «je ne suis pas comédien, vous vous en êtes rendu compte» disait-il au public, piteusement, vainqueur, à chaque coup, au jeu clownesque du qui perd gagne.

L'expertise du texte dramatique versus l'authenticité de l'engagement autobiographique

Le texte autobiographique que lisait Eric était la nouveauté introduite pour ces représentations de Metz. Le technicien et l'ami de passage ne se cachaient pour dire qu'ils le trouvaient faible. Je ne sais si l'idée venait d'eux ou s'ils propageaient un jugement qu'ils avaient entendu puisque c'était le verdict qu'avait laissé tomber le Drac en personne

au soir de la première, ce qu'A***, directeur du Saulcy, répétait à qui voulait l'entendre. Il est remarquable que, lorsqu'un spectacle offre peu de prises solides pour susciter un jugement critique, le texte devienne, après le «travail», le second critère infaillible qui permettra de séparer la bonne et vraie œuvre du tout venant, la pierre d'achoppement, le dernier refuge, l'ultime valeur à laquelle se raccrocher. Ces «experts» (le technicien, l'ami, le Drac, le directeur de théâtre...) s'en trouvaient auréolés d'une gloire nouvelle, celle d'être doté du savoir d'étalonnage, dans l'ordre : Koltès, Genet, Copi et loin derrière Eric Lehembre. D'autres spectateurs, à l'inverse, depuis le camp des admirateurs cette fois, rapprochaient le texte d'Eric du *Comas* de Pierre Guyautat, mais peut-être était-ce en raison d'un évident effet de signifiant. Un autre commentaire appartient à cette même série, encore que dérivé : «le spectacle s'en serait mieux trouvé si une part plus grande avait été laissée au texte de Copi».

Pour écrire ce texte, Eric s'était réfugié dans le silence. Il avait proprement disparu de Paris, ne répondait plus au téléphone, suscitant l'inquiétude du président de sa compagnie nouvellement créée, le mécontentement du directeur du Saulcy qui ne recevait aucun des éléments de communication annonçant le spectacle, ni affiche, ni flyer, ni programme, et même l'affolement légitime de ses parents qui laissèrent un message sur mon répondeur en me priant de donner des nouvelles d'Eric dès que j'en aurais. Puis Eric réapparut, le teint hâve, le visage émacié, tout son grand corps osseux amaigri. Il était à la fois habité par la peur et la nécessité «d'aller jusqu'au bout» (de son projet) selon l'expression que notre société actuelle consacre depuis *Michael Kohlhaas* à ce phénomène d'entêtement singulier qui finit par se substituer au sens de l'existence. L'ambition est courante de vouloir qu'une première œuvre soit décisive, paradoxalement définitive, qu'elle exprime totalement son auteur. L'implication de l'artiste dans son œuvre, dont l'authenticité peut passer par la confession autobiographique, est relevée par Michel Corvin comme une des caractéristiques de l'art de la performance¹⁶. Le spectacle d'Eric s'était certes lentement transformé en *performance* depuis l'engagement du *performer* Alberto Sorbelli pour jouer le premier rôle du *Frigo* de Copi, en passant par sa défection la veille d'entrer en scène qui avait conduit Eric à sauver l'engagement signé avec le festival «Gare au théâtre» en jouant lui même, et les épisodes, tous plus hauts en couleur les uns que les autres, qui faisaient la matière du récit d'Eric en scène, ce soir-là à Metz. J'ai craint d'entendre citer mon nom au détour des souvenirs, puis je fus légèrement vexé de ne pas l'avoir été, faisant moi-même l'expérience des segments de réalité rigoureusement parallèles dans lesquelles nous vivons tous, les uns à côté des autres. La réalité qu'Eric avait choisi de mêler à la fiction de son spectacle n'appartenait qu'à lui. Il la construisait et la reconstruisait comme bon lui semblait, chaque soir légèrement différente d'ailleurs, obéissant à d'obscuras exigences de composition de l'œuvre dramatique, donnant raison à Artaud pour lequel la vie n'est, en somme, que le double du théâtre, plus ou moins lointain et certainement moins intéressant¹⁷.

