

nickel sei-16ze

la revue trimestrielle du Studiolo~IRTS de Lorraine. hiver 2007

La controverse des bébés nageurs

Suite du feuilleton sur l'animation théâtrale

IV- Naissance de la décentralisation théâtrale/ Le théâtre Public

Le champ théâtral contemporain et la dispute de l'animation

Journée d'étude

Du jeu d'enfant au théâtre avec les enfants.

Communications de J.M. Leveratto et d'A. Verdier et Didier Doumergue.

18 octobre 2007

Spectacle Interactif

D'Arrache-Pied

lutte contre les discriminations

20 décembre 2007

CHANTIER

La controverse des bébés nageurs

Feuilleton sur l'animation théâtrale (suite)

IV-

I Naissance de la décentralisation théâtrale / Le théâtre Public

II Le champ théâtral contemporain et la dispute de l'animation

Didier Doumergue

I- Naissance de la décentralisation théâtrale et institutionnalisation du «Théâtre Public»

C'est le début d'une intervention systématique de l'État dans le champ théâtral, sur la base d'un projet explicite et élaboré, qui, après de longues résistances, s'imposera au fil des changements de gouvernement. La réalisation du premier Centre Dramatique National — le Centre Dramatique National de Colmar — inaugure ce mouvement de décentralisation théâtrale réalisé par l'État et contrôlé par ses experts. Bloqué sous la IV^{ème} République, il s'amplifie avec la création du Ministère des Affaires Culturelles, taillé sur mesure pour André Malraux, et atteint son point culminant durant le ministère de Jack Lang, où existe en France un système du théâtre public dont l'entretien est une charge importante pour la Nation. Ceci justifie les débats, de plus en plus nombreux aujourd'hui, sur les rapports entre l'Institution étatique, l'animation et le théâtre¹.

Un compromis, incarné par l'action de Jean Vilar au TNP et au Festival d'Avignon (qu'il a créé), a permis pendant une trentaine d'années de rendre acceptable aux classes intellectuelles françaises le développement d'un théâtre de «service public» subventionné presque intégralement par l'État français. Vilar doit son efficacité à sa capacité à mobiliser plusieurs discours, rendant ainsi acceptable par des groupes différents et leurs représentants, le dispositif théâtral qu'il a élaboré.

Ainsi, son effort de conquête de nouveaux publics par la communication et la mise en place d'une forme d'animation qui la prend en charge concilie *de facto* les préoccupations d'un théâtre républicain et d'un théâtre de classe, par l'importance qu'il donne à l'idée de l'accès de tous (donc sans distinction de classes) au théâtre, et par l'intéressement qu'il effectue de représentants de la classe ouvrière (syndicalistes, membres de comités d'entreprise, etc.) au développement de cet accès.

De même, son attention à la programmation d'un théâtre de qualité, fondé sur des pièces du répertoire classique, portées par des comédiens de talent, manifeste un sens de sa mission qui satisfait une conception personnaliste de l'animation théâtrale

(il est en ce sens un héritier du personnalisme de Copeau et de Mounier). Les nouvelles classes moyennes sont satisfaites par la conception d'un théâtre qui se préoccupe de l'homme, participe à la vie de la cité, et accorde le respect de l'art théâtral avec la recherche d'un enrichissement personnel du spectateur. Le théâtre public de Vilar n'est pas réservé à un destinataire en particulier mais au public, au-delà des classes privilégiées d'une part, et aux spectateurs qui ont soif de culture parce qu'ils n'ont pu parfaire leurs études, d'autre part. C'est pourquoi, le théâtre de Vilar se refuse à être un théâtre de propagande, sinon de propagande pour l'art théâtral. Il s'affirme, par là, universel, du fait de la valeur civique et de la finalité artistique de son action. Jean Caune résume ainsi son projet culturel : «Assembler et unir [le public] sont les deux objectifs d'une politique théâtrale qui présente

sens du transfert cognitif et affectif que le spectacle théâtral doit réaliser³. François Regnault ne fait pas faute de le souligner dans son style vigoureux : «(...) Au fond du Vilarisme, cette idée, peut-être la plus funeste de toutes, d'une mission qui consiste à faire croire que l'homme de théâtre a d'entrée de jeu une supériorité sur le spectateur : il sait ce que l'autre demande, et du même coup, croit-il, ce que l'autre désire(...) Alors que l'instituteur, l'enseignant, à bon droit, mais le Vilarieux à tort, se supposent un savoir à transmettre. L'artiste, son savoir, est chez celui à qui il s'adresse, qui ne le saura peut-être jamais. Mais le Vilarieux suppose qu'il y avait des choses qu'il fallait savoir, des choses de la culture, et que le public venait pour les apprendre⁴.»

Vilar assume cette dimension de l'animation théâtrale, inacceptable d'un point de vue personnaliste, mais tolérable quand elle est orientée vers un certain public. Pour le public cultivé, la dimension de l'apprentissage proposé aux spectateurs défavorisés est recevable au regard de la morale de la création qu'il défend publiquement. La dimension éthique dont il se réclame dans le fameux *Mémorandum*⁵, celle de la responsabilité artistique de la mise en scène, et qu'il impose à ses acteurs, exauce ces spectateurs cultivés.

La réussite du «Théâtre Public» de Vilar

Si l'on veut comprendre la légitimité et l'audience que rencontre le modèle élaboré par Vilar, il faut tenir compte du compromis qu'il effectue entre des conceptions différentes de l'animation théâtrale, mais aussi des alliances qu'il favorise. Le modèle qu'il élabore peut être discuté, par exemple, sur le point de la primauté qu'il donne aux représentants de la classe ouvrière. Mais c'est là même ce qui justifie son soutien par les organisations syndicales et les mouvements d'Education Populaire, même si ces derniers peuvent contester la part trop faible faite aux publics populaires.

Cette remarque prend tout son sens si l'on considère la philosophie de la culture de

Malraux qui l'incline à prendre ses distances par rapport au projet de décentralisation théâtrale, et à lui substituer celui des Maisons de la Culture.

Malraux est, en effet, soucieux de se démarquer des idées que le Front Populaire a fait fructifier dans le domaine de l'encadrement du loisir. Pour ce visionnaire, l'Art ne doit pas avoir pour tâche, ancillaire et profitable, de remplir le temps libre, mais la haute fonction de signifier l'Homme et d'occuper l'espace déserté par les Religions. Comme la politique patrimoniale de rénovation des cathédrales abat sans vergogne les maisonnettes qui se sont accrochées au fil du temps entre les arcs-boutants, aux murailles illustres, la politique culturelle renvoie loin des cathédrales du XX^{ème} siècle que sont les Maisons de la Culture, des centres moins prestigieux, les Maisons des Jeunes



J. Vilar et D. Sorano dans une scène de *l'avare* (de droite à gauche)

deux faces indissociables : la face de l'animateur de l'institution théâtrale ; la face du régisseur, au sens où Vilar utilisait ce terme, puisqu'il n'appréciait pas beaucoup celui de metteur en scène².

Vilar valorise publiquement et doublement cette dimension de l'animation : et par la création du Festival d'Avignon, dispositif d'animation d'une ville devenu aujourd'hui un événement incontournable pour les amateurs de théâtre et les vacanciers présents dans la région, et en entraînant les comédiens à intervenir dans les entreprises pour expliciter les significations, mettre en lumière les beautés des oeuvres présentées par le TNP. Animateurs sans en porter le nom, ces comédiens reçoivent de Vilar une mission d'enseignement qui prépare, renforce et valorise sa propre action de régisseur. Cette conception ne laisse pas de nous étonner aujourd'hui, non seulement pour l'espèce de hiérarchie qu'elle instaure dans les compétences au jugement, mais par une conception datée du

¹ Cf. *Les cahiers de la Comédie Française*, N° 25, Automne 1997.

² Jean Caune, *La Culture en Action*. Grenoble, P.U.G., 1992, p. 91.

³ Cf. Jean-Paul Resweber, *Le Transfert*, Paris, L'Harmattan, 1996.

⁴ François Regnault, «La Grande Tentation», *Les cahiers de la Comédie Française* op. cit., p. 48.

⁵ publié dans Jean Vilar, *Théâtre Service Public*. Paris, Gallimard, 1975, pp. 233-252.

et de la Culture et leurs activités orientées vers les méthodes actives et socio-éducatives. La séparation de l'art et de son insertion sociale s'impose alors toujours plus. L'Art devant opérer sur les publics, sans recours à aucune médiation, l'idée d'une action culturelle n'a pas, n'a plus, de raison d'être. Dans ce contexte, le modèle Vilarien apparaît comme un allié des mouvements d'Education Populaire, non seulement par la reconnaissance qu'il effectue d'une inégale répartition des biens culturels, mais d'une inégalité des capacités d'expression des individus, qui exige le développement d'une action supposant elle-même une compétence spécifique. De ce fait, le processus de professionnalisation de l'éducation populaire qui se réalise parallèlement à l'œuvre de Jean Vilarf dispose ses représentants à soutenir son caractère exemplaire contre un État peu convaincu de l'intérêt de cette professionnalisation. La fonction critique qui est assignée au modèle Vilarien par tous les groupes critiques à l'égard de la politique culturelle du Gaullisme explique donc son succès intellectuel. Il éclaire également la valeur d'étalon de l'animation théâtrale qui lui est conférée dans l'élaboration de la politique du gouvernement socialiste. Ainsi s'explique en partie la structure du champ contemporain du théâtre en France.

