

nickel Dix-sept Dix-huit

la revue trimestrielle du Studiolo~IRTS de Lorraine. Printemps 2008

FEUILLETON (SUITE)

L'animation
théâtrale comme
« expertise » et
ses discours de
catégorisation

CHANTIER

- Théâtre Jésuite
La Dissertatio du
père Lang

- *De la Manière
d'apprendre et
d'enseigner* par
Joseph de Jouvancy

Bouffons et
Commedia Dell'Arte

D'ARRACHE PIED
spectacle interactif
de lutte contre les
discriminations

Sorcières
d'après Roal Dalh
12 juillet à 20h et 13
juillet à 17h.



Feuilleton sur l'animation théâtrale (suite)

V- L'animation théâtrale comme « expertise » et ses discours de catégorisation



Julian Beck et ses comédiens applaudissent le public du Festival d'Avignon en 1968.

Le dramaturge collectif et les tensions entre proto-professionnels et professionnels

Le récit d'une séance d'intervention ratée fait par George Bonnaud, l'un des piliers historiques du Théâtre du Soleil, témoigne de manière éclatante de la remise en cause du modèle d'expertise théâtrale constitué par le théâtre public. Son article : *Chronique de l'Illusion Efficace (1968 - 1980)*¹, restituée en effet le déroulement d'une intervention théâtrale dans un atelier en grève des usines Chausson de Gennevilliers, à la demande du comité des grévistes.

Celle-ci s'avéra insatisfaisante pour tous les participants. Une partie des comédiens rompus aux techniques d'improvisation, qui jouaient alors l'Âge d'Or, était venue avec le bagage (l'outil) des personnages qu'ils interprétaient sur scène, prêts à théâtraliser toute situation proposée par les travailleurs. Ainsi, le groupe-public était-il investi de la fonction de «dramaturge collectif», fournisseur du canevas de la scène, des situations précises à jouer et de toutes les informations nécessaires à cerner une réalité vécue quotidiennement.

Le dérapage se produisit lors d'une séquence interactive dans laquelle un personnage campé par un comédien jouant le rôle d'un douanier demanda à un spectateur de décliner sa nationalité : «Moi, je suis un homme, je n'ai pas de nationalité, nous sommes tous frères...»². La tension monta dans la reprise du slogan par l'ensemble des spectateurs. L'improvisation fut arrêtée là et une autre fut proposée, toujours par les grévistes, sur le thème de l'Amicale des Marocains. Une partie des spectateurs voulait rendre visible le rôle quasi policier de l'Amicale aux ordres du patronat. D'autres spectateurs étaient d'avis contraire et montèrent sur scène présenter leur version. Une querelle éclata entre les deux parties, excluant

les comédiens subitement impuissants devant l'irruption des conflits réels : «empêtrés dans leurs contradictions et leurs souffrances personnelles, ils [les travailleurs] restaient prisonniers de leur assujettissement au point de ne pouvoir les mettre à jour, ni surtout tolérer leur théâtralisation (...). Dans ce face-à-face entre jeu théâtral et réalité, nos personnages ne pouvaient plus faire «comme si». Ils étaient emportés par le flot vivant, vécu, des paroles contradictoires suscitées, par la suridentification dont ces personnes-public, nouveaux acteurs, les recouvraient(...). Le public n'était plus spectateur, mais acteur dans l'impuissance présente de se regarder, comme de se donner à voir. La condition de vie des ces ouvriers ne se laissait pas transposer, tant elle était lourde, le «dramaturge collectif» s'abîmait dans le psychodrame, et personne ne pouvait alors dévider le fil tant la pelote s'embrouillait.»

L'interprétation que fait Georges Bonnaud de cette situation, à laquelle il confère une valeur exemplaire, est caractéristique des problèmes que pose la construction de la compétence requise par le théâtre d'intervention. Deux leçons différentes peuvent être en effet retirées de cette expérience négative. La première est celle d'une confirmation de l'impossibilité de modifier, du fait de l'incompétence théâtrale des spectateurs, les modalités traditionnelles de l'exercice de l'activité théâtrale. La seconde est celle de l'effort d'expertise que requiert une action avec des personnes inexpérimentées, dans laquelle l'animateur doit trouver un compromis entre la reconnaissance des exigences inhérentes à toute pratique théâtrale, et la prise en compte des attentes et des exigences des participants. Le diagnostic qui conclut le récit, de la nécessité pour l'animateur de préserver son indépendance de création et sa liberté et, «devant l'objectivité historique, garder présent son propre imaginaire et son émotion», conduit à deux orientations différentes. D'une part, celle d'une nécessaire professionnalisation artistique du théâtre d'intervention qui se dresse face à l'institutionnalisation bureaucratique de l'animation et à sa réduction à un simple instrument de communication politique. D'autre part, celle d'une déprofessionnalisation de l'action du théâtre public, par la multiplication d'actions de formation théâtrale du spectateur, et notamment de sensibilisation de personnes défavorisées.

La modernisation de l'animation

Le théâtre d'intervention est emblématique du tournant du milieu des années quatre-vingts en matière d'animation théâtrale. Ses promoteurs continuent alors à s'exprimer dans les termes d'une rhétorique politique, ce qui explique le rapide décalage qui apparaît entre ses formulations et les mots d'ordre de la politique culturelle socialiste, laquelle reconnaît rapidement l'existence d'un marché de la culture et la nécessité de valoriser l'entreprise culturelle.

Mais l'élaboration intellectuelle du théâtre d'intervention lui conserve, dans ce contexte défavorable, une certaine efficacité. En effet, ses promoteurs sont marqués à la fois par leur formation universitaire (qui les pousse à se

distancier du conservatisme politique ordinaire ou du dogmatisme marxiste) et par leur expérience pratique de l'animation théâtrale. C'est ce qui explique la manière dont le théâtre d'intervention a pu orienter certains programmes contemporains de théâtre alternatif, comme par exemple celui de «l'intervention artistique dans les banlieues», et le réseau «Banlieues d'Europe» qu'il a inspiré. L'évolution de la philosophie politique des experts du gouvernement rend difficile aujourd'hui l'utilisation, dans des demandes de financement et dans certains lieux médiatiques, d'un discours trop classique, alors que les arguments du théâtre d'intervention restent encore efficaces localement dans certains réseaux. Ainsi, certains animateurs de théâtre se définissent souvent personnellement comme des «agents de développement politique», soucieux de relayer la parole de groupes qui «n'ont pas la parole», parce que dominés économiquement et socialement, bien qu'ils possèdent une énorme richesse culturelle.



Gérard Philipe, Jean Vilar et Maria Casarès au Festival d'Avignon. Souvenir des années fastueuses du Théâtre National Populaire.

La localisation de l'expertise

La déconcentration de certains budgets culturels, gérés aujourd'hui par le Département et la Région, change le sens et le contenu de la commande publique qui a permis au théâtre public de se constituer. Mise en relation avec l'évolution de la politique sociale et avec l'instauration d'une politique de la ville, elle constitue à la fois de nouveaux lieux d'animation théâtrale, et de nouveaux critères d'appréciation de la compétence théâtrale. Ce qui, du point de vue de la reproduction d'une culture théâtrale nationale, apparaît comme un mode de dénaturation de l'animation théâtrale, son utilisation «publicitaire» ou «identitaire», apparaît localement comme une reconnaissance de la valeur artistique particulière du théâtre. Il peut être en effet, dans le même temps, un moyen de réunion sociale des individus, un support de diffusion et un moyen d'apprentissage pour les individus engagés dans l'événement. Il devient nécessaire de penser autrement les relations entre l'animateur de théâtre et les spectateurs, qui exigent une personnalisation de l'animation théâtrale, et de nouveaux types d'équipements capables de garantir l'efficacité de cette animation. L'animation théâtrale locale pose le problème d'une insuffisance de compétence qu'il faut combler, requérant des savoirs qui ne font partie

¹ in *Le Théâtre d'Intervention depuis 1968*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 29 - 46.