¹⁵ François Regnault, *Le Visiteur du soir (comment parler d'un spectacle?)* in François Regnault, *Le Spectateur*, Paris, Beba, 1986, pp.158-159.

¹⁶ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse-Bordas, 1995-1998, entrée *Performance*.
¹⁷ cf. Peter Brook, *L'espace vide* : «Antonin Artaud, écrivit des



Le désir mimétique au fondement de la violence

J'avais suivi quasiment en direct tous les épisodes qu'Eric retraçait à présent. En vacances à l'autre bout de l'Europe, je recevais après chaque représentation de l'été un appel téléphonique pour un compte-rendu mouvementé. Je me contentais souvent d'écouter simplement, ne sachant trop quoi penser lorsque Eric m'annonçait que Sorbelli l'avait planté la veille du spectacle, ou le lendemain, que la première s'était, malgré tout déroulée le mieux possible dans ces circonstances particulières, puisque Eric, se souvenant de quelques bribes du texte de Copi, avait pu improviser, commençant à expliquer, pour le reste, la situation catastrophique dans laquelle l'avait mis Sorbelli. Lequel en bonne logique assistait au spectacle et intervenait de temps à autre. Puis vinrent les épisodes de la participation désastreuse du technicien, vêtu d'un paréo, mais tellement flippé par l'obligation d'être en scène qu'il avait dû s'enivrer sérieusement, ou celui des colères de Sorbelli et du rapt des costumes et des décors. Je m'exclamais à chaque fois au bout du fil, comprenant confusément que la tactique de Sorbelli était en train d'aboutir à faire du spectacle un produit conceptuel, dérivé de la *performance*, dont la forme et le sujet visaient à rendre perceptibles la théâtralité et son fonctionnement. Mon excitation intellectuelle ne rencontrait pourtant aucun optimisme de la part d'Eric et l'enfantement de cette forme survenait dans la douleur, les crises relationnelles, les rancœurs, la méfiance réciproque des protagonistes, une exacerbation violente des rapports. Dans l'anamnèse réfléchie qu'il avait concoctée et qu'il s'appliquait comme une médication, Eric avait réussi à dire tout cela de façon légère et amusée, choisissant de rendre central le conflit qui l'opposait à Sorbelli pour illustrer le rapport monstrueux qu'entretiennent nécessairement un metteur en scène et son comédien. Me revenait en mémoire le reportage insoutenable montrant Chéreau au travail avec Pascal Grégory dans sa mise en scène de *Dans la Solitude des champs de coton* de Koltés. Chéreau y assumait une triple casquette, celle de metteur en scène, celle de partenaire puisqu'il interprétait aux côtés de Grégory le rôle du dealer entretenant cette relation si particulière avec le client qu'incarnait Grégory. A laquelle, disait-on, s'ajoutait une quatrième identité encore, celle d'amant partageant à la ville la vie du comédien. Le reportage était aussi une sorte de making off, illustrant entre l'acteur

et son metteur en scène une énième dimension du texte universel de Koltés sur tous les rapports possibles de commerce, de pouvoir, de séduction, de violence, de désir, de souffrance ou d'érotisme entretenus par deux hommes.

La septième représentation m'avait été rapportée par un coup de fil horrifié de P***, un ami commun. Eric s'y était fait molester sur scène par des sbires engagés par Sorbelli et avait réagi de façon si masochiste et consentante que P*** avait eu envie de se lever et de le gifler. Sorbelli était également intervenu à cette représentation, vitupérant et méprisant, dans un médiocre simulacre dominateur, liguant le public contre lui, à sa plus grande satisfaction semble-t-il. A l'issue du spectacle, P*** n'avait pas caché sa mauvaise humeur et, au téléphone avec moi, il fulminait. Le technicien était rentré à Metz avec une cassette vidéo des dernières représentations et une description sulfureuse.