II- Le champ théâtral contemporain et la dispute de l'animation

En 1971, soit donc bien avant le changement de gouvernement, Jean Duvignaud soulignait déjà ironiquement les limites de l'intervention étatique dans le champ culturel, et l'impasse que représentait le processus de patrimonialisation soutenu par l'État français. «Établir un pont entre les époques différentes et permettre aux modernes de consommer le passé, voilà un thème qui hante les États contemporains (...) Il s'agit d'une tendance générale dans tous les pays développés, tendance pressentie et d'avance justifiée par Hegel qui voyait dans cette bureaucratisation [ici : «bureaucratisation généralisée de l'imagination»] l'«œuvre» du monde moderne et l'achèvement de l'histoire [qui] devient ici un achèvement de l'art, institué en musée, élevé en organisation réglementant les systèmes et les divergences en contrôlant les perspectives multiples, intégrées désormais en un tout défini, la vie esthétique intégrée à la vie sociale, à l'État.» Il anticipait, en lui apportant des arguments, sur une dispute contemporaine, dont le protagoniste le plus connu aujourd'hui est sans conteste Marc Fumaroli.

Professionnalisation et déprofessionnalisation de l'animation théâtrale

Le développement de l'équipement étatique des activités artistiques, et notamment de l'activité théâtrale, s'est en effet traduit par un processus de professionnalisation qui bute aujourd'hui sur les nombreuses critiques qu'elle soulève aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur du champ artistique. Ce contexte favorise dans les débats sur le théâtre, une réactivation du problème de l'animation, par l'intermédiaire de la notion d'action culturelle, et

de valorisation des pratiques amateurs.

Ainsi, Philippe Urfalino propose un diagnostic critique de la politique culturelle de l'État français, fondée sur trois limites historiques de l'action de l'État en matière artistique, à savoir le rejet de l'éducation artistique, de l'amateurisme et du réseau associatif de l'Éducation Populaire⁷. Elles expliquent que l'animation théâtrale prenne aujourd'hui la forme privilégiée de la production et de la diffusion d'œuvres théâtrales visant avant tout à assurer le renom des metteurs en scène, au détriment de missions d'éducation artistique et de formation des publics défavorisés, abandonnées à des animateurs socioculturels déconsidérés et à des associations culturelles méprisées par les experts du gouvernement. Ce constat, dont nous accentuons le ton polémique, rend compte de la déstabilisation du modèle du Théâtre Public tel qu'il a été élaboré par Vilar.

Déstabilisation qui n'est cependant pas qu'une réaction à une trop forte institutionnalisation du théâtre public. Elle est également l'effet de la mise en œuvre de la décentralisation, qui réinterroge les définitions pratiques traditionnelles de l'animation théâtrale, et l'importance qu'elle attribue à la notion d'équipement culturel national. La décentralisation favorise à la fois le développement d'une demande d'animation théâtrale des régions et des communes, et le développement, par tous ceux qui ne trouvent pas leur place dans le Théâtre public, d'une offre d'expertise théâtrale, adaptée aux caractéristiques culturelles de ces commanditaires. C'est ce qui explique la promotion actuelle d'un théâtre hors-les-murs, dont beaucoup de porte-parole inclinent à le présenter comme une forme d'animation artistique alternative aussi bien au Théâtre Public qu'à l'animation socioculturelle. Le fait, cependant, que cette promotion soit soutenue par l'État, et que les critiques faites au Théâtre Public, sur la perte du sens de l'animation qui a justifié sa création, soient de plus en plus portées par des professionnels du Théâtre Public, interdit de réduire le débat contemporain à des luttes de classement et à un travail de légitimation artistique d'une occupation, jusqu'alors déconsidérée du fait de son contenu technique et de son utilité sociale. Des individus confinés à des tâches «d'animation» du fait de leurs caractéristiques sociales et culturelles s'efforceraient ainsi, en mobilisant toutes les ressources de légitimation possibles, de faire reconnaître socialement leur statut de «créateur» ou «d'artiste». Ce serait ignorer le fait que l'animation théâtrale, avant d'être un outil de classification sociale de l'individu, désigne la capacité à justifier, pour ses participants, la réalité objective de l'événement théâtral.

Démocratisation et démocratie culturelle

La mise en accord des personnes et des choses qu'exige, pour être justifiable, la construction de l'événement théâtral constitue un moyen de comprendre la résurgence du problème de l'animation sans le réduire à l'effet d'une concurrence entre des groupes pré-constitués. C'est ce qui fait tout l'intérêt du texte de Brasillach⁹, malgré les limites que nous avons soulignées : la qualification d'animateur y est présentée comme le résultat d'une épreuve que le spectateur opère, en situation, de la réalité de la situation, et de la grandeur à la fois technique, éthique, et esthétique dont elle permet à ce spectateur de se rapprocher. Cette prise en compte de la situation, et la considération de l'animation théâtrale comme un



Agnès Malraux

événement localisé plutôt que comme un équipement stabilisé et attaché à une personne ou à des choses, est ce qui éclaire aussi bien l'évolution actuelle du Théâtre Public que la valorisation des actions qui utilisent le théâtre comme un moyen de l'action culturelle. Elle constitue un effet de la démocratisation culturelle, comprise comme un processus de démocratisation de l'expertise culturelle, qui conduit de plus en plus d'individus à se reconnaître comme des acteurs culturels. C'est cette évolution, à laquelle le Théâtre Public participe par son action spécifique, mais aussi par l'intermédiaire de l'enseignement scolaire, que manifeste la valorisation actuelle de l'événement théâtral hors-les-murs. Le

spectacle d'amateurs, — spectacle scolaire, spectacle de quartier, spectacle d'exclus, spectacle associatif — peut être mis en tension avec le spectacle professionnel. C'est le rapprochement qu'il revendique de plus en plus souvent aujourd'hui avec les conditions de l'activité professionnelle qui fait, pour tous ses participants, son intérêt particulier par rapport à un spectacle classique proposé par le théâtre conventionnel.

La prise en compte du «non-public»

L'invention du «non-public» constitue une anticipation, à la fin des années Vilar, de la nécessité de cette compétence.

Formulée par des directeurs des Maisons de la Culture et de Centres Dramatiques dans un document connu sous le nom de «Déclaration de Villeurbanne», elle dresse, dans la continuité des événements de Mai 68, un bilan négatif de la politique culturelle de la V^{ème} République, incapable de mobiliser un autre public que l'habituel public «cultivé» : la simple diffusion des œuvres d'art «même agrémentée d'un peu d'animation, apparaît de plus en plus incapable de provoquer une rencontre effective entre ces œuvres et la grande masse¹⁰».

7 Ph. Urfalino, «Quelles missions pour le Ministère de la Culture?» in *Revue Esprit*, N° 228, janvier 1997.

8 Cf. J.-M. Leveratto, «Profession artistique et expertise culturelle», revue *Utinam*, 1997, N° 23, op. cit.

9 Présenté dans la première livraison de ce feuillet, in *Nickel Treize*.

10 cité par Ph Ivernel, *Le théâtre d'intervention*, op. cit.

6 Jean Duvignaud, *Le Théâtre et après*, Paris, Castermann, 1971, p. 89.

Philippe Ivernel, commentant cette déclaration, fait remarquer que l'objectif que l'on peut en dégager n'est pas d'étendre le public à des couches jusqu'à indifférentes mais de contester la situation faite au public qui conduit inmanquablement à son indifférence toute légitime. A lire, dit-il, entre les lignes, la déclaration de Villeurbanne, on décrypte une méthode nouvelle de création théâtrale : «l'élaboration collective des contenus à travers un processus d'enquête poursuivi de proche en proche en direction de tous, afin de faire jouer un certain effet de reconnaissance ; transformation du matériau obtenu en vue d'une intervention susceptible d'opérer sur les configurations sociales, qui, obligatoirement, fait place au travail de l'imaginaire¹¹ ». Le chercheur participe ainsi, en 1983, à la reformulation du discours de l'État, dans une période de transition où s'élabore dans le cabinet du nouveau ministre de la culture, Jack Lang, la future politique théâtrale du gouvernement socialiste. A cette date, la doctrine du parti socialiste s'oppose encore à la politique culturelle préconisée par les communistes, et valorise explicitement le soutien au travail de terrain des associations culturelles¹², par opposition aux investissements dans des équipements de prestige.

De ce fait, *Le Théâtre d'Intervention* de Ph. Ivernel fait figure d'un essai de traduction pratique des objectifs du programme socialiste, par une présentation et une analyse d'expériences contemporaines, qui permettent la construction d'un type nouveau d'animation théâtrale rendue nécessaire par ce programme. L'appellation de «théâtre d'intervention», n'est pas d'un emploi courant, reconnu et habituel. Il a été retenu par ce chercheur parce qu'il permet de rendre compte «d'expériences multiples, à mi-distance de l'*agit-prop* dont personne n'ose plus se réclamer aujourd'hui dans la mesure où le terme suppose une «vision du monde» achevée, et de l'animation, dont tout le monde parle, mais sans demander d'où elle vient ni où elle va, si bien qu'elle se prête à toutes les manipulations clandestines et à toutes les récupérations officielles¹³ ». Or, selon lui, le théâtre d'intervention, animation théâtrale qu'exige la nouvelle situation, se distingue nettement du théâtre institutionnalisé, car il se fonde sur un rapport d'échanges entre un groupe de créateurs et un milieu circonscrit. Le processus n'y importe pas moins que le produit théâtral proprement dit. La valorisation de l'ancrage local de l'événement et la contextualisation de l'animation expliquent que la préparation de l'événement y prenne autant d'importance que la réalisation d'une oeuvre aboutie.