² *ibid.*, p. 41.

³ *ibid.*, p. 42/43.

ni de la formation pratique du comédien, ni de la formation pratique de l'animateur socioculturel. L'absence en France de centre de formation à la mise en scène, celle-ci s'étant toujours effectuée par l'intermédiaire de l'assistant ou de la découverte personnelle, renforce ce sentiment de carence. Les initiatives individuelles se multiplient aujourd'hui pour définir cette compétence. L'appellation «animateur de théâtre» a acquis depuis peu droit de cité, assuré par la demande d'expertise des collectivités locales, des associations culturelles, des services sociaux, à la recherche de personnes compétentes pour assurer une animation théâtrale de qualité, dans des conditions extraordinaires par rapport aux conditions normales de production d'un événement théâtral, et ce, avec des personnes inexpérimentées.

Les réponses à ces demandes d'expertise ne nous mettent cependant pas devant des problèmes différents de ceux posés par la construction d'un théâtre public. Assurer la réussite de l'animation théâtrale, c'est-à-dire garantir sa qualité artistique, confronte l'animateur à des problèmes identiques de mobilisation et de gestion des objets du spectacle théâtral — règles, acteurs, action, scène, costumes, lumière — accrus, dans le cas de l'animation théâtrale extérieure à un équipement théâtral, par la nécessité d'un effort d'ajustement à une disposition de personnes et de choses qui n'ont pas été préparées à cette situation.

Cependant, et notre détour historique nous conduit à cette constatation, l'analogie des situations ne doit pas faire oublier la manière dont les équipements théâtraux rendus mobilisables par l'action collective — dont font partie les discours que nous avons identifiés — informent le point de vue des individus sur le type d'expertise que requiert l'animation théâtrale pour assurer son efficacité. C'est dire que l'on pourra relever des formes de catégorisations différentes de l'animation théâtrale selon la nature des équipements sur lesquels les individus s'efforcent de s'appuyer.



Julian Beck derrière les grilles du cloître des Carmes, interdit par le maire de jouer sur la place.

Le champ de l'animation théâtrale et les catégorisations de l'expertise

Lors d'un débat qui eut lieu à l'Institut National d'Éducation Populaire (INEP) en 1979, les organisateurs distinguèrent l'action [ou l'animation] socioculturelle, et l'action [ou l'animation] culturelle, toutes deux représentant des tentatives visant à contribuer à la démocratisation des moyens de production et d'appropriation de la culture :

«D'un côté, l'action culturelle part des produits culturels élaborés et des conditions propres à la démarche créatrice; elle cherche les moyens de les mettre en rapport avec des publics. D'un autre côté, l'action socioculturelle, cherche à faciliter l'expression et la créativité au sein du groupe et de la collectivité⁴.

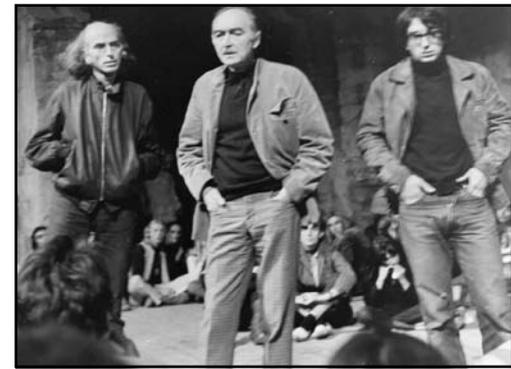
Dans un commentaire récent de cette déclaration, Jean Caune, avec recul et critique, reconnaît le fondement théorique de la constitution professionnelle en France de deux formes d'animations : on voit se dessiner, dit-il, à travers ces deux conceptions de l'animation, l'animation-environnement et l'animation créative, deux modes de réduction de l'action culturelle : «La première fait d'elle une activité limitée à la diffusion artistique avec, en amont, la création du produit et, en aval, la sensibilisation au produit. La seconde correspond à une réduction par dilution : elle fait de l'action culturelle une activité diffuse qui n'a plus de centre, dont le domaine englobe toutes les activités sociales et qui neutralise ou exclut l'objet artistique. Ces deux conceptions ont en commun une définition de l'animation par simple référence au couple création-diffusion : soit pour favoriser la réception des phénomènes qu'il met en oeuvre, soit pour refuser ce binôme⁵»

Pour J. Caune, l'animation-environnement est, d'une part, une pédagogie qui ne dit pas son nom et laisse de côté les pratiques de production artistique, d'autre part, l'animation créative est une pratique d'expression qui ne se préoccupe ni de sa circulation ni de sa signification.

Ce commentaire, au-delà de sa pertinence immédiate, pose le problème de la généralisation critique qu'il opère du sens de l'animation théâtrale, en confirmant une partition professionnelle de l'animation entre «véritables» créateurs et «véritables» animateurs. Il confirme par là cette participation, en écartant de sa considération le problème de la construction du sens de l'animation théâtrale, tel qu'il se pose pratiquement aux acteurs.

Nous devons réintroduire la construction du sens de l'animation théâtrale si l'on veut identifier les problèmes pratiques que rencontre l'animateur, et les compétences qu'il doit mobiliser dans l'action pour les résoudre. Notre intention est moins de défendre une conception de l'animation que d'identifier les catégorisations du sens de l'animation produites par les acteurs eux-mêmes.

Le recueil de discours produits par des praticiens conscients de leur souci de l'animation théâtrale, et s'efforçant d'en produire une image juste, est un moyen simple d'accéder à ce travail de catégorisation.



Jean Vilar, entre Julian Beck et Gérard Gélas, lors d'une conférence de presse au cours du Festival 68

Le sens de l'animation comme savoir de l'éducation artistique

La rhétorique professionnelle que mobilise, au milieu des années soixante-dix, Jean-Marc Bonillo, directeur de la compagnie qui porte son nom et qui est installée en Picardie, nous est familière : «Animation et création ne sont pas deux moments distincts de notre activité et ne représentent pas une alternance de fonction. Ce sont deux termes dialectiques qui fondent notre démarche. Ils redéfinissent le rôle et la responsabilité de l'homme de théâtre d'aujourd'hui, tels que nous le concevons⁶» J.-M. Bonillo se réclame du mouvement de la décentralisation et de l'action du théâtre populaire de Jean Vilar, qu'il reconnaît avoir été, tous deux, à l'initiative de l'action culturelle.

Il est intéressant de noter les définitions négatives qu'il donne avant tout de l'animation : «nous ne sommes pas des «animateurs de milieu» c'est-à-dire des spécialistes ou des éducateurs mettant en pratique des techniques d'éveil, de loisir ou de meilleurs insertion dans le milieu socio-professionnel. Nous ne nous substituons pas aux enseignants, aux responsables syndicaux et politiques, aux animateurs de collectivités et associations diverses. Ils ont chacun leur rôle particulier à tenir. Nous avons le nôtre. Nous sommes des comédiens, metteurs en scène, écrivains, etc. C'est-à-dire des artisans de la création théâtrale, qui mettons le langage propre de chacun d'entre nous à la disposition d'une action culturelle et des différentes couches de la population.»

Ces animateurs de milieu, dont il s'agit de se démarquer, réapparaissent pourtant dans la composition d'une compagnie-type livrée par Bonillo : «Une troupe de théâtre comporte au moins les fonctions d'écrivain, de metteur en scène, de comédien, de scénographe, de musicien, de technicien et d'animateurs de milieu. Chacun de ces *spécialistes* peut développer plusieurs aspects de son travail⁷». Les formes d'animation que Bonillo donne en exemple sont de quatre types différents : le premier est marqué par la promotion de l'activité théâtrale en général sous formes de rencontres, de débats, de diffusion d'informations, le second est constitué par la réalisation de spectacles courts et maniables en promotion d'un spectacle de la compagnie en représentation dans le même temps, ou expérimentant sur le public des moments d'une création en cours. Les deux types suivants y associent, comme au Campagnol, une animation

⁴ rapporté par A.-M. Gourdon, *article cité*, in *Animation, Théâtre, Société*, op. cit., p. 23.