J'avais refusé de visionner la vidéo et me faisais du souci pour l'équilibre d'Eric. Sur ces **entrefaits** Eric disparut et ne donna plus signe de vie. Je pensais que l'affaire avait trouvé son terme, mais non pas mon inquiétude. Puis Eric réapparut. Toutes ces péripéties étaient fidèlement rapportées dans son texte, la réaction de P***, bien qu'il ne soit pas cité, la profonde déconvenue de ses parents venus assister à ses débuts parisiens, les diverses réactions du public. Relatant avec humour comment les différents publics avaient reçu les représentations précédentes, de l'ennui désastreux au malaise épais en passant par l'adhésion spontanée, il parvenait à indiquer devant quel choix d'un nombre limité de réactions se trouvait à présent celui de Metz, démontrant par là-même que toute convention symbolisante était coercitive. Son récit parvenait aussi à désamorcer l'épisode des brutalités. Il racontait combien il avait eu peur jusqu'au moment où les deux hommes de main avaient violemment présenté à sa bouche une bouteille de whisky qu'ils l'obligeaient à boire. Ayant ouvert les lèvres, il s'aperçut qu'il s'agissait de thé et comprit que cette mauvaise plaisanterie était, elle aussi, mise en scène. Il avait alors accepté de s'y soumettre. L'anecdote, splendide, résumait la servitude volontaire que le spectateur s'impose en se décidant d'admettre la convention théâtrale et de « jouer le jeu ».

Epilogue intermédiaire

À la première des deux représentations de Metz, Sorbelli n'était pas intervenu durant le spectacle. Il était assis dans l'ombre, à l'extrémité d'une rangée de sièges prévus pour le public. Ceux qui ne le connaissaient pas n'avaient pu l'identifier.

D'autres, plus ou moins prévenus, n'étaient pas certains qu'il s'agisse de Sorbelli. Eric avait multiplié les petites méchancetés, les caricatures et moments de parodies, évoquant tour à tour le côté vénal de Sorbelli, preste à se faire payer sa présence physique, frôlant à ce propos le thème des rapports du théâtre et de la prostitution, son narcissisme, sa frivolité, ses vapeurs de starlette. Ayant pris sur scène la place de Sorbelli, il se servait clairement de son image pour construire la sienne, démontant le mécanisme d'une certaine action du comédien sur tout spectateur, la libération cathartique des affects, l'autorisation de dépassement. C'est le fonctionnement ordinaire de toute école de théâtre et la formule de la transmission par les pairs. Plus qu'une émulation, les plus doués explorent des voies nouvelles et jamais empruntées, élargissent l'horizon à atteindre, s'incarnent de façon inouïe et de plus en plus audacieuse. Sorbelli et Eric n'avaient pas fait qu'échanger leurs places. Le premier semblait vouloir démontrer qu'au fond de tout metteur en scène sommeille un comédien frustré et que, par sa défection, il donnait à Eric l'opportunité de monter sur scène et de jouer à l'acteur. Mais en se laissant imiter, caricaturer, parodier, il permettait également à Eric de se projeter dans des personnages hors de portée, troublants, transgressifs. À un moment du spectacle, Eric se mettait à quatre pattes, rampant sur le sol, sa minijupe dévoilant de façon obscène, naïve et loufoque le bas arrondi de ses fesses. Sorbelli avait fourni un prototype, à reproduire ou contrefaire, sous réserve de son consentement.

Les insolences et sarcasmes d'Eric n'avaient pas réussi à faire sortir Sorbelli de ses gonds. Eric avait atteint une sorte d'équilibre fragile entre provocation et assurance. Il tenait, seul, la scène et son public. Il avait le toupet de dire aux spectateurs que le spectacle consistait, à peu de choses près, à dire qu'il n'y avait pas de spectacle et que, ce faisant, on comprenait d'autant mieux ce qu'étaient un spectacle, ses implications et ses enjeux. Eric attaqua le final sur une musique retentissante de Chostakovitch. Sorbelli surgit de l'ombre, en T-shirt et boxer noir, fendit les spectateurs et vint doubler par son attitude le geste ample d'Eric. Ils sortirent tous les deux, d'un même pas, par la porte de fond de scène, servant à introduire les décors ou débarrasser le plateau une fois la représentation achevée. Il n'y avait pas de raisons qu'ils sortent par la salle et l'entrée habituelle des spectateurs. La logique de l'inversion n'était valable que pour le seul public. Les faiseurs de théâtre, eux, dévoilaient en sortant par cette porte que, derrière les coulisses, il s'étendait encore un territoire théâtral et que cet abyme semblait infini.