Pierre Voltz, cité dans l'ouvrage en tant qu'animateur (travaillant dans le quadrilatère Marseille-Aix-Arles-Avignon)¹⁴, renchérit sur la spécificité de la nouvelle forme d'animation théâtrale requise par le développement culturel. Il démarque ainsi cette animation théâtrale de l'animation locale pratiquée par le théâtre institutionnalisé «[qui] n'est le plus souvent qu'une forme noble de «publicité»». Mais aussi de l'animation théâtrale innovante revendiquée par certains : «d'autres proposent également du théâtre de rue, mais ce n'est qu'un lieu nouveau pour le déroulement du spectaculaire»,

et enfin du théâtre populaire local. Ce dernier est constitué par le jeu traditionnel des pastorales occitanes et s'appuie sur un groupe d'amateurs. Il sert à animer des fêtes (le plus souvent Noël), dans une parfaite complicité des acteurs avec leur public, du fait d'un savoir partagé des thèmes, des contenus et des formes, mais il pose le problème de servir avant tout de moyen de manifestation et de préservation d'une identité, sans souci d'éducation artistique. Il en est de même, selon Pierre Voltz, du théâtre local moderne des compagnies qui tentent, professionnellement ou en amateur, de faire le lien entre les productions et les problèmes locaux ou régionaux. Ces compagnies pratiquent l'autre forme d'animation, celle de faire participer individus ou groupes à des spectacles, dans l'idée de provoquer un déplacement idéologique du public en lui «donnant la parole».

Ainsi, le théâtre d'intervention constitue une tentative d'élaboration d'une nouvelle forme de compétence de l'animateur de théâtre, qui exige une prise en compte par cet animateur du spectateur localisé, et réinterroge du même coup partiellement la conception étatique de l'animation.

Tentative qui reconnaît en effet la nécessité de prendre en compte la participation du spectateur à la construction de l'événement théâtral, de façon contradictoire avec le modèle d'expertise théâtrale constitué par le Théâtre Public, auquel les promoteurs du théâtre d'intervention restent eux-mêmes attachés.

ÉVÉNEMENT

À l'occasion de la parution des Carnets du Portique N° 4, *Le Studiolo* a organisé aux Trinitaires une journée d'étude consacrée au théâtre avec des enfants qui s'est terminée par une représentation de « l'Oiseau bleu » de Maeterlinck (mise en scène : Claudia Calvier-Primus, avec Catherine Rohr).

Benoît Goetz y a présenté la collection des carnets de la revue *Le Portique*, Didier Doumergue a décrit l'influence des thèses de Walter Benjamin sur le travail du Studiolo avec les enfants, Dominique Fabuel a montré et commenté des extraits de ses mises en scène de Pinocchio (2003), Le Retour du rusé Ulysse (2005), Les Contes du Vampire (2006) et L'Île flottante (2007).

Nous reproduisons ci-après la communication de Jean-Marc Leveratto et celle d'Anne Verdier et Didier Doumergue.



Quelques remarques anthropologiques sur le plaisir du spectacle théâtral produit par les enfants

Jean-Marc Leveratto
Professeur de sociologie¹⁵
Université de Metz

La manière la plus simple d'entrer dans l'anthropologie du spectacle est d'observer le plaisir que le spectacle produit chez le spectateur. Pour ce faire, il est utile de s'appuyer sur l'histoire de la culture occidentale, ce que les historiens appellent l'histoire de la longue durée, car elle nous aide à analyser ce plaisir du spectateur, à mieux comprendre sa nature et sa légitimité. Le grand sociologue américain, Erwin Goffman, dans un ouvrage intitulé *Les Cadres de l'expérience*, fait une remarque presque anodine, mais qui pose

¹⁵ Jean-Marc Leveratto est notamment l'auteur de *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006.

p. 24.

¹¹ *ibidem*

¹² comme le travail de Jean Hurstel, par exemple.

¹³ in *Le Théâtre d'Intervention*, p. 27.

¹⁴ *idem*, p. 51.

une question essentielle. Elle porte sur notre droit à regarder un acteur. D'un point de vue sociologique, cette interaction suppose en effet l'acceptabilité sociale de ce regard qui scrute le corps d'autrui et auquel j'expose mon propre corps, si je me produis moi-même en tant qu'acteur. Pour que cette interaction puisse nous apporter du plaisir, il faut que nous nous situions dans un espace où le fait de porter le regard sur quelqu'un soit acceptable pour lui et pour nous, que nous n'ayons pas le sentiment de le blesser, que la satisfaction que nous procure notre posture de spectateur ne nous apparaisse pas honteuse.

Cette réflexion anthropologique est particulièrement éclairante pour nous, qui venons juste de visionner en public des extraits de spectacles réalisés avec des enfants par Dominique Fabuel. Cette présentation publique est le résultat d'une histoire relativement longue qui a au moins un jalon juridique important à rappeler. En France, c'est le décret du 21 janvier 1864 qui, en même temps qu'il libère l'exploitation théâtrale du système du privilège, qu'il reconnaît la liberté d'entreprise au principe du développement du marché des loisirs moderne, interdit aux enfants de se produire sur scène. Il permet de prendre la mesure d'une évolution caractéristique de ce que Norbert Elias appelle le processus de civilisation, qui se traduit par une élévation chez l'homme occidental du degré d'autocontrôle de ses pulsions et donc du contenu de ses plaisirs. Alors qu'à la fin du XVIII^e siècle, le théâtre d'enfant est un divertissement très apprécié, il apparaît choquant à la fin du XIX^e, suite à un mouvement de protestation philanthropique a conduit à interdire, en 1841, le travail des enfants de moins de huit ans et qui obtiendra, en 1874, l'interdiction du travail des enfants de moins de douze ans.

Le plaisir éprouvé lors de la projection à laquelle nous venons d'assister est donc inséparable d'une histoire culturelle, d'une construction à la fois du contexte du spectacle et du spectateur lui-même. Ce type de spectacle, le spectacle théâtral fait par des enfants qui exposent leur corps à un public d'étrangers, représente quelque chose qui, pour être possible, suppose un certain nombre d'évolutions culturelles qui donnent à la fois un sens à notre regard et à ce que font les enfants.

Une définition assez simple de l'esthétique post-moderne est de dire qu'elle intègre dans le geste artistique la culture du spectateur. Un exemple de cinéma post-moderne est celui de Steven Spielberg qui joue tout à la fois avec la culture cinématographique du spectateur et avec sa réflexivité, sa capacité à interroger de manière critique sa propre conduite. Les extraits de spectacles avec des enfants réalisés par Dominique Fabuel me parlent effectivement sur les deux plans de ma propre culture de spectateur et de ma responsabilité d'enseignant. L'espace de ces représentations, saturé de références, est un espace dans lequel le plaisir vient de la mobilisation de lieux communs artistiques, d'objets spectaculaires empruntés au théâtre, au cinéma, à la littérature, à la musique et que tout le monde connaît, directement ou indirectement. Ce qui est typique de l'esthétique post-moderne qui est le produit de la culture visuelle et auditive du spectateur. Ces lieux communs esthétiques sont des instruments de partage, sans que nécessairement les individus soient érudits ou spécialistes. En même temps

que ces clins d'œil artistiques, dont beaucoup sont jubilatoires, la forme de la représentation me confirme le soin qui a été pris à contrôler ce que l'on fait faire aux enfants, à ne pas abuser de leur corps, à ne pas les utiliser uniquement comme des moyens de donner du plaisir au spectateur, mais à leur permettre de s'exprimer et de maîtriser leur propre usage de leur corps.

Une autre manière d'exprimer ce que ressent le spectateur est d'objectiver le contrat de qualité, les contraintes que l'animateur du spectacle a su s'imposer et qui expliquent le sentiment de qualité que je ressens lorsque je participe au spectacle. Cette qualité se décline de trois manières différentes :

— Qualité Technique, qui pose la question de la compétence au sens du savoir-faire théâtral de l'animateur. De Swan, un sociologue hollandais, propose le concept de protoprofessionnalisation pour désigner l'appropriation par les usagers d'une partie des professionnels aux services desquels ils recourent. Les professionnels se doivent en effet d'agir sur le public pour lui faire reconnaître l'intérêt du service qu'ils rendent. La protoprofessionnalisation désigne donc le fait que le niveau de compétence des usagers s'élève dans la société contemporaine, du fait que les professionnels vont transmettre à ces usagers une partie de leur savoir-faire pour permettre au public d'apprécier ce qu'ils font. Informés comme nous le sommes aujourd'hui par les médias, les retransmissions, le discours des critiques, le témoignage des professionnels, on ne peut qu'être frappé, quand on regarde le type de spectacle présenté, par la qualité technique, par le savoir-faire mobilisé (musiques, scénographie, costumes, lumières). Cela nous confirme qu'il y a des professionnels, des experts, qui ont participé à ce travail, des gens qui ont une expérience (*expertus* désigne celui qui connaît par expérience) du travail de la mise en scène avec les enfants.

— Qualité Esthétique. Le spectateur est sensible au caractère hybride de la représentation qui mélange des savoirs professionnels et des acteurs amateurs, à l'action des corps de ces amateurs. Un autre plaisir procuré par ces spectacles provient du décalage qui existe entre la qualité des objets et la fragilité, la faiblesse, la maladresse des corps. Quand on regarde ce genre de spectacle, on est touché par la bonne volonté de ses acteurs, c'est le principe du succès du théâtre d'amateurs. Il nous situe, en effet, dans un autre espace que l'espace classique du théâtre professionnel qui est un espace commercial où ceux qui se produisent en font métier. L'espace du théâtre amateur est l'espace de l'économie du don. C'est un espace où se noue un autre type d'échange que l'échange commercial, l'espace du don et du contre-don, du don de soi de l'acteur et du contre-don que représente l'attention et l'effort de compréhension du spectateur. Cette relation de don et de contre-don est présente dans le théâtre professionnel. Mais le théâtre d'amateurs porte cet échange à une hauteur fondamentale. L'interaction entre acteurs et spectateurs ne se justifie, en effet, que par le plaisir inhérent à l'établissement de cette relation de don/contre don. Le jugement artistique que je porte généralement sur un spectacle d'amateurs est, par conséquent, un jugement équitable. Le don de soi supplée ici le talent et l'investissement personnels, le manque de

technique. On est particulièrement touché lorsque ces acteurs amateurs sont des enfants. L'enfance contredit l'organisation de l'espace théâtral qui est un lieu de production et d'exhibition de savoir-faire, une industrie. Ce qui est touchant, c'est que l'enfant, par définition imprévisible, devienne, quelques instants, l'homme ou la femme de la situation. Les enfants jouent parfois les adultes et dans la sûreté d'un geste ou dans la précision d'une inflexion vocale on entre aperçoit un devenir homme ou un devenir femme de l'acteur présent sur scène. Il se grandit en montrant ce qu'il veut être, et qu'il parvient à être en le faisant.