⁵ Jean Caune. *La Culture en Action*, op. cit., p. 222.

⁶ Jean-Marc Bonillo. «Création et animation théâtrale en Picardie» *L'envers du théâtre*, Revue d'esthétique 1977/1-2 Paris, U.G.E., 1977, p. 246.

⁷ *idem* p. 249.

théâtrale de groupes d'amateurs, pratiquée par le personnel professionnel de la compagnie : il s'agit d'ateliers de transfert de compétences théâtrales (jeu du comédien, technique, etc.) débouchant parfois sur des spectacles importants comme ceux réalisés par de jeunes agriculteurs d'un foyer rural évoquant les problèmes de traitements chimiques des terres, ou par des lycéens durant une année scolaire, ou encore comme l'adaptation d'*Ubu Roi* par un groupe qui l'a proposée ensuite aux municipalités voisines lors des fêtes locales. Encore une fois, on ne peut s'empêcher de repérer dans la pratique de ces deux dernières formes d'animation les marqueurs de facilitation de l'expression et de la créativité au sein du groupe et des collectivités qui caractérisent l'animation socioculturelle, et, dans le discours, la formulation assez imprécise d'une forme d'animation qui sert de repoussoir à la mission d'animation/création.

Les agents, dont nous prenons pour exemple les «discours», soulignent l'obligation faite par l'État de pratiquer l'animation culturelle par le système d'octroi de subventions qui sont l'une des conditions de son fonctionnement.



Le sens de l'animation comme savoir de la communication artistique

Lorsque, pour les besoins d'une enquête, Christian Dutil demande à Évelyne Loew (chargée des relations publiques au Théâtre du Campagnol - Centre Dramatique National dirigé par Jean-Claude Penchenat -) quelles sont les différentes formes d'animation dans ce théâtre, elle répond : «Au début de la compagnie, la première forme d'animation a été, je dirai «publicitaire», sans que le terme soit péjoratif : aller parler du spectacle, de la façon dont il s'est créé, mettre les comédiens en relation avec le public. Nous n'avons jamais abandonné cette forme d'animation. Nous essayons de la concevoir riche, variée, en expliquant ou montrant ce qui ne peut se deviner dans le travail fini : comment se crée un personnage, pourquoi choisir telle scène plutôt que telle autre. Nous allons vers le public, c'est important, nous ne travaillons pas en cercle fermé, nous avons besoin d'avoir un «retour» du public, pas seulement des applaudissements⁸» Nous reconnaissons là, la figure de l'animation théâtrale que nous avons rangée dans la catégorie de l'animation culturelle.

Puis, à partir de 1978, la compagnie ajoute une nouvelle forme d'animation (sous certaines conditions) qui consiste à aider un groupe d'amateurs à élaborer et jouer un spectacle original. Si cette seconde forme se caractérise par l'encadrement et la mise en scène d'un groupe d'amateurs, elle est marquée en partie par les objectifs de l'animation socioculturelle.



CHANTIER Théâtre Jésuite La *Dissertatio* du père Lang

Comment traduire le latin *Coragus* ? Ou les précurseurs du « *Metteur en scène* ».

Par Didier Doumergue
Pour A. B.
qui veut être
« *metteur en scène* ».

Le Grand Robert de la Langue française atteste l'acception du mot «chorège», même si, précise-t-il, elle est rare :

« Chorège, n. M. – XVIe ; chorague, av. 1543 ; admis Académie, 1798 ; grec *chorégos*, de *khoreia* « danse » → 2. Chorée.

Didactique.

• 1 Dans la Grèce antique, Citoyen chargé d'organiser à ses frais un chœur de danse pour une représentation théâtrale (→ **Chorégie, choragique**).

• 2 Rare. **Personne qui dirige une troupe d'acteurs**.

Nous avons mené une petite enquête en nous penchant sur des usages presque contemporains du Père Lang.

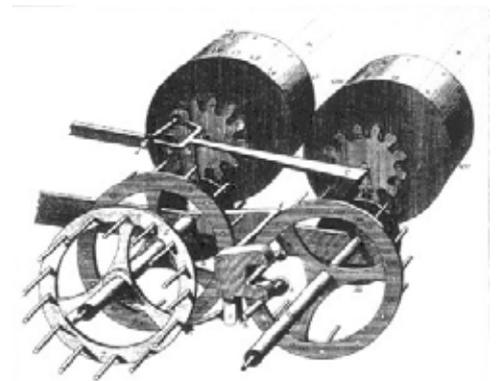
Le professeur de philosophie et de rhétorique Johann Jacob Engel, directeur du *Nationaltheater* de Berlin de 1787 à 1794, a publié en allemand en 1785 / 86 un ouvrage fort célèbre : *Ideen Zu einer Mimik*, traduit en français dès 1788 sous le titre *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, dont nous possédons le *fac similé* d'une édition de 1795, publié par les éditions Slatkine (Slatkine Reprints, Genève, 1979). Martine de Rougemont présente cet ouvrage comme « le premier système historique du jeu de l'acteur ».

Dans la Lettre XXXIX Johann Jacob Engel nous donne une évocation de ce qui deviendra par la suite le « metteur en scène » :

« (...) Je sais fort bien que [l'] étude d'un rôle dans ses rapports avec les autres rôles, [le] sentiment du plus haut degré d'expression de l'ensemble qui doit déterminer l'ordonnance de ses parties, et [l'] explication de chaque caractère particulier, fondée sur la connaissance exacte de tous ceux des autres personnages, exigent un certain coup d'œil juste et pénétrant, que la nature ne donne pas à chaque artiste, quoiqu'il puisse avoir d'ailleurs beaucoup de talent ; ce don précieux est même du nombre de ceux qu'elle dispense avec le plus d'économie. A mon avis, l'occupation essentielle de chaque **directeur de spectacle** devrait être de diriger l'acteur dans l'étude de fond de son rôle, de lui en

développer les détails, sans jamais perdre de vue l'**idée de l'ensemble**¹⁰ ; de lui indiquer la véritable place qu'il doit occuper dans chaque groupe, et de le retenir toutes les fois que son défaut de jugement pourrait l'égarer dans de fausses routes. Mais ce ne seront là que des rêves, aussi longtemps que l'anarchie régnera dans nos spectacles, ou qu'ils seront gouvernés par des directeurs ignorants¹¹, dont tout le talent se borne au calcul de la recette¹², et à empêcher qu'on ne ferme la porte.

Ce ne seront que des rêves, aussi longtemps que le directeur le plus instruit devra s'occuper à **varier sans cesse son répertoire et à donner des nouveautés**¹² ; qu'après quelques répétitions et après une étude superficielle des rôles, il sera forcé de passer à la représentation des pièces moins jaloux de mériter le suffrage du public que d'assurer la subsistance de la troupe. Ce seront des rêves, aussi longtemps que l'acteur, parvenu à peine au dessus du médiocre, rejettera avec dédain tout conseil salutaire qu'un sot orgueil l'engagera à se soustraire à toute espèce de subordination, sans laquelle cependant, plusieurs artistes réunis ne sauraient produire rien de médiocre, et au plus forte raison rien d'excellent ; aussi longtemps que chaque acteur, voulant briller seul mendiera les applaudissements du public, en s'abandonnant à une sensibilité naturelle et sans culture et que bien loin de vouloir faire preuve de connaissance et de jugement, il préférera les acclamations de la multitude au silence éloquent du connaisseur.»