Peu après, au bar du foyer, je félicitai



pamphlets où il décrivait avec imagination et intuition un autre théâtre- un théâtre sacré dont le centre ardent s'exprime à travers les formes qui lui sont les plus proches. Un théâtre qui agirait comme la peste, par contamination, par enivrement, par analogie, par magie, un théâtre dans lequel l'événement lui-même tiendrait lieu de texte. », éd du Seuil, Paris 1977, Le Point –essais N°465, p. 71.

Eric qui n'était pas mécontent de la tournure qu'avait prise cette représentation. Le Drac avait filé à l'anglaise. Quelques spectateurs ne savaient pas à quoi s'en tenir, déconcertés mais satisfaits, pour la plupart. Je demandais à Sorbelli comment il voyait la représentation du lendemain. À ma grande surprise, il me répondit que la forme du spectacle était maintenant stabilisée et que demain serait l'exacte réplique de ce qui avait été vu ce soir. J'avais envie de lui dire que je n'en croyais pas un mot et que cette forme mise au point avait tout aussi bien piégé ses auteurs, voués à poursuivre leur tâtonnement. Je ne le fis pas, mais je décidai de revenir vérifier mon hypothèse.

Le lendemain, le théâtre affichait complet. Une étudiante me céda une place qu'elle avait réservée et qu'elle n'utilisait pas. Je m'installai devant, en spectateur averti. Comme la veille, des lycéens s'assirent par terre sur des coussins devant le premier rang. La représentation ne ressemblait en rien à la précédente. Le tremblé de la veille avait disparu, le texte s'était émoussé, les attaques étaient molles, le public moins bon. Eric accumula les maladresses et força les effets, il surjouait faussement les bides au lieu de les prendre sincèrement et démontrait par antithèse que, quel que soit le concept, le véritable spectacle se réduisait à cette vérité contractuelle entre la scène et la salle, en deçà de laquelle il n'y avait pas de théâtre. Pourtant cette seconde représentation surpassa la première. Parce que la soirée avait réussi le tour de force d'être un four complet, elle avait brillamment atteint son objectif. La démonstration était faite, la leçon prodiguée. Piteusement, comme s'il tentait une dernière manoeuvre en forme d'appel au secours, Eric, vers la fin, fit entendre au public que Sorbelli était dans la salle, et le présenta ironiquement comme celui qui lui avait tout appris. Piqué, Sorbelli lança furieusement, depuis sa place, dans l'ombre, une bordée de critiques et d'invectives, se moquant vertement des facilités dans lesquelles Eric était tombé, refusant que son nom soit dorénavant attaché à ce spectacle et paraisse sur l'affiche. Le conflit domestique avait atteint son paroxysme et, devant les sourires du public, Sorbelli ajouta qu'il ne fallait pas s'y tromper, que cet épisode n'était pas arrangé d'avance et ne faisait pas partie du spectacle, laissant les spectateurs plus dérouterés encore. Il n'y eut pas de final. Le directeur du théâtre se lamentait comiquement : « Ah, si vous étiez venus hier ! ». Dans le foyer, Eric était terrassé et Sorbelli ne décolérait pas. Il refusa de se rendre avec le reste de la compagnie au souper d'après-spectacle et demanda à toucher immédiatement son cachet avant de quitter la ville. La machine continuait à avancer toute seule.