— Qualité éthique. En même temps que l'acteur-enfant, ce petit d'homme, fait effort pour grandir, notre contribution à cet effort nous grandit à nos propres yeux. Ce qu'on regarde est le résultat d'un effort que chacun fait. Ceux qui sont en coulisse, les acteurs et les spectateurs. Chacun est d'accord pour participer à cette épreuve, dont le résultat reste assez imprévisible, qui est le spectacle en tant que tel. Un événement qui peut plus ou moins bien se dérouler, provoquer plus ou moins de plaisir, nous laisser insatisfaits ou, au contraire nous réjouir. D'un point de vue phénoménologique, l'événement s'éprouve à deux niveaux. À un premier niveau, ce que je salue en restant là, en mettant mon propre corps à disposition, est de l'ordre de l'engagement personnel. Ce qui me semble justifier ma présence et faire la réussite de l'événement est que les personnes que je vois s'engagent, se dépensent. Chacun se donne au collectif éphémère que constitue notre réunion, chacun coopère à la réussite de l'événement. Mais la qualité éthique de l'événement s'éprouve à un deuxième niveau. Quel est le meilleur hommage que l'on peut faire à une discipline sinon que de la transmettre ? Le plaisir que me procure ma participation à ces spectacles faits par des enfants est de participer à la transmission du patrimoine de l'humanité que constitue le jeu théâtral, en tant que techniques du corps. Un grand acteur japonais, Danjuro XII, héritier d'une lignée dont la réputation artistique remonte au XVII^e siècle avec Danjuro V, un des plus grands acteurs de Kabuki qui ait jamais existé, disait, il y a peu de temps, lors d'un passage en France, que ce qu'il y avait d'intéressant dans la transmission n'était pas simplement de transmettre mais de transmettre le concept de transmission. Le spectacle contribue à sa manière à un phénomène de transmission patrimonial, il nous intéresse aussi, au-delà des enfants, à la transmission de ce savoir.



Pinnocchio

Danse, Image et Corps dans la pédagogie des collèges jésuites au XVII^e siècle

Anne Verdier et Didier Doumergue

L'enfance est l'espace où se construit la personne de l'adulte. Tout ce qui arrive aux enfants, tout ce qu'ils font est donc susceptible d'être analysé en termes d'éducation. La personnalité de l'enfant se construit par le jeu. On peut donc aisément utiliser les principes du jeu dans la démarche de façonnage de la personne que constituent la pédagogie et l'éducation de l'enfant. C'est ce que semblent avoir bien perçu les pères jésuites lorsqu'ils introduisent, dès la fondation de leur ordre, au milieu du XVI^e siècle, le théâtre et la danse dans le programme de leurs études.

La pédagogie jésuite est fondée sur le principe d'une éducation qui forme le corps autant que l'esprit. Elle est conçue en fonction de la mission qu'ils se sont donnée : préparer les jeunes gens qui leur sont confiés à devenir l'élite spirituelle, administrative et politique de leur temps. Ils forment ainsi les futurs « hommes de cour », les futurs bourgeois-commerçants, les futurs juristes, les futurs parlementaires et les préparent à jouer leur rôle dans la société à la place qui leur sera dévolue selon leur naissance.

La société du XVII^e siècle est marquée par l'idée, caractéristique de l'âge baroque, que « le monde est un théâtre », que les apparences sont trompeuses, et que la vérité est à rechercher au-delà des apparences, d'où deux grandes idées qui déterminent son organisation et son fonctionnement :

- si le monde est un théâtre, tout homme est en représentation, et joue un rôle. Ce qui entraîne un souci permanent de mise en scène de soi-même, du rapport qu'on entretient avec les autres, de la théâtralisation des apparences.

- si les apparences sont trompeuses, la vérité est à rechercher au-delà des mots et même des langues, incapables elles aussi de rendre compte du réel. La langue universelle parfaite serait celle des images, reflet de la langue divine originelle, à condition, toutefois, de savoir déceler dans ces images, elles aussi trompeuses, la signification transcendante et universelle qu'elles incarnent de façon allégorique. D'où la place prépondérante que tiennent les images, perçues comme des symboles qu'il appartient à l'homme de déchiffrer et d'interpréter. Pour préparer les jeunes gens à vivre dans cette société, les Jésuites s'appuient sur ces deux éléments : la théâtralisation de l'apparence et le recours aux images, et ils font de la préparation et de la représentation de spectacles souvent éblouissants le fer de lance de leur pédagogie. Le monde a changé, mais la mission des jésuites n'est finalement peut être pas si éloignée de celle des pédagogues d'aujourd'hui, appelés à aider des jeunes à trouver leur place dans une société qui est aussi une société du spectacle et dans laquelle ils sont souvent tentés de consommer des images, de se produire de se donner en représentation. Des pédagogues nous ont donc précédés, il y a deux ou trois siècles, qui ont su prendre appui sur cette réalité pour construire leur enseignement. L'observation de leur pratique sociale, des éléments sur lesquels se fondent la réalité et le rayonnement des spectacles de leurs

collèges ouvrira quelques pistes de réflexion sur les rapports entre l'image, le corps et l'éducation, préoccupations aussi centrales pour les jésuites que pour tout pédagogue d'aujourd'hui.

Réalité et rayonnement des spectacles de collège

Un spectacle de collège comprend généralement trois éléments :

- la *présentation et le commentaire d'emblèmes*, c'est-à-dire d'images dont le sens est caché et qu'il faut découvrir ; ce sont des images vivantes, présentées sur des chars ou figurées de façon muette sur la scène par des acteurs munis d'accessoires ;
- la *tragédie*, qui est la plupart du temps jouée en latin, quelques rares fois en français. Presque tous les rôles sont des rôles masculins et les très rares rôles féminins sont joués par des garçons. Ce sont des pièces à usage d'édification, qui donnent en exemple des vies des héros, de saints, de personnages bibliques, etc ;
- enfin, et les spectacles jésuites lui accordent une place éminente, le *ballet*.

Parfois de somptueux *spectacles pyrotechniques* viennent clore la représentation, comme, par exemple, dans les collèges de Bordeaux et de Toulouse lors des spectacles donnés en 1660 en présence du couple royal, à l'occasion précisément du mariage de Louis XIV et de l'infante Marie-Thérèse.

Rayonnement de la danse

La danse a très largement contribué au rayonnement de ces spectacles dans toute l'Europe et afin de mieux saisir l'intelligence de la démarche éducative des jésuites qui l'ont inscrite au programme de leurs études, il convient de rappeler la place et l'importance qu'elle occupe dans la vie sociale et politique de l'époque.

Richelieu raconte dans ses mémoires que le comte de La Rochefoucault, qu'il avait désigné pour le représenter lors d'une mission diplomatique en Espagne « n'y alla pas, d'autant qu'il était engagé dans un ballet qu'il voulait danser »¹⁶. Voilà de quoi étonner et cette anecdote témoigne de l'importance du ballet dans la vie à la cour, importance si grande que devant la danse, même la politique s'efface.

La danse fait partie des trois occupations réservées à l'aristocratie, avec la chasse et le métier des armes. Elle nécessite un apprentissage long et difficile, confié aux maîtres à danser. À la Cour, on danse le bal, couple par couple, un seul couple à la fois, sous les yeux du Roi et de la famille royale qui ont pris place sur des banquettes disposées en U autour de la salle. Aux extrémités de ces banquettes sont assis les maîtres à danser qui observent les danseurs et choisissent parmi les meilleurs d'entre eux ceux qui auront l'honneur et le privilège de danser dans les ballets, grandioses spectacles que la Cour se donne à elle-même.

Les jésuites font de l'apprentissage de la danse l'un des points forts de l'éducation de leurs élèves, au même titre que l'enseignement du latin, de la rhétorique, des mathématiques, de la musique et de la théologie. On trouve les premières traces de leçons de danse données dans les collèges dès 1604, et les premiers ballets de collèges auraient

été exécutés en 1622 à Pont-à-Mousson et en Avignon. Au-delà du cadre du collège, les jésuites contribuent largement à développer la splendeur et l'art du ballet à la Cour, et même après son déclin, en 1670, date à laquelle le roi Louis XIV cesse de se produire personnellement sur scène, le ballet continue à être en faveur dans les collèges jusqu'au milieu du XVIII^e siècle.

Ces ballets constituent le clou de spectacles brillants, extraordinaires, qui mobilisent tout le collège et une multitude d'artistes de renom ; peintres, musiciens, maîtres à danser, chorégraphes. Le Brun, Marc Antoine Charpentier, Bérain ou Feuillet, par exemple, figurent parmi les proches collaborateurs des jésuites. Ces spectacles attirent la foule non seulement des parents et des amis, mais toute la ville et même, la Cour. Ils sont traditionnellement donnés au mois d'août, à l'occasion de la distribution des prix au collège mais aussi lors d'autres événements solennels comme des naissances princières (par exemple, le ballet donné en 1638 à l'occasion de la naissance du futur Louis XIV), des mariages à la cour ou des entrées royales.