Ce texte appelle plusieurs remarques :

Première remarque

La primauté de l'*idée d'ensemble* commence à s'imposer dès le début du XVIII^{ème} siècle mais ce sera pour combattre un certain spectaculaire qui anticipe justement sur la démarche de mise en scène. Dans une lettre à Lekain qui doit reprendre son *Tancrede*, Voltaire écrit : « il ne faut jamais sacrifier l'élocution et le style à l'appareil et aux attitudes. L'intérêt doit être dans les choses qu'on dit et non dans de vaines décorations. L'appareil, la pompe, la position des acteurs, le jeu muet des acteurs sont nécessaires : mais c'est quand il en résulte quelques beautés, c'est quand toutes ces choses ensemble redoublent le noeud et l'intérêt. Un tombeau, une chambre tendue de noir, une potence, une échelle, des personnages qui se battent sur la scène, des corps morts qu'on enlève, tout cela est fort bon à montrer sur le Pont-Neuf, avec la rareté, la curiosité. Mais quand ces sublimes marionnettes ne seront pas liées au sujet, quand on

10 Je souligne, voir Première remarque.

11 Voir Troisième remarque.

12 Voir Quatrième remarque.

les fera venir hors de propos, et uniquement pour divertir les garçons perruquiers qui sont dans le parterre, on risque d'avilir la scène française et de ne ressembler aux barbares anglais que par leurs mauvais côtés. Ces farces monstrueuses amuseront pendant quelque temps et ne feront d'autre effet que de dégoûter le public de ces nouveaux spectacles et des anciens»¹³.

Deuxième remarque

Presque vers la même époque, le Prince de ligne dans ses *Lettres à Eugénie sur les spectacles* (1796)¹⁴ en appelle également à un directeur : « Il faut un directeur entendu et écouté, qui cherche l'unisson, qui, sans déprimer l'organe de l'un, corrige celui de l'autre et fait valoir la plus petite nuance ».

André Veinstein¹⁵, en recherchant les noms portés par les précurseurs du « metteur en scène » qui apparaît au XIX^{ème}, indique après le maître des secrets, le maître des recors (c'est-à-dire des répétitions), le conducteur, le meneur et le maître de jeu du théâtre du Moyen-Âge, le maître des revels du théâtre élisabéthain, le chef de troupe du XVII^{ème} siècle, Premier comique ou Capo comici, puisque, dans un passage intéressant du chapitre XI de sa *Poétique*, intitulé *L'Appareil ou Disposition du théâtre*, Jules de la Mesnardière rappelle que l'occupation de « mettre la scène dans un état supportable » avait autrefois « un magistrat particulier qu'on nomme conducteur de chœur, commissaire des Délices, dont la charge regardait non seulement la Structure et l'Agencement du Théâtre, mais encore l'intelligence de l'Ouvrage Dramatique, et ce soin plus important de faire jouer les Acteurs et d'empêcher que les Entrées trop promptes ou trop paresseuses ne coupassent les récits ou ne fissent languir la Scène »¹⁶.

Enfin A. Veinstein rappelle encore les observations de Georges Herelle et Albert Léon effectuées dans des textes dramatiques du théâtre basque : « il en résulte que l'instituteur de pastorales ou instituteur de tragédies, à qui est confié le soin d'instruire la troupe et de diriger la représentation fut appelé régent (1790), souffleur (1796), puis conducteur de tragédies (1814-1818), instituteur chef de tragédies (1831), ou encore professeur de tragédie (1827) »¹⁷.



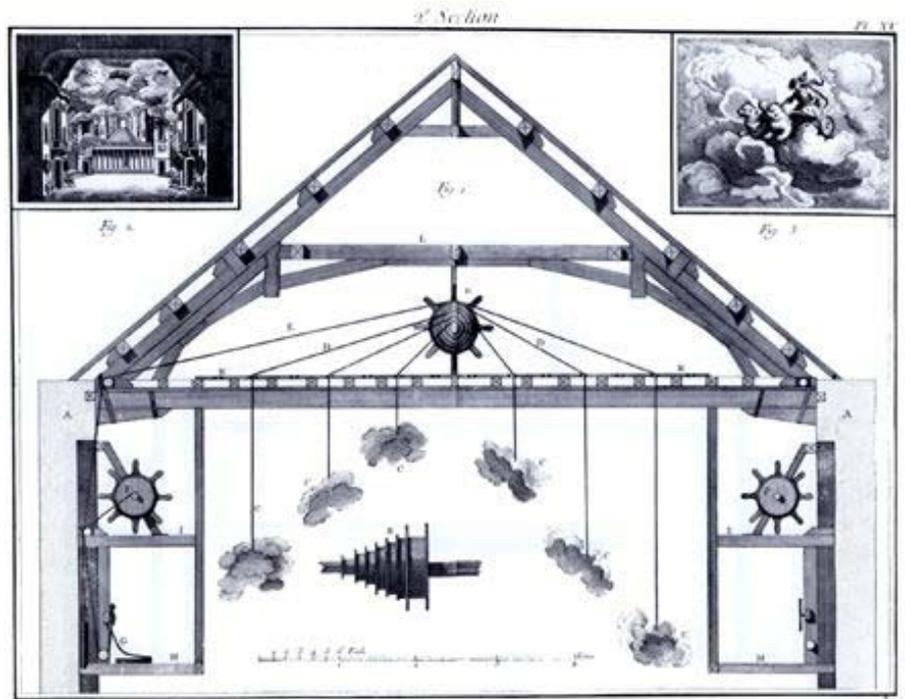
13 Cité in Pierre Sonrel, *Traité de scénographie*, Librairie théâtrale, Paris 1986.

14 *Lettres à Eugénie sur les spectacles*, Lettre huitième citée in *L'invention de la mise en scène*, dix textes sur la représentation théâtrale réunis et présentés par Jean-Marie Piemme, éditions Labor, Bruxelles, 1989.

15 André Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Librairie théâtrale, Paris 3^{ème} édition 1992.

16 A. Veinstein, *op. cit.*, p. 174.

17 *idem*, p. 183.



Machines de Théâtres
 Histoire en Coupe de la Charge de l'Etat, avec les Simples et le Développement de son Mécanisme, pour le Service des Théâtres, et autres en copies de l'Académie
 Une table générale avec des Vues en Perspective, présentée à l'Académie des Arts le 10 Mars 1754.

Troisième remarque

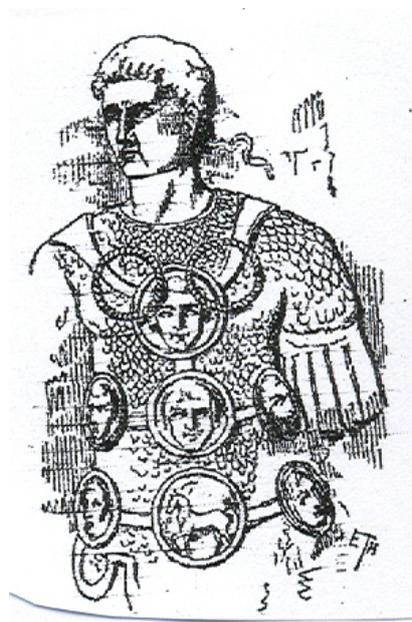
Lessing également prône l'abandon du « principallat ». Voir sur ce point sa *Dramaturgie* de Hamburg.

Quatrième remarque

C'est ce qu'écrit Dusan Szabo¹⁸ : « Pendant des siècles (...) les pièces sont jouées à chaque époque, selon les mêmes conventions scéniques. Ce que nous appelons aujourd'hui la mise en scène est alors codifié et identique pour chaque pièce (...) il s'agit de textes différents, joués selon des conventions scéniques identiques. A chaque époque, il existait une solution unique de décor, une seule 'mise en scène'. C'est précisément au

moment où le texte dramatique n'est plus conçu dans un sens scénique, comme l'ensemble des conventions établies et obligatoires, que le théâtre donnera naissance au metteur en scène. Les troupes montaient chaque pièce de la même façon. Avec l'apparition du metteur en scène, une pièce devient chaque fois différente. (...) la naissance de la mise en scène en tant qu'activité [est] liée à un tournant : celui qui va d'une solution scénique à laquelle correspond une multitude de textes vers un texte dramatique auquel correspond une multitude de solutions scéniques.