sorebelli_material.MP3

d'après les propos d'Alberto Sorbelli par Didier Doumergue

Bon alors bonjour donc ce que le public a vu à Metz c'est une oeuvre qui a une forme un début et une fin mais c'est une oeuvre qui est en soi un processus un work in progress on peut employer le mot que l'on veut puisqu'elle commence le jour qu'Eric vint me proposer d'interpréter le rôle de « L » dans le frigo de copi Eric assumait le rôle de metteur en scène à partir de ce moment là moi j'ai commencé à apprendre le texte et tout ce qu'on a représenté sur scène toutes ces phases y compris celle de sa conception de ces répétitions et je dirais même qu'on a rajouté un prologue qui commence probablement autour du jour où Eric a eu un accident suivi d'un coma puisque la vraie gestation de cette pièce pour Eric trouve son origine dans cet accident et dans ce coma en particulier en fait il aurait pu mourir et donc tout l'origine de ce travail dans cet accident et c'est devenu clair de plus en plus donc Eric à peu près un an avant de me proposer ce rôle dans le frigo s'était présenté à moi comme un acteur je venais de terminer deux mises en scène dont un monologue que j'avais écrit et mis en scène lors du premier entretien que nous avons eu avec Eric il m'a dit ah j'aimerais bien l'interpréter pourquoi on essaierait pas pour moi Eric était quelqu'un qui voulait être de toute façon sur scène jouer je ne suis pas resté attaché à cette première impression mais pour lui c'était sans doute plus important d'être sur scène d'être lui même la matière que d'être un metteur en scène donc ce qu'Eric a vécu **ses expériences de perte et d'accident des expériences très physiques** naturel que ces expériences ces tensions puissent être reproduites sur scène pendant des mois on a joué le jeu lui le rôle de metteur en scène et j'ai appris mon texte mais tout ça est dit dans ses mémoires le renversement devait se faire mais ne pouvait se faire sciemment et donc le choix de cette pièce qui ne m'était pas aussi clair au début que lorsque le processus était assez avancé lorsqu'à la veille de la première je lui ai annoncé que je n'irais pas sur scène j'étais sûr de ne répondre qu'à une exigence profonde d'Eric que je n'avais qu'écoué et lui donner la chance d'incarner de réaliser un voeu qui probablement était tellement profond qu'il ne pouvait pas se l'avouer puisqu'il a du s'incarner dans le rôle d'un metteur en scène qu'il n'arrive pas à trouver pour se faire lui même mettre en tant qu'acteur ce qui est typique de certains transferts psychologiques donc avec cette stratégie du renversement à la dernière minute Eric est pris dans la force de la spontanéité et a du

arracher un résultat impossible à cette situation et a pu comme ça monter sur scène et je suis presque sûr que n'aurait pas pu le faire autrement et n'aurait pas trouvé un metteur en scène qui puisse l'embarquer dans cette aventure éric n'était pas très conscient par exemple lorsqu'il m'a fait cette proposition ne savait pas en quoi consistait mon travail d'artiste mais ne pouvait pas tomber mieux une matière un personnage comme Eric avec une psychologie comme la sienne sans doute un défi à travailler j'insiste sur ce point évidemment je suis un artiste d'autre genre tout mon travail le prouve travailler sur cette pièce c'était travailler tout simplement sur Eric et chercher d'où venait cette envie je lui posais la question Eric pourquoi le frigo de copi ah mais parce que ma y'aime pas du tout cette pièce on peut pas faire je ne sais pas moi, la révolte de villier de l'isle Adam heuuu non on fait le frigo de copi en fait il était sûr convaincu profondément d'une façon aveugle et sourde de son choix mais sans expression logique et rationnelle du pourquoi cet attachement morbide et presque hystérique à cette pièce et ça méritait d'être creusé fouillé et pététa petit les raisons paraissaient de plus en plus clair évidemment Eric avait cette envie d'être acteur de faire du théâtre ok donc évidemment cette envie potentielle de monter sur scène cette envie ce besoin d'être quelque part et dans Eric une volonté d'accomplir quelque chose et en même temps une incapacité pour plusieurs raisons frustration incapacité d'affronter des problèmes qu'il était acteur ça comporte et donc se prendre en charge monter sur scène et faire coûte que coûte et en commun avec ce personnage soi disant un personnage complètement mythomane qui dit je ne suis plus le mannequin que vous avez connu je suis devenu oune écrivain comment qu'est-ce que j'écris mes mémoires mais en fin de compte ces mémoires pendant tout le long de la pièce n'arrive jamais à les écrire et ne les écrira toujours pas quand il va chez sa psy qu'est ce que j'ai fait n'ai rien fait y ai traîné dans les boîtes jusqu'au petit matin et suis rentré toute seule doctresse donc ça c'est un aspect universel ça ne concerne ni moi ni Eric ni L de copi ça nous concerne un peu tous et il y en a d'autres des