Certains jésuites sont particulièrement réputés pour la qualité et le prestige des événements qu'ils organisent : par exemple, le père Ménestrier (1631-1705) est un extraordinaire metteur en scène, pas seulement dans son collège à Lyon, mais également lors des fêtes offertes par Lyon à Louis XIV en 1658, de la pompe funèbre du grand Condé en 1687, de l'entrée des princes à Grenoble en 1701, de nombreuses entrées royales, ainsi que de ballets, de fêtes scolaires, de cérémonies de béatification. Il a laissé des traces très précises de ces spectacles : dessins, croquis, descriptions de chars, de costumes, organisation de cortèges etc. À l'occasion de ces fêtes, il réalise les projets de décors d'édifices religieux ou civils à Grenoble ou à Lyon. Il est l'auteur d'environ cent-soixante ouvrages, souvent enrichis de planches gravées consacrés aux spectacles : traités théoriques, recueils d'emblèmes explicatifs des spectacles, description de costumes etc. Il tente également pour la première fois de théoriser la danse et notamment le ballet dans un ouvrage intitulé *Remarques pour la conduite des Ballets* (1658).

¹⁶ Rapporté par Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du Soleil*, Paris, Gallimard, 1992, p. 79.

La méthode jésuite

L'importance du regard extérieur

les jésuites accordent une importance cruciale au regard extérieur. D'où leur souci que les élèves non seulement jouent en public, mais aussi répètent en public : le père de Jouvancy écrit par exemple : « il faudra encore inviter des amis, des parents, des personnes inconnues pour les entendre s'exercer en particulier avant de les produire sur le théâtre... car c'est le moyen de leur donner de l'assurance, et surtout la voix et les conseils d'un étranger font plus d'effet sur eux que celle de leurs maîtres à laquelle ils sont accoutumés¹⁷. »

Les élèves se produisent en public dès le collège – et quel public ! la cour, les notables de la ville si c'est en province car c'est le fait de jouer en public qui renouvelle l'appréciation des maîtres et valorise l'effort des jeunes gens. Par ailleurs, la perspective de la représentation en public interroge également l'idée de décence absolue du spectacle. La danse est un plaisir que les honnêtes gens peuvent goûter » écrit le père de Jouvancy. Mais il recommande la « mesure », donc la maîtrise parfaite du corps, car les jeunes gens peuvent être tentés par des débordements malvenus, de l'histrionisme, tentation bien naturelle lorsqu'on veut représenter quelque chose qui est « hors de soi ». D'où la nécessité d'éduquer le corps, de le régler, de le maîtriser.

Le travail avec des professionnels

Les jésuites n'hésitent donc pas à faire appel à des maîtres à danser et à des chorégraphes professionnels : « Les enfants, écrit le père de Jouvancy, apprennent cela (la bonne attitude corporelle) des maîtres de danse qu'il est juste de consulter et d'écouter dans ce qui regarde leur art¹⁸ ». Et l'on trouve la première trace de la présence d'un maître à danser « professionnel » intervenant dans un collège en 1608. Le spectacle sera ainsi digne du public invité : car, écrit encore Jouvancy, « nos théâtres ne doivent pas rechercher toutes sortes de plaisirs mais seulement celui qui est digne d'un spectateur érudit et choisi : ces merveilles de l'art perdent leur prix lorsqu'on les rabaisse au goût et au caprice d'une multitude ignorante¹⁹. »

Qui danse ces ballets ?

On a longtemps cru que les ballets, intégrés dans la tragédie latine, étaient exécutés par les élèves de la classe de rhétorique (qui correspond à la classe actuelle de première).

Une recherche toute récente remet en cause ce point de vue : Nathalie Lecomte a analysé un vaste corpus de programmes des spectacles donnés au collège Louis-le-Grand et en conclut que le ballet était dansé par les élèves de toutes les classes, c'est-à-dire par des jeunes gens âgés de 8 à 16 ans²⁰. Cette diversité des âges des danseurs laisse imaginer le

travail de chorégraphie, de pédagogie, mais aussi de composition musicale. Des compositeurs comme Beauchamps ou Pécourt, tous deux maîtres à danser, doivent tenir compte des capacités de chaque enfant, tout en mettant en valeur tel ou tel jeune soliste pour des raisons différentes.

La présence des danseurs professionnels

En analysant ces programmes, Nathalie Leconte relève dans le livret programme d'*Orphée* en 1690 la première mention, au côtés des élèves de Louis-le-Grand de danseurs professionnels. Les *Nouvelles ecclésiastiques* mentionnaient déjà l'année précédente à propos d'une représentation de *Sigalion* : que « tous les danseurs de l'opéra y dansèrent, aussi bien que les écoliers... les danseurs de l'opéra, comme étrangers plutôt que comme excommuniés, eurent les honneurs du collège des révérends pères dédié à Louis-le-Grand, car ils commençaient l'entrée du ballet de chaque partie et les dévots écoliers dansaient ensuite²¹. »



Ces danseurs professionnels sont exclusivement des hommes, aucune femme ne pouvant participer à un spectacle de collège.

Peu à peu se joignent à eux des membres de l'Académie royale de musique et c'est ainsi que se produisent sur scène de futurs solistes de l'Opéra, dont certains, une fois devenus célèbres, reviennent à Louis-le-Grand pour y régler de nombreux ballets.

À ces professionnels se joignent des danseurs des foires parisiennes, ainsi que des membres de la comédie italienne, voire des comédiens du Roy, des membres de l'Académie royale de danse et des personnalités comme le chorégraphe Feuillet, Pierre-François Biancolelli, le célèbre Arlequin, mieux connu sous le nom de Dominique etc.

Elle relève également aux côtés de ces enfants qui dansent, la présence d'autres enfants, qui sont les fils de ces artistes.

La question des images

Le fondateur de l'ordre, Ignace de Loyola, avait repris avec force dans les pratiques religieuses de prières et de méditation une technique de visualisation des scènes racontées par la Bible, par exemple.

Dès la fondation de leur ordre, l'Eglise catholique considère les Jésuites comme le rempart contre les partisans de la religion réformée qui préconisent, entre autres, un retour au texte biblique nu et retirent des lieux de culte protestants toutes formes de représentations : sculptures et images. Le conflit s'envenime à un point tel que les plus fanatiques d'entre eux détruisent ces images jusque dans les lieux de culte catholiques. Et la luxuriance des images des églises jésuites constitue la promesse d'un au-delà paradisiaque, comme en témoignent, par exemple, les églises de Bavière et leurs angelots en stuc qui volètent sur les murs et les coupoles, entrent et sortent des peintures...

L'engouement des jésuites pour la danse est à mettre en rapport avec leur réflexion sur la nature de l'image. De grands débats esthétiques, souvent alimentés par les jésuites eux-mêmes, tentent de définir les rapports entre danse, tragédie et peinture. Pour les uns, la danse est une peinture muette, pour d'autres elle est supérieure à la peinture car c'est une image en mouvement. Il y a deux sortes d'images qui toutes deux produisent de l'émotion pour des raisons différentes : l'image produite par la tragédie est une image parlante mais statique, plastique : le geste est au service de la parole. Et l'émotion naît de cet accord entre éloquence et geste. Dans la danse, au contraire, l'émotion est produite par le mouvement, son inscription dans l'espace, elle a davantage à voir avec l'architecture et le rythme.

Par ailleurs, à l'inverse de la tragédie dont le sujet est immédiatement identifiable, le sujet du ballet se rapproche de celui des peintures énigmatiques et propose un double niveau de lecture : l'identification de l'image et sa signification cachée. Les ballets sont souvent des ballets allégoriques, les costumes allégoriques sont inspirés des images symboliques représentées par la peinture ou la sculpture, même s'ils sont adaptés aux exigences matérielles de la représentation. Ce double niveau d'interprétation, cette recherche du sens caché de l'image contribuent au plaisir des spectateurs, qui participent activement au spectacle.

Enfin, l'art du ballet, et c'est le point le plus important pour qui s'intéresse à la pédagogie du geste, nous mène à la question du corps et de son éducation, car danser nécessite des mouvements bien réglés, éduqués, harmonieux.

La question du corps

Cette pédagogie s'inscrit dans la dynamique de l'enseignement du théâtre, antérieur à celui de la danse, mais qui avait déjà été introduit dans les premiers collèges protestants en Allemagne et en Alsace dès les années 1560. « Il faut apprendre des protestants, écrivait alors un jésuite à son supérieur, le père Acquaviva : Sturm, Camerarius, et d'autres on emprunté certaines règles à Sénèque, Quintilien, qui concordent en partie avec les nôtres ». Jean Sturm, érudit et pédagogue protestant allemand, fondateur de ce qui deviendra plus tard l'Université de Strasbourg, avait déjà théorisé sur l'enseignement du théâtre, sans toutefois accorder au corps la place et l'importance que les jésuites lui accorderont car ce qui importe pour les protestants reste exclusivement le texte, alors que les jésuites développent une pensée de l'image forte et efficace qu'ils mettent au service de l'éducation.

¹⁷ Joseph de Jouvancy, *Manière d'apprendre et d'enseigner*, 1685, tr. J.F. Lefortier, Paris, Le Normant, 1803, p. 99, cité par Laura Naudeix : « Tragédie et ballets, enjeux d'un spectacle mixte », *Plaire et instruire : les spectacles dans les collèges de l'Ancien Régime*, Rennes, PUR, 2007, p. 60, note 10.

¹⁸ Art. cit., page 60.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Nathalie Lecomte, « Les Interprètes des ballets dansés au collège Louis le Grand de 1684 à 1699 », *Plaire et Instruire*, op. cit., pp. 113 à 136.