Sabine Chaouche démontre comment les traités « profanes » d'art du comédien se réfèrent à la rhétorique¹⁹. Avec la *Dissertatio*, nous sommes en présence d'un lien direct entre la pédagogie de la rhétorique et l'art de l'acteur. Il n'existe peut-être pas d'autre traité «jésuite» de l'art du comédien. Si l'expression dramatique est toujours abordée dans les programmes pédagogiques des jésuites, le traité du père Lang est remarquable en ceci qu'il est, à notre connaissance, le seul ouvrage jésuite entièrement et exclusivement dédié à l'art de la représentation théâtrale. Pour confronter cet apport à l'évocation du théâtre par d'autres jésuites, nous reproduisons ci-dessous des extraits de la *Manière d'apprendre et d'enseigner* du père Joseph de Jouvancy (1692) dans la traduction française de J.-F. Lefortier, parue en 1803²⁰.



19 Cf. *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes, De l'action oratoire à l'art dramatique* (1657-1750), édité par S. Chaouche, Paris, Champion, 2001 et Sabine Chaouche, *L'art du comédien. Déclamation en France à l'âge classique* (1629-1680), Paris, Champion, 2000.

20 Joseph de Jouvancy (1643-1719), *De ratione discendi et docendi*, Paris, 1692, traduction française par J.-F. Lefortier, professeur de belles-lettres à l'École centrale de Fontainebleau, chez Le Normant, Paris, 1803.



De la Manière d'apprendre et d'enseigner par Joseph de Jouvancy. (Extraits)

Première Partie Manière d'apprendre
Chapitre II Des sciences qu'il faut apprendre.
Article Premier De la rhétorique.

[...]§ VIII Ce que c'est que la déclamation. Ses règles.

Chez les anciens, on appelaït déclamation une sorte d'exercice à huis-clos, dans lequel on apprenait l'art de parler, comme les gladiateurs combattaient dans leurs académies avec le fleuret, avant de descendre dans l'arène : à présent nous appelons déclamation un ouvrage littéraire qu'on donne à faire aux jeunes étudiants, pour leur former, surtout le geste et la voix, et qu'ils débitent du haut d'une tribune ou d'un petit théâtre, sans aucune espèce d'appareil, on l'appelle en Italie *recitamentum*. C'est un petit poème, un petit discours, une élégie ou une idylle, quelque fable dramatique et autres choses semblables.

D'abord on doit recommander en général que les déclamations qui se débitent presque tous les samedis, d'après l'invitation faite à une classe par une autre, comme nos règles le prescrivent, ne soient pas trop longues ; on y consacre ordinairement une demi-heure ; il y en a de plus grandes qui ont lieu tous les mois, elles demandent une heure. Deuxièmement, si l'on doit un peu s'égayer, il ne faut pourtant rien dire de bouffon, ni de trivial : qu'on ne se permette point de remarques sur les actions et les mœurs de ceux qu'on doit honorer ; qu'on ne dirige point de satire contre les auditeurs et les spectateurs ; qu'il n'échappe rien de libre contre la vieillesse, quelques professions et quelques états, cela fait naître souvent des ressentiments très-dangereux.

Qu'on cherche un sujet qui prête à la latinité, à l'esprit, à l'éloquence, qui puisse être traité tout entier ou en partie par des jeunes gens, comme nos règles le prescrivent encore ; qu'ils le prononcent avec gravité et dignité ; car c'est là surtout ce qu'on se propose dans ces exercices, et il ne sera pas hors de propos de faire ici quelques remarques sur l'art de débiter, ou de déclamer, comme on l'appelle²¹.

§ IX Manière de prononcer, ou art de la voix et du geste.

Cet art demande un double travail, sur la voix et sur le geste. Que la voix ne soit pas trop basse, de peur qu'elle ne puisse parvenir aux oreilles même un peu éloignées ; qu'elle n'ait pas non plus qu'un seul ton, ce qu'on appelle monotonie ; qu'elle s'élève ou s'abaisse tour à tour ; que tantôt elle soit plus hâtée, tantôt plus tranquille ; il faut imiter la nature qui donne une voix différente à un homme irrité, à un suppliant, et à celui qui raconte, et une autre encore à un homme triste, à un homme gai, à un jeune homme, et à un vieillard. Il faut prendre garde que les enfants ne laissent tomber leur voix où il ne faut pas, qu'ils prononcent un trop grand nombre de choses tout d'une haleine, mais qu'ils observent avec soin les pauses et les intervalles du discours, qu'ils ne sautent pas précipitamment les virgules qui sont mises comme des barres au travers du discours pour suspendre un peu la course.

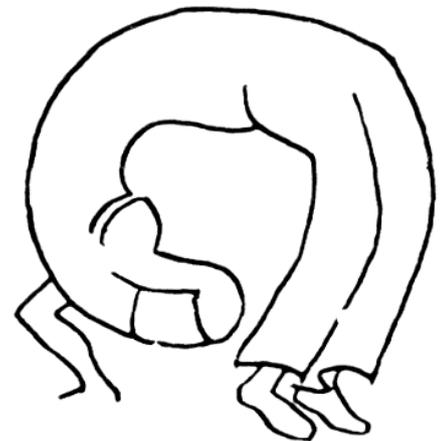


Quant aux séparations plus importantes qu'on appelle points, elles sont comme des bornes, il faut s'y arrêter plus longtemps et reprendre haleine. C'est un défaut commun à plusieurs jeunes gens, lorsqu'ils récitent des vers hexamètres, de marquer chaque vers par des élancements de voix et de les scander en parlant ; ou, lorsqu'ils déclament des pentamètres, de s'arrêter avant l'hémistiche dissyllabe qui termine ordinairement ces sortes de vers. La règle veut que la voix soutienne jusqu'à ce que le sens de la pensée soit complet, à moins que la phrase ne soit allongée par un trop grand assemblage de mots, qu'on ne puisse la prononcer toute d'une haleine ; car alors il est permis de s'arrêter un peu au milieu. C'est encore un défaut, à la fin d'une phrase, de baisser trop la voix, ou bien de l'élever et de la baisser toujours sur le même ton. Rien ne sied mieux à ce genre que la variété, et rien n'affecte plus désagréablement les oreilles que l'unisson qu'on remarque dans les concerts d'instruments et dans les accords dissonants. Il faut s'appliquer surtout avec le plus grand soin à faire sentir distinctement les dernières syllabes des mots qui, se perdant ordinairement, nuisent beaucoup à la phrase. Quant à ceux qui parlent plus du nez que de la bouche, et aux bègues qui tronquent les mots

ou les prononcent avec rudesse, comme ces défauts viennent ordinairement de la nature, on peut les corriger un peu, mais presque jamais les faire disparaître entièrement.

En exerçant les jeunes gens à la déclamation, il sera bon de leur expliquer en quelque sorte, familièrement à voix basse, ce qu'ils doivent débiter ; car le premier soin doit être de leur faire bien comprendre tout ce qu'ils doivent réciter ; et, pour cela, il ne sera pas inutile de le leur faire traduire à eux-mêmes dans la langue maternelle, et même de le leur faire un peu déclamer à voix basse dans cette langue, comme s'ils s'adressaient à un camarade ou à une personne connue. De cette manière, ils comprennent aisément de quel ton de voix, de quel geste ils doivent se servir. Lorsqu'ils auront essayé leur sujet, et, pour ainsi dire, esquissé leur action, ils pourront élever la voix, et se livrer, si le sujet l'exige, à une sorte d'enthousiasme. 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, surtout, s'ils sont encore novices dans l'art de la déclamation ; car c'est le moyen de leur donner de l'assurance, et souvent la voix et les conseils d'un étranger quelconque, font plus d'effet sur eux, que celle de leurs maîtres à laquelle ils sont accoutumés²². Il faut prendre garde aussi, lorsqu'ils sont plusieurs à déclamer, de faire régner le silence et la modestie, et qu'ils ne perdent pas leur temps à ne rien faire, à courir, ou à attendre.