problèmes que je connais beaucoup moins disons comme il dit moi je cherche toujours des choses plus profondes plus au fur et à mesure éric était n'y avait pas besoin de jouer d'apprendre le texte éric vivait une situation éric tellement similaire à celle que copi a pu décrire dans sa pièce on imagine que cette pièce très autobiographique pour copi a été écrite dans les années 80 et je ne sais pas si les choses ont changé ou pas mais il y a 25 ans les choses avaient d'autres besoins en tout cas formels pour un auteur devenait de plus en plus comme s'il ne fallait pas se plier au service de la pièce mais vivre avec la pièce et voir ce qu'il y avait de vrai et d'actuel dans éric aujourd'hui qui respectait la pièce de copi mais qui devenait une dimension qui nous appartenait et qui donc se formait à côté du texte de copi et aurait permis pas une réadaptation mais une incarnation profonde d'une problématique humaine universelle en dehors des époques et des modes tout simplement besoin de l'incarner pas de l'interpréter et la voilà toute la différence pour moi



et toute la caractéristique de mon travail plutôt incarner qu'interpréter éric et voici donc ce choix de faire grandir la pièce faire grandir aussi probablement éric donc cette pièce est une pièce thérapeutique plus simple adaptation théâtrale et donc j'ai poussé éric vers le milieu à peut-être aller plus loin que le personnage que copi décrit et donc à faire cet effort qui manquait justement à éric de s'asseoir et d'écrire ses mémoires d'écrire le pré-accident l'accident comment il m'a rencontré toutes les phases de répétition tous les spectacles un par un travail tout simplement penser ce que le mot travail veut dire s'asseoir à travailler et faire participer au public de cet effort de la panne de je veux mais je n'arrive pas et tout d'un coup dire je veux je n'y arrive pas je suis en train d'arriver devant le public c'est ça ce que cette pièce a donné le résultat final les gens assistent à un processus ou on aperçoit la pièce de copi tout le long l'acteur est dans sa propre énergie parce qu'il est ce qu'il raconte le metteur en scène et son rôle il ne dirige pas un acteur mais ce sont deux êtres humains qui vivent une relation et ça se passe en direct devant le public l'acteur fait un effort d'aboutissement de conscience de son état de ce qu'il est devant le public tout ça grâce à des bribes de texte de copi à l'effort et au résultat de ses mémoires écrites mais in progress certaines personnes ont eu des exclamations comme d'être le seul spectateur au milieu de plein d'acteurs on a dit c'est génial c'est tout copi sans le texte on a eu une femme qui disait éric continuez à lire ça m'intéresse votre histoire me touche je veux continuer à vous écouter et éric ne jouait pas cette incapacité éric avait à ce moment là une incapacité réelle à continuer à lire ses aveux qui sont absolument douloureux de les avoir écrits et de les relire une fois deux fois devant un public