²¹ Art.cit.p. 120.

En effet, La question du corps constitue, comme celle des images, un autre sujet de division : pour les uns, le corps est honteux, car source de péché. C'est ce que pensent les jansénistes par exemple. Ils entretiennent avec le corps un rapport sévère, pour le mortifier, le punir en quelque sorte d'exister. Les jésuites considèrent au contraire que l'homme est créé à l'image de Dieu et que le corps en est le temple. Ce corps doit donc être valorisé dans la prestance et la dignité. Les jeunes gens qu'ils forment devront être à l'aise, en paix avec leur corps dont ils auront la maîtrise parfaite. Il n'est donc pas étonnant qu'ils accordent une telle place à l'éducation du corps par la danse.

Ce bref rappel des éléments constitutifs d'un spectacle de collège met en évidence plusieurs éléments caractéristiques de la pédagogie jésuite, dans lesquels peut se reconnaître un pédagogue moderne : en premier lieu, nous appellerions aujourd'hui l'éducation artistique de ces jeunes gens une initiation à l'art contemporain. Directement formés par les grands artistes de leur temps, ils sont mis en contact avec la danse et la musique de leur temps et ouvrent les portes de leurs écoles aux artistes de leur temps. On relèvera également la valorisation du corps et du spectaculaire dans une démarche pédagogique qui requiert l'apprentissage des techniques, la mise en situation et le travail, dans la perspective de se donner en représentation devant un public connaisseur et exigeant. Cette valorisation du corps est efficace parce qu'elle n'est pas fondée sur la psychologie ni sur une identification à la « psychologie du personnage » (qui n'interviendra qu'au XVIII^e siècle), mais sur l'émotion produite par des images et la précision du geste, d'autant plus convaincant que le danseur ne parle pas et ne dispose que de son corps pour s'exprimer. Cette efficacité rhétorique du geste se retrouve dans le théâtre, même si dans ce dernier cas le geste soutient la parole. Efficace, le geste rhétorique permet l'engagement et l'utilisation du spectacle à des fins pédagogiques, religieuses, voire politiques, car la reproduction des gestes et de la parole fabrique dans la danse, comme au théâtre, des modèles de corps édifiants. On retrouve bien là les thèses de Walter Benjamin selon lesquelles la reproduction des gestes constitue le fondement de l'éducation des enfants par le théâtre.



CHANTIER

Le Studiolo s'intéresse aussi aux bébés nageurs et à la controverse qui a accompagné la découverte de la compétence aquatique des tout-petits; Nous reproduisons ici le premier tableau du texte écrit par Didier Doumergue et qu'il mettra prochainement en scène. Cette scène doit beaucoup à l'ouvrage de Pascale Garnier : Ce dont les enfants sont capables : Nager, Paris, Métailié, 1995.

LA CONTROVERSE DES BÉBÉS NAGEURS

Premier tableau : **La bataille des opposants à l'expérience**

Paris 1969. Devant la porte de la piscine de l'Institut National du Sport. Un planton interdit l'accès. 3 femmes (Mesdames Simone Bajazet, Paola Maisonforte et Rose Sélavy) et un homme (Benoît Perrier-Rondelle) vocifèrent et veulent entrer.

MADAME PAOLA MAISONFORTE : On ne met pas les enfants dans l'eau d'une piscine, ça ne s'est jamais vu !

MADAME ROSE SÉLAVY : ça ne se fait pas !

MADAME SIMONE BAJAZET : c'est impensable, contre-nature, de si petits êtres !

LE PLANTON : mais à la fin qui est ce « on » ? A qui en avez vous ? Je vais chercher M. Vallet ! (*il sort*)

MADAME PAOLA MAISONFORTE : plonger des bébés dans une piscine ! ils vont se noyer !

MADAME ROSE SÉLAVY : leur petit cœur va être forcé !

MADAME SIMONE BAJAZET : leur développement va s'arrêter, ils vont être traumatisés !

BENOÎT PERRIER-RONDELLE : Ce Monsieur Vallet, ce n'est ni plus ni moins qu'un médecin nazi, il n'a rien à envier à Menguelé !

MADAME PAOLA MAISONFORTE : vous avez raison, on ne prend pas des bébés comme cobayes !

MADAME ROSE SÉLAVY : ce sont des personnes, pas des cobayes !

MADAME SIMONE BAJAZET : Laissez-nous entrer, il faut mettre fin à ces expériences barbares !

BENOÎT PERRIER-RONDELLE : qui nous font honte !

le planton revient avec Vallet :

VALLET : Mesdames, monsieur, un peu de calme, je vous en prie

Tous : nous exigeons des explications.

MADAME PAOLA MAISONFORTE : qu'on en finisse avec ces expériences !

MADAME ROSE SÉLAVY : les bébés ne sont pas des cobayes ! Vous n'avez aucun droit de les considérer comme des cobayes qui servent à vos expériences.

VALLET : cobayes ! Allons, il ne faut pas exagérer, dramatiser, il s'agit d'observation, bon effectivement on prend un peu les bébés comme cobayes, mais seulement parce qu'on les observe ! Nous sommes dans une phase d'observation, nous voulons voir scientifiquement ce qui leur arrive lorsqu'on les met au contact de l'eau. Enfin, si on veut savoir ce que peuvent faire des tout-petits dans l'eau, mesurer leur compétence, il faut bien en passer par là tout de même !

BENOÎT PERRIER-RONDELLE : Mais vous ne pouvez pas agir vis-à-vis d'un bébé comme de tous les cobayes de laboratoire, l'enfant est une personne, monsieur l'apprenti sorcier !

MADAME PAOLA MAISONFORTE : une petite personne, vous entendez ! pas un moyen pour arriver à vos fins !

VALLET : la science ne considère pas les bébés autrement que comme des personnes, vous ne pouvez pas vous opposer à une expérimentation scientifique !

MADAME ROSE SÉLAVY : on doit s'y opposer, si des êtres humains sont en jeu dans cette soi-disant expérience !

VALLET : Nous ne sommes pas les premiers à observer des enfants ! Tous les pédiatres le font ! Et bien d'autres scientifiques !

MADAME SIMONE BAJAZET : Vous ne pouvez pas nier que ces enfants ne sont pas malades ! Ils sont en bonne santé ! Tout ça ne sert pas à les soigner puisqu'ils sont en bonne santé !

MADAME ROSE SÉLAVY : vous avez raison Madame Bajazet, tout le monde est d'accord pour étudier les enfants quand ils tombent malades. On essaie de voir ce qu'ils ont.

MADAME SIMONE BAJAZET : là, ils sont en bonne santé et on les jette dans l'eau de la piscine !

VALLET : voyons, on ne les jette pas à l'eau ! Un peu de calme ! Toutes les précautions sont prises, toutes les mesures assurant une parfaite sécurité des nourrissons !

MADAME MAISONFORTE : vous le dites vous-même, vous devez assurer la sécurité des nourrissons ! Faites cesser ces expériences, vous n'aurez plus à le faire !

nickel, «ce qui est nickel est à l'origine sans couvercle» Gertrud Stein, *Tendres boutons*

VALET : c'est bien pour assurer la sécurité des nourrissons qu'il faut connaître leurs réactions en milieu aquatique. La sécurité future de vos enfants en dépend et dépend de la poursuite de nos expériences !

BENOÎT PERRIER-RONDELLE : non, M. Vallet, je conteste l'intérêt d'une telle expérimentation ! Qu'en a-t-on à gagner ? Que pèsent les avantages espérés face au cortège des pépins qui vous guettent !

VALET : De quels pépins voulez-vous parler ? C'est trop fort à la fin ! Je vous invite à vous rendre compte par vous-mêmes ! On en n'est plus à la sorcellerie que je sache !

Deux professeurs de l'INS Julien Trotz et Joseph Augsbourger rejoignent le groupe à la porte de la piscine.

VALET : Monsieur le préposé, dans quelques instants vous ferez entrer ces personnes, mais pas plus de trois à la fois, pour ne pas perturber l'expérience en cours. (*En sortant*) : Quels sont ces pépins, à la fin !

BENOÎT PERRIER-RONDELLE (*à Valet qui s'en va et ne répond pas*) : vous les connaissez fort bien ! Les colapsus cardiaux-vasculaires ! Je dis que ces enfants sont sacrifiés, et en vain !

MADAME ROSE SÉLAVY : ces enfants donnent-ils leur consentement à l'expérience ? C'est trop facile !

LE PLANTON : Je vous assure qu'un médecin accompagne toute l'expérience !

BENOÎT PERRIER-RONDELLE : mais vous ne pouvez pas nier que cette expérience poursuit des fins thérapeutiques !

MADAME ROSE SÉLAVY : Qu'en feront-ils de leurs résultats ? de leur savoir sur les bébés ?

MADAME SIMONE BAJAZET : ils jouent avec le feu !

MADAME PAOLA MAISONFORTE : c'est bien beau de jouer les savants fous ! ils cherchent les pépins ! Si une catastrophe arrive, ils l'auront bien cherchée !

LE PLANTON : Entrez Mesdames, rendez-vous compte par vous-mêmes ! (*elles rentrent dans le hall, le planton fait barrage aux trois hommes qui protestent*).

JOSEPH AUGSBOURGER : nous appartenons pourtant à l'Institut, Monsieur !

M. JULIEN TROTZ : c'est dans notre maison que tout cela se déroule !

LE PLANTON : attendez votre tour, je vous prie !

JOSEPH AUGSBOURGER : Tout ça ne sert qu'à se faire mousser !

M. JULIEN TROTZ : Utiliser les enfants pour faire parler d'eux !



BENOÎT PERRIER-RONDELLE : peut-être même, ils ont trouvé un bon filon ! ça va leur rapporter gros !