Il y a, pour former le geste comme pour former la voix, des règles et une mesure prescrites. Le corps dans son maintien et sa contenance, doit être ferme, stable et droit. La tête ne doit être ni penchée de côté, ni allongée en avant ; il ne faut ni la remuer d'une manière inconsidérée, ni la dresser. Il faut porter les mains en avant avec modération, et ne pas les laisser pendre à ses côtés, comme si l'on était manchot, ni les appuyer toutes deux sur les côtés en forme d'arc ou d'anses, ni fermer souvent les poings. C'est manquer à la dignité que de lever et de lancer de temps en temps le doigt qu'on nomme index, en laissant les autres fermés. L'annulaire et celui du milieu ont de la grâce lorsqu'on les joint en écartant un peu les autres. La paume de la main doit être ordinairement plane, et la main entière tourner déceimment autour du poignet, comme le coude le long des côtés. Il est mal séant de marcher



21 Note de J. de Jouvancy : « Voyez Quintil. Liv. II. Ch. III ».

22 Note de J. de Jouvancy : « Lisez Quintilien, liv. I, ch. 8 et vi ; liv. XI, ch. 10 ».

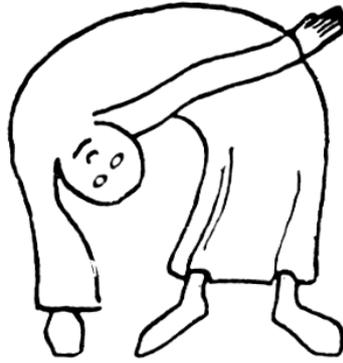
trop librement ou de remuer les pieds en parlant à quelqu'un, à moins qu'on ne le fasse dans l'intention de lui témoigner du mépris. Que les pieds ne soient pas trop écartés, ni contournés à la manière de ceux qui ont les jambes cagneuses et tortues ; qu'ils ne soient pas toujours d'une égale distance les uns des autres. Les enfants apprendront cela des maîtres de danse, qu'il est juste de consulter et d'écouter dans ce qui regarde leur art. L'attention aux manières d'un homme poli et bien élevé suffit pour faire apercevoir des défauts qu'on peut avoir. Il n'est pas défendu de s'écarter un peu des règles, lorsqu'on veut exprimer les plus vives émotions de l'âme, pourvu qu'on observe toujours les bienséances.



[...] **Article II De la poésie**
 [...] § III **Du poème dramatique**

[...] §IV **De la tragédie**

Si l'action qu'imite le poème dramatique est grande et d'un personnage illustre, on l'appelle tragédie, et comédie quand elle est d'un homme du commun et prise dans les mœurs du peuple. C'est pourquoi on définit la tragédie un poème dramatique représentant quelque action éclatante d'un personnage illustre. Outre les choses que nous avons dites dans le paragraphe précédent et qui sont communes à la tragédie et à tout poème dramatique, il faut prendre garde surtout que l'action du héros qui est représentée, et d'où la tragédie tire ordinairement son nom, ne soit pas entièrement méconnue et tirée des ténèbres de quelque histoire obscure ; ensuite qu'elle puisse contribuer à former les mœurs des hommes. C'est pourquoi on fera bien de la puiser à la source féconde des livres saints ou des annales de l'église, dans laquelle on trouve une grande abondance de choses utiles et admirables. Le sujet, de quelque endroit qu'on le tire, devra être traité de manière à ce qu'il ne renferme rien que de sérieux, de grave et digne d'un poète chrétien. Un drame brillant, et où les mœurs sont habilement maniés, touche et émeut souvent davantage le spectateur que le discours le plus savant et le plus éloquent. L'amour profane, quoique chaste, n'y doit donc pas trouver place, non plus que de personnages de femmes²³, sous quelque habit qu'on les représente. Le feu a beau être caché sous la cendre, on ne



saurait y toucher sans se faire du mal ; et les charbons, lors même qu'ils sont éteints, s'ils ne brûlent pas, salissent au moins. Cette précaution aura encore pour un maître religieux l'avantage de le dispenser de lire quelques poètes nationaux, qui se sont appliqué à donner à l'amour tendre la première place dans leur drame, et dont la lecture est on ne peut plus dangereuse.

Quelques personnes demandent si la tragédie doit nécessairement être écrites en vers, ou si l'on peut l'écrire en prose. L'usage a prévalu de l'écrire en vers iambique : Horace en donne raison dans son art poétique que ce vers imite le discours familier, de manière qu'il a néanmoins quelque chose d'harmonieux et de propre à l'action ; certainement la prose est moins digne du cothurne. Tous les savants conviennent que l'épopée ne peut-être écrite qu'en vers héroïques. Quant à la tragédie, quelques-uns s'écarterent de l'opinion commune, mais avec moins de fondement. Quant à l'art de faire des vers dans la langue maternelle, je ne l'apprendrai à personne, car nous sommes ordinairement malhabiles et ridicules dans ces sortes de vers ; et puis nos règlements ne le permettent pas et veulent que nous fassions servir uniquement à l'étude de la langue latine les exercices de nos classes. D'ailleurs nos théâtres ne doivent pas rechercher toutes sortes de plaisir, 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 ignorante.

Voyez dans Sénèque, dans le P. Peteau et dans le Sédécias du P. Malapert, le nombre et l'harmonie du vers iambique : il y a eu dans le siècle dernier des poètes estimables qui préféraient des vers iambiques moins sonores et semblables aux vers grecs. J'aime mieux ceux du P. Peteau, pourvu qu'on évite l'obscurité et qu'on coupe les périodes trop longues. Pour ce qui regarde la scène et les décorations, il faut s'étudier à plaire aux yeux et aux oreilles, sans donner dans des dépenses folles ; c'est en quoi l'on désirerait parfois plus de prudence aux jeunes maîtres, qui ne croient avoir fait une tragédie excellente, qu'autant qu'elle coûte beaucoup à représenter, que les décorations en sont magnifiques, les costumes chargés d'or, et la musique recherchée. De quoi servent à un cheval maigre et indocile de riches caparaçons ?

§ V **De la comédie**

§VI **Des ballets, danses et autres choses semblables qu'on insère dans les pièces dramatiques**

[...] **Seconde Partie Manière d'enseigner**
Chapitre premier De l'instruction des étudiants
 [...] **Article V Certaines choses relatives à la tenue des classes**

[...] Lorsqu'on exerce les enfants pour une déclamation ou une tragédie, et qu'on leur apprend à régler leur voix et leurs gestes, il faut prendre garde qu'ils ne puissent être tous rassemblés aisément dans un même endroit. Si cependant cela est nécessaire, on assignera à chacun une place, dont il ne devra sortir que pour paraître sur la scène : qu'il leur soit défendu de parler entr'eux pendant ce temps-là, encore moins de crier, de se pousser, etc. Que le maître lui-même n'oublie pas la gravité » et la modestie, qu'il parle en latin, et qu'il soit court, et qu'il ne retienne pas chaque élève plus longtemps qu'il ne sera besoin ; autrement cela entraînerait une grande perte de temps et serait très-préjudiciable aux études.

[...] **Article VIII De la classe domestique des rhétoriciens**

[...] Que chaque élève se pourvoie toujours d'un petit sujet de discours ou de poème, auquel il pourra travailler dans ses moments de loisirs. Ils déclameront ces discours et ces vers dans le réfectoire du collège ou dans leur classe, en présence des chefs, pour donner plus de célébrité ou de solennité à la chose. On permettra aux plus forts de composer une déclamation ou un drame, et peut-être même de le représenter



23 Note de J. de Jouvancy : « Je n'ai pas besoin d'avertir qu'il n'e s'agit ici que des pièces de collège ».

BOUFFONS



& COMMEDIA DELL'ARTE

par Didier Doumergue

L'arrivée des bouffons à l'école Lecoq

C'est vers le milieu des années 70 que l'on commence à parler des « bouffons » à l'École Lecoq. Là, à cette époque, on les identifie, on les classe, on cherche à les comprendre. Ils prennent place dans une galerie de figures théâtrales bien connues mais en se différenciant nettement des masques de la commedia dell'arte, des clowns, des pitres et même des mimes et des excentriques. Des premiers, ils ont la typisation, des autres le goût du burlesque, de tous, fortement, le jeu physique. Mais les bouffons sont décidément d'une autre espèce.