de gens plus ou moins inconnus tout ça est-ce que c'est encore du théâtre pour moi du moins ma façon de faire du théâtre on ne va pas au théâtre pour assister à quelque chose qui est mort on va au théâtre pour vivre tous ensemble une situation qui doit nous faire changer on arrive au théâtre et une heure plus tard on doit être un petit peu différent autrement on peu aussi rester chez soi et regarde la télé là on a moins de risque de se transformer et je crois que c'est dit aussi dans un mouvement de mars 2000 cette reproduction du réel le travail qui ne commence pas et ne s'arrête pas quelque chose qui est diffus quand je suis sur scène et que je répète ça n'est pas forcément plus le travail que quand je suis dans la rue à faire le shopping éric rigole dans ses mémoires qu'avec moi on allait souvent faire le shopping mais je me suis retrouvé à faire travailler des acteurs dans une pièce sur l'entracte moi je ne voulais pas créer un pièce où on raconte un entracte ou l'on décrive je voulais que les gens vivent une réelle phase d'entracte un laps de temps suspendu dans lequel on se trouve à vivre cette (soupir) pause disons donc pas la raconter tout simplement la caricaturer et donc attirer l'attention des acteurs sans leur dire trop mais comme ça petit à petit en dehors des heures de répétition dans la salle au moment de la pause du repas et toute cette matière qui s'est générée dans ces phases de pause c'était la matière qui allait nourrir effectivement notre travail de création avec éric une création aussi mais avec au départ un texte trouver des stratégies à mettre en place au fur et à mesure par exemple lui annoncer quelques heures avant que je n'irais pas sûr scène le jour de la première alors qu'il était convaincu que je serais l'acteur et donc le pousser à être sur scène et à raconter tout ces phases de répétition et d'autres situations de ce genre qui sont évidemment une pratique qui devient une évidence au moment où la situation me l'impose comme l'avoir soumis à écrire ses mémoires qu'il devait lire simplement assis et écrire certains passages qui ne sont pas écrit mais les écrire devant le public ça veut dire que déjà être totalement dans un état de mémoire de concentration pour pouvoir faire remonter devant un public des situations vécues et arriver à trouver les mots et les écrire un travail énorme et très intéressant de la vraie vie qu'on essaie de reproduire puisqu'on raconte ce qui est en train de se faire on raconte pas tout le théâtre toute la littérature et tout le cinéma racontent probablement des choses qui peuvent être vécues ou pas vécues mais qui rassemblent la différence c'est les raconter parce qu'on les vit c'est peut être pas très précis par ce que c'est un processus dans lequel je suis complètement je n'ai peut être pas suffisamment de recul de distance pour le voir et le décrire aussi bien il y a une technique pour ça aussi et qui me paraît de plus en plus forte et sûre et immédiatement applicable mais ça passe aussi par des stratagèmes parfois des surprises il faut tendre des pièges il faut rentrer dans la pièce pour que l'acteur puisse produire une vraie réaction de vraies émotions au moment voulu et il faut passer par toutes les cordes émotionnelles même l'exaspération et évidemment la fatigue il faut l'emmener ailleurs pour qu'au moment voulu il puisse en fin de compte tomber là ou on veut qu'il tombe sans qu'il sache qu'il va y tomber voilà c'est une stratégie très militaire et chorégraphique il ne faut pas oublier que moi je vient de la danse classique où il y a un régime militaire des plus sévères je pense que la discipline

observée dans la danse est plus sévère que celle observée par les militaires ça le résultat de cette collaboration entre moi et éric je trouve est assez sensationnel on s'est posé la question si ce rôle n'aurait pas pu être joué par un acteur professionnel très professionnel qu'il observe toute les directions de la mise en scène impeccable la réponse est que cette possibilité n'aurait pas été intéressante pour moi ce qui est intéressant c'est que éric doit continuer à jouer cette pièce c'est justement son malaise sa tension ses incapacité qui l'ont rendu aussi émouvant et aussi fort sur scène et aussi les ratages sont indispensables il y a eu des représentations tellement ratées tellement catastrophiques où il précipitait dans un malaise tellement profond et où il y précipitait le public avec ça ce serait difficile avec un grand acteur d'obtenir une telle efficacité et qualité de tension et il n'y a qu'éric qui peut y arriver il doit donc se servir de ce travail non pas pour se soigner mais pour acquérir comme quand on est en dessous de l'eau de temps en temps on doit faire surface prendre une bouffée d'air et pourquoi pas replonger après ou tout simplement rester à la surface et voir l'horizon voir loin et lui pour l'instant je l'ai vu il y a un an il ne voyait pas loin il ne voyait pas combien il fallait nager pour arriver à la rive il faut tout simplement dire je suis loin de la rive je le sais je mesure plus ou moins la distance mais je replonge dans l'eau je refais surface je regarde la terre loin je patauge là mais avec conscience **en tout cas en sachant que c'est comme ça pas simplement perdu sans voir l'horizon ni la terre ni savoir si l'eau est profonde en dessous ni a combien de mètres on est de la surface** moi je pense que cette pièce le choix du frigo est plus que juste éric ne pouvait pas probablement tomber plus précis et c'est pour ça cet attachement morbide maladif et hystérique parce que cette pièce était l'élément déclencheur de tout un processus qui m'a permis donc de le forcer et lui en avait un besoin démesuré **au bout du fil des représentations mois par mois et année par année si il arrive à le jouer il comprendra où est sa position et ça c'est toujours important, et ce qu'on peut donner éventuellement au public avec cette pièce avec cette expérience c'est ça aider les gens à n'importe quel moment de leur vie à n'importe quelle situation de chacun d'entre nous on peut être étudiant, personne handicapé ministre on a toujours besoin de savoir où on est et redéfinir son propre contour profil sans jamais perdre de vue voilà où est notre cassure où en est notre force où est notre blessure savoir si on peut faire un pas de cinquante centimètres de quatre vingt disons cette prise de conscience de soi minutieuse physique organique et évidemment mentale c'est ça qu'on espère apporter à éric et éventuellement au public avec ce travail**