M. JULIEN TROTZ : la vocation de notre Institut, c'est le sport de haut niveau.

JOSEPH AUGSBOURGER : oui, de préparer une élite qui représente la France sur la scène internationale !

M. JULIEN TROTZ : la piscine de l'INS n'est pas faite pour tremper des bébés mais pour entraîner des nageurs !

JOSEPH AUGSBOURGER : Tout ça n'a rien à voir avec la natation !

BENOÎT PERRIER-RONDELLE : Vous avez signé notre lettre à M. Comiti, le ministre des sports ? Lui est médecin, il comprendra les enjeux de tout ce tralala, qui ne serait que futile s'il n'était criminel !

JOSEPH AUGSBOURGER : il faut aussi prévenir M. Zeins, le directeur technique national de la fédération française de natation

BENOÎT PERRIER-RONDELLE : C'est une pantalonnade ! les dames ne ressortent pas ! Personne ne nous recevra ! Il faut passer à l'offensive, mobiliser le ministre, le directeur technique !

JOSEPH AUGSBOURGER : oui, et nous verrons ce que nous verrons ! les malfrats finiront au trou !

LE PLANTON : inutile de vous échauffer Messieurs, voilà le colonel Crespin que nous envoie le ministre ! Vite, je dois avertir M. Vallet.

Le colonel se fait entourer par le groupe et essaie de les calmer.

LE COLONEL CRESPIN : on se croirait au quartier latin ! messieurs nous ne sommes pas devant la Sorbonne. La France est devenue folle, ma parole. Perrier-Rondelle que venez-vous faire dans cette pétaudière, laissez l'Etat faire son travail.

BENOÎT PERRIER-RONDELLE : Nous sommes d'accord mon colonel, ; mais à la fin, non, tout n'est pas permis ! Nous refusons solennellement que tout soit permis au nom de je ne sais quelle liberté d'agitateur et de casseur.

Vallet arrive.

LE COLONEL CRESPIN : Alors M. Vallet, il faut venir jusqu'ici pour que vous arrêtiez vos conneries !

VALET : mon colonel, je vous présente mes respects ! loin de moi l'envie ni même l'idée de commettre une quelconque connerie. Il s'agit d'une expérience très sérieuse, tentée dans les meilleures conditions, en nous entourant du maximum de précautions !

LE COLONEL : tout ça ne sert à rien et je suis décidé comme le ministre me l'a demandé à mettre fin à vos frasques ! Il ne sera pas dit que le colonel Crespin se déplace pour des prunes ! Vous allez me faire le plaisir de cesser vos gamineries !

VALET : Mon Colonel, vous ne pouvez pas juger sans vous faire une idée par vous-même, il suffit que vous veniez voir ! Nous avons un grand hublot au sous-sol où vous pourrez voir toutes les réactions ! venez les voir, je vous en conjure !

LE COLONEL : inutile de perdre son temps à ces fariboles ! Ca ne sert à rien et que je voie ou que je ne voie pas ne sert à rien non plus !

VALET : Mais mon Colonel, si vous vouliez descendre sous l'eau, dans la galerie, vous pourriez voir un peu... Vous verriez ce que vous n'avez certainement jamais vu !

LE COLONEL : Ah, ça non ! par exemple ! Apprenez mon jeune ami que j'en ai vu bien d'autres en trente ans de baroud ! Descendre dans la galerie !

VALET : mon Colonel, vous êtes un militaire ! vous



nickel, «ce qui est nickel est à l'origine sans couvercle» Gertrud Stein, *Tendres boutons*

savez ce qu'est le courage, mais vous n'êtes pas honnête sur le plan intellectuel !

LE COLONEL : mais, Valet je ne vous permets pas, vous commencez à m'échauffer !

VALET : vous n'êtes pas un militaire honnête ! Ca vous est facile, moi je suis un petit fonctionnaire, un professeur. Vous me faites arrêter et je ne peux pas me défendre. Cette attitude n'est pas digne d'un militaire, elle n'est pas digne de vous ! Ce n'est pas ce qu'on attendrait de vous !

LE COLONEL : Mais il ne sera pas dit que...le diable m'emporte si j'ai déjà eu à faire à une tête de mule pareille ! Bon, Valet ! Descendons dans la galerie, nous verrons ce que nous verrons ! et ensuite vous ne vous opposerez plus comme un forcené à ma décision, crénom d'un chien !

VALET : par ici mon Colonel. (*ils entrent dans le hall de la piscine*).

M. JULIEN TROTZ : eh ben voilà ! l'envoyé du ministre va piquer une tête ! et allez donc ! Les bébés ne lui suffisaient pas voilà les pépés nageurs maintenant !

JOSEPH AUGSBOURGER : le voilà pris dans la nasse comme les autres !

M. JULIEN TROTZ : Quelle mascarade !

BENOÎT PERRIER-RONDELLE : non messieurs, pas une mascarade ! un crime ! un crime contre la très jeune humanité ! la porte ouverte aux pires exactions ! Ces enfants n'ont pas même de mots pour se défendre.

M. JULIEN TROTZ : c'est à nous de donner de la voix et de faire entendre la souffrance qu'endurent ces enfants !

JOSEPH AUGSBOURGER : oh mais, comptez sur eux ! Ils peuvent brailler, même un colonel ne sera pas insensible à...

LE COLONEL à Valet qui revient (*entourés des trois femmes extatiques*) : Ah c'est trop fort, nous sommes d'accord, Valet ! je vous attends au ministère avec toute votre équipe, amenez moi ce que vous avez fait, vos films et tout ça, et on consacre une après midi !

BENOÎT PERRIER-RONDELLE : une après-midi et tout ça sera balayé, félicitations mon Colonel ! vous avez entendu les cris de ces petits suppliciés !

LE COLONEL : taisez-vous, vous n'êtes qu'un âne bâté Perrier-Rondelle ! Des cris ! des supplices ! Mais c'est qu'ils sourient, Perrier-Rondelle. Sous l'eau, ils ouvrent les yeux et ils sourient ! Rendez-vous compte ! Ah non, il faut le voir pour le croire ! Valet, il nous faut montrer ça au ministre !

BENOÎT PERRIER-RONDELLE : c'est à n'y rien comprendre l'armée française maintenant ! la voilà la vraie chienlit !

VALET (*au colonel qui part*) : mes respects mon Colonel

LE COLONEL : bonne continuation Valet !

MADAME PAOLA MAISONFORTE : c'était lumineux !

MADAME ROSE SÉLAVY : à travers le hublot sous-marin...

MADAME SIMONE BAJAZET : une apparition ! ces petits êtres tranquilles...des anges dans le ciel...

MADAME PAOLA MAISONFORTE : souriant !

MADAME SIMONE BAJAZET : évoluant sans forcer !

MADAME PAOLA MAISONFORTE : ce qui m'a plu c'est la transparence...

MADAME ROSE SÉLAVY : l'authenticité...

BENOÎT PERRIER-RONDELLE : ce Monsieur Valet vous a tout bonnement ensorcelé, oui !

MADAME PAOLA MAISONFORTE : Non Monsieur Perrier-Rondelle, vous n'y êtes pas. C'est que l'expérience visuelle prime sur la discussion intellectuelle !

JOSEPH AUGSBOURGER : qu'est-ce que vous nous chantez, le colonel Crespin a des ordres auxquels il faut obéir.

MADAME ROSE SÉLAVY : ne réagissez pas toujours en macho outragé ! il ne s'agit plus d'une affaire de supérieur vis à vis de son subordonné !

MADAME PAOLA MAISONFORTE : il ne s'agit même plus de querelles de chapelles où l'on s'envoie des théories à la figure !

MADAME SIMONE BAJAZET : il s'agit d'un face à face ! Vous auriez vu le visage de ces enfants !

BENOÎT PERRIER-RONDELLE : vous voilà converties aussi soudainement que vous étiez incroyantes il y a demi-heure !

MADAME PAOLA MAISONFORTE : C'est une émotion qui est passée d'eux à nous. Une émotion profonde.

MADAME ROSE SÉLAVY : ils nous ont transmis leur plaisir d'être sous l'eau.

MADAME SIMONE BAJAZET : ils ouvrent les yeux, ils sont présents à ce qui leur arrive, et c'est loin d'être une torture, on peut le constater ! Ils sont heureux... et ils sont libres !

M. JULIEN TROTZ : mais qu'en savez-vous ? vous ne leur avez pas parlé ! Vous n'avez pas pu leur dire quelque chose.

MADAME SIMONE BAJAZET : le visage des tout-petits ment moins que ne peuvent le faire les paroles exagérées de certains adultes !

MADAME PAOLA MAISONFORTE : vous dites juste Madame Bajazet. L'expression du visage, avant les discours et les significations..., et les mensonges... et les manipulations !

MADAME SIMONE BAJAZET : le visage souriant d'un petit être humain, le sourire de toute l'humanité, les yeux ouverts sur sa condition !

MADAME PAOLA MAISONFORTE : c'est ce sourire qu'il faut montrer au ministre et obtenir son adhésion, et l'adhésion de toutes les mamans et de tous les papas...

Madame Rose Sélavy : le monde entier ne pourra pas venir au bord de la piscine, il faudra lui apporter ce sourire et ces yeux ouverts, et raconter ces expériences.

MADAME SIMONE BAJAZET : en faire le récit, en propager l'évangile !

BENOÎT PERRIER-RONDELLE : c'en est trop de vos émotions et votre bondieuserie...

JULIEN TROTZ : c'est de natation dont on parle... et d'éducation physique...

JOSEPH AUGSBOURGER : ... et sportive s'il vous plaît ! Bon, si à tout le moins ces expériences pouvaient servir à détecter de futures champions, qu'on puisse entraîner sans perdre de temps et conduire aux sommets...