«Êtres déformés, monstrueux, magiques, fous, porteurs du mystère, ils peuvent se permettre de se moquer sans détruire» écrit J. Lecoq. Ils sont même les seuls de toute cette farandole sus-citée à se livrer à la grande Parodie. Ils appartiennent à cette population «proche des diables et des dieux», ils sont organisés «en bandes rituelles, joyeuses ou gargouillantes». En fait, lorsqu'ils investissent l'espace de l'École, ils prolifèrent sans se conformer à un unique modèle.

On se pose la question de leur origine. Viennent-ils de la tradition des fous de cour ? des mimes et jongleurs du Moyen-Age ? du carnaval ? des clowns satiriques de l'antiquité et/ou d'autres sources encore ?

Lecoq ne cherche pas à guider la visite de ce musée aux étudiants de son École. S'éloignant comme à son habitude d'une quelconque «reconstitution» souvent pseudo historique, il transfigure le bouffon en type théâtral et donne naissance à un théâtre des bouffons qui conquiert l'autonomie d'un style et vit désormais de sa propre vie sans se soucier outre mesure de références historiques.

Les bouffons : du rire suscité par le mélodrame à la Grande Moquerie

Lorsqu'on demande à Lecoq dans quelles circonstances les bouffons sont arrivés à l'École, il explique que c'est en quelque sorte à cause de son travail sur le Mélodrame.

Étudiant les attitudes mélodramatiques, il s'est aperçu, dit-il, que des moments mélodramatiques, pourtant empreints de gravité, déclenchaient

inmanquablement le rire du public. Non seulement les comédiens ne parvenaient pas à émouvoir le public à ces moments-là, mais encore, ils suscitaient un rire moqueur ; et plus ils étaient sérieux, plus le public riait.

Certes on ne pleure pas des mêmes choses aujourd'hui qu'autrefois, c'est encore plus vrai pour le rire. Et l'on peut rire aujourd'hui de ce qui autrefois faisait pleurer. Ou l'inverse.

Le public rit aujourd'hui de la façon dont autrefois on exprimait les sentiments. Il y repère de l'emphase, de l'outrance, et même de la complaisance pour un certain sentimentalisme. Les valeurs ont changé, la force des sentiments peut rester la même, on n'en perçoit que le formalisme de l'expression ; le rire du public exprime cette distance et nous voici précisément dans la dimension de la moquerie.

«Lorsque je suis sérieux, poursuit Lecoq en élargissant son propos, il se trouve toujours quelqu'un pour se moquer de moi».

Comme si le fait de croire fermement à quelque chose et d'en assurer la défense entraînait inéluctablement tant soit peu de rigidité, de crispation, aussitôt perçu comme un formalisme ridicule par autrui.

De là on atteint la Grande Moquerie. Il y a pourtant une position du moqueur que ne peut occuper indifféremment n'importe qui.

Lecoq s'est aperçu que parmi les figures théâtrales abordées à l'École, mimes et masques, clowns et pitres, la Grande Moquerie était inexistante, comme elle est inexistante dans la commedia dell'arte qui en est leur dénominateur commun, le point de départ à partir duquel, dans son enseignement, se développent toutes ces figures.

Commedia et bouffons

On sait que dans l'élaboration de la pédagogie de J. Lecoq, la commedia dell'arte tient une place prépondérante.

Tout d'abord en raison de la généalogie particulière de l'École qui remonte par l'entremise de Jean Dasté (gendre de Copeau et initiateur de Lecoq au travail du masque) aux essais de Jacques Copeau à l'École du Vieux Colombier. C'est là que, sous le slogan d'un nouveau théâtre des «tréteaux nus», à la mode des anciens comédiens italiens de l'âge baroque, on y redécouvre le masque, l'expression du corps, le mime, le cœur, etc ...

Dépositaire de cet héritage, Lecoq le fait fructifier, en Italie d'abord, par sa collaboration avec Amleto Sartori. Ensemble, ils entreprennent une restauration du jeu masqué de la commedia dell'arte en commençant par la redécouverte des modes de fabrication du masque de cuir.

L'entreprise entière de J. Lecoq, sa pédagogie du théâtre de l'acteur du geste (l'étude des dynamiques du mouvement corporel, le mime de base, le port du masque, la technique du jeu physique, l'improvisation etc.) se comprend par rapport à la place centrale qu'occupe la commedia dell'arte comme référence première, même si, par la suite, l'étude de la commedia semble avoir pris rang, à l'École, au même titre que les autres styles.

C'est donc par rapport à la commedia dell'arte qu'il faut commencer à situer le théâtre des bouffons de Jacques Lecoq.

Il est intéressant à noter, comme le montre F. Taviani dans son ouvrage *Le secret de la commedia dell'arte*²⁴, que les acteurs de la

Renaissance italienne ont imposé leur nouveauté en se démarquant très intentionnellement des amuseurs appointés comme les bouffons des villes et des cours dont un des traits essentiels consiste en l'impossibilité de démêler le personnage joué de l'individualité sociale.

Cette particulière confusion ne craint pas de s'afficher, d'affirmer son nom, de proclamer à haute voix sa «monstruosité» parce que c'est là une condition primordiale de l'art naturel du bouffon.

Les acteurs de commedia dell'arte rejettent ce jeu vertigineux entre folie naturelle et simulation, naïveté du rustre et idiotie du demeuré, disgrâce physique et maladie, contrefaçon et monstruosité. Ils rompent surtout avec le grinçant et la cruauté, s'adressant dans leur public à de plus hauts sentiments, fondant non seulement un art plaisant et plus léger mais toute la théâtralité moderne selon la règle d'un art de l'illusion tempéré et convenu.

En ce sens ils font partie du procès de la civilisation en s'éloignant d'une certaine barbarie.

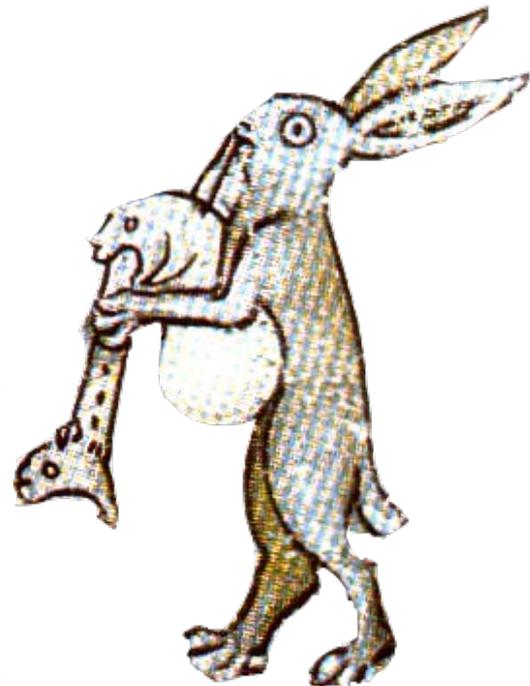
Comme si le «contrat» marquait l'entreprise commedia dell'arte à ses différents niveaux.

Les comédiens de l'art s'assemblent en signant un contrat qui met en jeu des personnes privées bien distinctes des rôles qu'elles seront censées occuper sur le théâtre. Ces rôles seront d'ailleurs plus diversifiés qu'on le croit. Les comédiens s'essayant à plusieurs masques et à plusieurs personnages, au gré de la demande, c'est-à-dire du marché.

Partant de leur identité de comédien dûment déclarée, ils se prêteront à des rôles et interpréteront des personnages dont la réalité de l'existence est due à une convention tacite avec le public.

Le bouffon lui ne change jamais de rôle. Il est toujours lui-même dans toutes ses facéties, celui dont l'identité vacille, flotte sans jamais se fixer. Il semble avoir conclu, à l'opposé de la convention théâtrale, un pacte avec le Diable.