- La prochaine publication, *Arts et usages du costume de scène* a obtenu le soutien de l'Université Nancy 2, de l'Université Paris-Nanterre, du Collège de France et de la DRAC Lorraine.

Ouvrage disponible en septembre. Elaboré d'après les communications données lors du colloque «l'habit de théâtre et son double» (Mars 2006)

- La compagnie Sapassoussakas de Guy Spielmann est de retour en Mai pour un nouveau projet en collaboration avec l'Université Nancy 2 et le Studiolo-IRTS de Lorraine.

- Le réseau Ville Hôpital 54 AGORA et ses partenaires dont le Studiolo-IRTS de Lorraine soutiendront la publication de Catherine Vaillandet sur l'action de prévention théâtre forum *Double-Flip* (éditions Lampsaque, collection «essai»)

-l'Electrophone 18 Frank Zappa et Captain Beefheart (1ère partie) s'exporte au Luxembourg :

Centre de Ressource de la Rockhal Esch/Alzette le mardi 22 Mai 2007 à 19h renseignements:
<http://www.cr.rockhal.lu/fr>

CONFERENCE / RENCONTRE








Judi 15 mars 07
de 17h30 à 20h

IRTS de Lorraine - site de Metz
(Le Ban-Saint-Martin)

entrée gratuite

**LE RAPPROCHEMENT
DU CHAMP ARTISTIQUE
ET DU CHAMP SOCIAL**

ÉLECTROPHONE N°19

Soft machine et l'école de Canterbury : 1re partie
animé par Dominique Fellmann

Responsable pour la Société IRTS de Lorraine, un partenariat avec la France 2007 de Lorraine et l'Université de Metz.

Au début des années 60, un beatnick australien du nom de Daevid Allen débarque en Europe. Il côtoie William Burroughs et Terry Riley à Paris puis se rend en Angleterre où il prend pension dans la famille de Robert Wyatt près de Canterbury. C'est le début d'une extraordinaire aventure musicale qui nous mènera vers toute une pléiade de groupes exceptionnels tels que Soft Machine, Caravan, Gong, Kevin Ayers and The Whole World, Matching Mole, Hatfield and The North, etc.

Au cours de cette première partie, nous évoquerons le début du mythe avec le Daevid Allen Trio, les Wilde Flowers, Mister Head et les premiers chefs d'oeuvres de Soft Machine, Caravan, Kevin Ayers et Gong. La seconde partie rassemblera plusieurs artistes et vidéastes répondant à l'invitation de Xavier Gorgol.



Electrophone n° 19:

Judi 26 Avril
à 20 heure
aux Trinitaires

The Soft Machine & l'école de Canterbury
(1ère partie)

entrée libre

ASSOCIATION LE STUDILO-Forum lesTrinitaires

NICKEL, la revue trimestrielle du Studiolo-IRTS de Lorraine est tirée à 250 exemplaires. Responsable de la publication : Anne Verdier, Directeur de la rédaction : Didier Doumergue, mise en page : Julien Goetz Dépot légal 24 février 2003 n° ISSN 1761-2977 Crédit Photographique_ Copi-right: Sozic Lambin / Julien Goetz, autres photos droits réservés Le Studiolo-IRTS de Lorraine, 1 rue du Coetlosquet 57000 Metz. Bureau: IRTS de Lorraine, bureau du Studiolo, 41 avenue de la Liberté 57050 le Ban Saint Martin.

Tel: 0387321137 - lestudiolo@wanadoo.fr - www.chez.com/lestudiolo