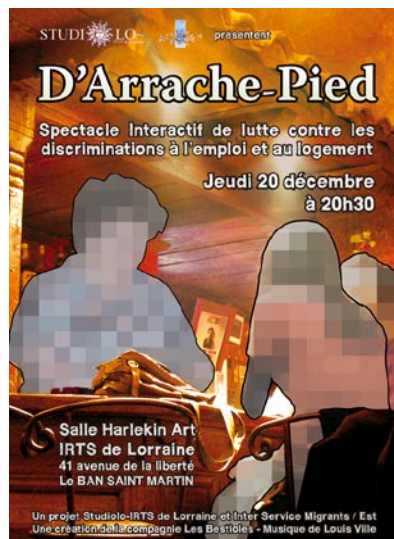
BENOÎT PERRIER-RONDELLE : Tout de suite d'un excès dans l'autre ! vous n'allez pas immédiatement vous saisir de ces expériences et derechef les subordonner aux finalités de la natation sportive, fut-elle française ! Vous méconnaissiez le souci éducatif messieurs, la natation éducative, voilà ce qu'il nous faut renforcer.

JULIEN TROTZ : éduquer une masse de pratiquants, ce qui est, vous le savez Perrier-Rondelle, la condition pour qu'émerge une élite.

BENOÎT PERRIER-RONDELLE : on n'a que faire d'une élite mais l'important n'est-il pas de sauver les enfants de la noyade ? Trouver des fins utilitaires et je dis oui à toutes les expériences.

MADAME PAOLA MAISONFORTE : désolée de m'inviter dans une discussion de spécialistes, mais mon avis est plutôt que si cette expérience est légitime c'est qu'elle répond avant tout aux intérêts propres des jeunes enfants.





D'Arrache-pied

Le Studiolo travaille actuellement à un nouveau projet de théâtre interactif pour lutter contre les discriminations. La première présentation publique est prévue le 20 décembre 2007. D'ici là quatre séances tests permettent de rôder le spectacle auprès de divers publics. Voici, quelques éléments issus du débriefing du premier test effectué le 5 novembre 2007;

Le spectacle interactif de lutte contre les discriminations, *D'Arrache-Pied*, vise, au-delà de la sensibilisation et de la conscientisation, à provoquer l'intervention du spectateur.

A l'issue du premier test de cet outil, réalisé le 5 novembre 2007, auprès d'un public d'élèves Assistants de Services Sociaux et Aides à la Vie Scolaire, il nous a semblé important et pertinent de revenir sur plusieurs points permettant de prendre en considération les mécanismes et l'impact de l'action et de les fixer.

A. Un travail d'information, de conscientisation

Lors de cette première séance, les débats et discussions qui ont animé la partie forum de l'action ont révélé pour le public la complexité du phénomène de discrimination, de ses mécanismes et enjeux sous-jacents. Non seulement, l'objectif d'information visant à une prise de conscience de l'existence du phénomène et de son ampleur a pu être atteint, mais pour les étudiants celui de l'émergence d'une réflexion contrastée sur cette question reconnue comme complexe et difficile. L'action a, par exemple, rendu manifeste la difficulté du repérage des situations effectivement discriminantes.

Les nombreuses informations apportées ont eu un rôle de recadrage des discussions, tout en satisfaisant les demandes d'un public de futurs professionnels de l'action sociale. En termes de recadrage, par exemple, des débats longs et importants ont concerné la différenciation du racisme et des discriminations. Parallèlement, on a rappelé l'existence de discriminations légales et précisé les critères prohibés.

En constituant les spectateurs en sujets et acteurs de leur information, le théâtre-forum confirme

l'intérêt qu'il présente pour une diffusion de l'information qui ne soit pas assourdie par l'aspect répétitif de messages traditionnels. Lors de ce premier test, cet avantage nous est apparu de prégnant. En tant qu'étudiants en travail social, les spectateurs semblent avoir été sensibles à cet aspect. Ils nous ont eux-mêmes renvoyé deux éléments : d'une part, l'idée de l'importance d'une vigilance constante et renouvelée quant à ce sujet ; d'autre part, l'idée de l'importance des demandes d'aide sous forme de conseils voire d'accompagnement aux organismes spécialisés sur les questions de discrimination. L'information sur laquelle nous étions particulièrement soucieux d'insister semble ainsi avoir été bien reçue, sous une forme co-construite et donc potentiellement facilement mobilisable dans le quotidien.

B. Un travail sur les représentations mentales de chacun mais aussi une invitation à la réaction citoyenne

Outre la diffusion d'information, il nous paraît, important de considérer cet aspect. L'utilisation du théâtre interactif dans la mise en scène de situations discriminatoires réalistes permet de provoquer chez le spectateur une réaction active, ce qui n'est pas le cas dans la vie quotidienne, la situation discriminatoire restant souvent subie.

Aussi, le premier test confirme l'intérêt d'une invitation à ce que les spectateurs incarnent leur positionnement dans un comportement effectif. La demande qui leur est faite de remplacer un personnage de la pièce pour soutenir une opinion les rend intervenants. De ce fait, la participation sous forme de prestation improvisée sur le plateau peut s'apparenter à une forme d'implication ou d'engagement public par une prise de position exprimée et « actée » devant un auditoire. D'une **attitude** (c'est-à-dire d'une orientation générale, positive ou négative par rapport à l'objet « discrimination ») on passe à un **comportement** (une mise en situation de jeu qui alimente à son tour le débat et la réflexion).

Ce passage qui s'effectue dans un contexte, certes artificiel, mais à fort pouvoir d'identification, peut figurer et préparer une implication citoyenne, alors facilitée, dans la vie quotidienne, dans un traitement non-discriminant des personnes perçues comme différentes, dans une posture n'acceptant plus le caractère d'impunité de situations dont on serait, sinon l'acteur, du moins le témoin.

C. Une invitation à la réaction facilitée par de multiples et fortes possibilités d'identifications

L'implication par la mise en jeu renforce l'impact du processus d'identification déjà réalisé pendant la première présentation de la pièce, tout en permettant de mesurer l'écart entre le discours théorique et les difficultés rencontrées lorsque l'on est soi-même en situation.

Ce premier test confirme l'utilisation du spectre des identifications, particulièrement large permis par l'outil théâtre forum. Ainsi, les situations jouées par les participants-spectateurs ont pu concerner également d'autres formes de discrimination que celle proposée par la pièce (qui se concentre sur la discriminations ethnique). En effet, il nous est apparu qu'une double possibilité s'offre au spectateur-participant au moment où il monte sur



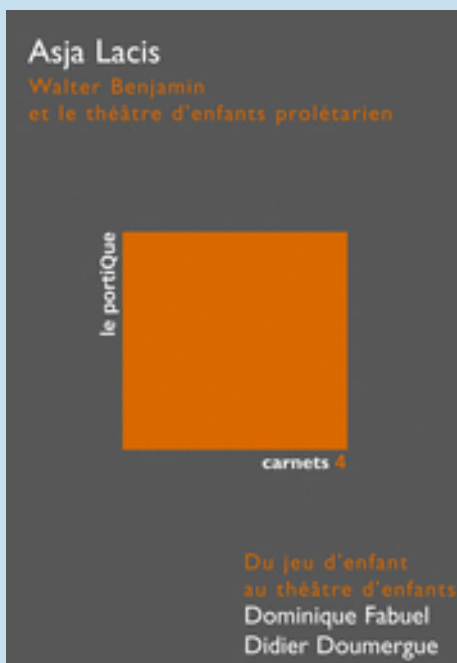
scène pour remplacer un personnage de la pièce. Soit il reprend à son compte les caractéristiques du rôle initial (origine ethnique du personnage du serveur par exemple) soit il ne les reprend pas et se « représente » lui-même (une spectatrice remplace le serveur et se présente comme une femme qui se vit comme discriminée). Cette double alternative rend possible l'ouverture du débat sur l'ensemble des formes de discriminations.

De plus, comme la pièce se déroule dans une brasserie, des spectateurs volontaires peuvent prendre place pour figurer des clients. On leur demande d'abord de rester muets pour ne pas déranger la présentation initiale de la pièce. Mais on les invite tout particulièrement, dans la partie forum où des situations sont rejouées et soumises à l'appréciation des spectateurs, à se manifester directement s'ils en ont envie. Une figure d'identification privilégiée au rôle de « témoin » est ainsi offerte, orientée cependant vers une sollicitation à la réaction. De citoyens passifs assistant à une situation discriminatoire ou à une discussion sur ce sujet, ils peuvent devenir actifs, donner leur avis, se faire entendre.





Art et usages du costume de scène, sous la direction de Anne Verdier, Olivier Goetz, Didier Doumergue.
Préface de Daniel Roche Professeur au collège de France.
Ouvrage disponible aux éditions Lampsaque, Collection Le Studiolo Essais et à la librairie Géronimo, Metz.



Les Carnets 4, Asja Lacis, Walter Benjamin et le théâtre d'enfants prolétarien. D Fabuel, D Doumergue, *Du jeu d'enfant au théâtre d'enfants*.
Ouvrage disponible à la librairie Géronimo, Metz.



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. Dépôt légal 24 février 2003 n° ISSN 1761-2977 Crédits Photographiques : Didier Doumergue / Thomas Scudéri / Julien Goetz / autres photos droits réservés. **Le Studiolo-IRTS de Lorraine**, 1 rue du Coëtlosquet 57000 Metz. **Bureau** : IRTS de Lorraine, bureau du Studiolo, 41 avenue de la Liberté 57050 le Ban Saint Martin. **Tel** : 03 87 32 11 37 - lestudiolo@wanadoo.fr <http://lestudiolo.blogspot.com>