On repère très nettement ce passage historique entre bouffons et comédiens de l'art chez un des premiers Arlequins connus. Les fameuses «*Compositions de Rhétorique du Sieur Arlequin*»²⁵ sont encore l'œuvre facétieuse d'un bouffon.



Le renversement

Que reste-t-il aujourd'hui de cette opposition historique commedia/bouffons ? On en reconnaît la trace, mais sous la forme d'un renversement, lors de la naissance du théâtre des bouffons de l'école Lecoq. Il semble que Lecoq ait voulu opposer le style des bouffons au style de jeu sympathique et plus mesuré de la commedia dell'arte et du clown. Il était certainement possible à partir de la commedia et du clown de tenter de retrouver la tonalité de la moquerie, ou l'effet du «monstrueux». Les confins du clown et de la commedia les recèlent en effet. Mais il n'aurait pas été possible de les pousser et les développer sans mettre en péril leur nature profonde, et plus encore de réunir les conditions de réalisation d'un art tragique pour notre époque, tel que le propose Lecoq avec le théâtre des bouffons.



Le jeu contre

Lecoq projette donc un jeu fondamentalement différent, dont le ton innove radicalement. Le jeu de l'acteur de commedia comme des autres théâtres comiques, est fondé sur la séduction alors que le bouffon joue «contre» le public. Le jeu «contre» ne doit pas être compris comme une agression perpétrée à l'encontre du public mais comme la technique de jeu qui correspond à la thématique parodique des bouffons, en intégrant la moquerie jusque dans le rapport au public. On voit là s'estomper à nouveau cette nette séparation entre le personnage joué et le comédien individu social. Le comédien ne représente pas seulement sur scène un personnage de moqueur, mais prend pour cible le public lui-même, joue de la confusion entre son «rôle» dans le spectacle et sa fonction, brouille les pistes de son individualité sociale, distincte du rôle qu'il joue sur scène. Mais tout ceci n'est, en quelque sorte, qu'un raffinement du style, une convention supérieure réassurant plus loin les droits du théâtre.

L'acteur ne fait qu'interpréter une figure de bouffon et joue à jouer «contre» le public. On est passé du bouffon historique au «style» du théâtre des bouffons.

Dans cette réincarnation jouée d'une fonction historique, la question de l'indissociabilité du personnage scénique et de l'individu social devient caduque. La commedia dell'arte et le théâtre des bouffons se rejoignent dans la catégorie de «style théâtral».

Le champ du théâtre du masque - le jeu masqué

C'est désormais dans le champ comparatif des «styles» que se retrouvent les distinctions pertinentes. Il devient possible de regrouper dans une seule et même catégorie, le théâtre des bouffons, la commedia, le clown et la tragédie, en les opposant, pour parler vite, au théâtre de la psychologie du personnage.

Les personnages de théâtre sont généralement définis «en coextension» à l'action théâtrale à laquelle on assiste. C'est le déroulement de la pièce qui nous apprend à les connaître, car ils évoluent et changent avec cette action.

Mais les figures du masque de commedia, du clown, du héros tragique et du bouffon ont pour caractéristique commune d'être des personnages dont l'individualité scénique préexiste «en définition» à l'action théâtrale.

On les connaît déjà avant qu'ils n'entrent en scène et, à leur entrée en scène on les reconnaît. Durant la pièce, ils ne changeront pas.

J. Lecoq aime à dire par exemple, que le clown est déjà clown avant même de faire un premier geste. Sa stricte présence en scène est d'emblée une présence de clown.

Il en est de même pour les trois autres figures. Le héros tragique porte, dès le début de la tragédie, le masque de celui qui va mourir.

Arlequin n'est pas «plus» Arlequin à la fin de la pièce qu'il ne l'est au début lorsqu'il se présente au public avec le demi-masque au nez camus que tous les spectateurs reconnaissent.

Le temps de l'action théâtrale, sa durée, est aboli comme facteur de transformation de ces personnages. L'action théâtrale se déroule dans un espace qui revêt un caractère fondamental et dont l'importance s'accroît de s'organiser autour du Masque. Car c'est évidemment le Masque qui commande ce dispositif et fédère les quatre styles majeurs étudiés à l'Ecole Lecoq. Nous verrons plus en détail comment le théâtre des bouffons relève, lui aussi, du champ du jeu masqué.

Le personnage du bouffon, tel que Lecoq l'a voulu, est le résultat d'une condensation dans le sens même où les figures de la commedia dell'arte sont des types qui synthétisent des personnages bien différents. La typisation étant d'ailleurs une tentation vivace chez tous ceux qui se sont passionnés pour la commedia dell'arte. On se souvient que Copeau, Jouvet, Dullin, Martin du Gard et Gide rêvèrent, à l'aube du Vieux Colombier, de cette «Comédie Nouvelle» dont les types (l'ouvrier, le bureaucrate, la suffragette) devaient renouveler la galerie des masques italiens et proposer un théâtre comique à notre époque.

Un nouvel intérêt pour le système du répertoire, une réévaluation actuelle de la théorie des emplois, entrent également dans cette volonté de typiser.

Comme héritier du «Vieux Colombier», Lecoq n'échappe pas à ce courant. Il semble que le théâtre des bouffons, par certains de ses aspects, en soit une application. À cette différence notable près, que, pour Lecoq, les bouffons inaugurent un nouveau théâtre tragique.

«Les bouffons préparent un espace tragique propre à l'évènement du chœur et à son organisation. Ils envahissent le territoire du mystère, aujourd'hui abandonné par les Dieux, et remettent en jeu les grandes interrogations des hommes en face de leurs passions, de leur destin, de leur naissance et de leur mort.

La tragédie et les bouffons voyagent en sens inverse dans une même verticalité reliant la terre et le ciel. Le théâtre retrouve là une dimension tragique qu'il avait oublié, préoccupé par le quotidien, le psychologique et le social».

Évidemment le syncrétisme de cette figure nouvelle n'est pas sorti tout armé d'une seule imagination de chimiste. Lecoq s'est appuyé sur des images existantes qui se sont constituées au fil du temps.

C'est à la recherche de la généalogie du bouffon-Lecoq qu'il nous faut partir sans nous interdire d'observer avec le même intérêt, les figures historiques, les fonctions abstraites et les images littéraires.

Pourquoi la parodie est l'activité principale, le mode d'être du bouffon ?

Comment, la nature difforme du bouffon le qualifie à incarner la moquerie et en outre à faire entendre des vérités ?

Enfin, en quoi l'organisation des bouffons en bandes sans conflits internes, la «choralité des bouffons», élément essentiel, clef de voûte de l'édifice construit par Lecoq, permet-elle d'envisager le théâtre des bouffons comme un théâtre tragique pour notre époque ? Nous essaierons de répondre à ces interrogations dans «*La Moquerie*», à paraître Nickel Dix-huit.





Le 20 décembre dernier (voir *Nickel N°16*) Le Studiolo présentait à la salle Harlekin Art le spectacle interactif *d'ArrachePied* réalisé avec le soutien de la HALDE, de la DDJS (autres partenaires à citer). Nous reproduisons ici des éléments de l'évaluation de cette action recueillis auprès de quelques-uns des partenaires du projet, notamment de la mission locale et de FORCES-interCE. Tous travaillent dans le champ de la lutte contre les discriminations, qu'ils soient formateurs ou travailleurs engagés sur le terrain et donc en contact direct avec des populations en situation éventuelle de discrimination.



Evaluation du dispositif

Notes par Marjolaine Doumergue

L'appréciation générale est très favorable. On souligne la qualité du spectacle, des comédiens et du musicien. Le texte de la pièce remplit sa mission : favoriser les réactions des spectateurs, leur prise de parole, la mise en situation de jeu de leur point de vue. La partie forum remplit ses promesses d'interactivité. Le public s'est engagé et est devenu acteur du débat, ce qui ne semblait a priori pas acquis. Il est parvenu à une prise de conscience des mécanismes représentationnels et comportementaux menant aux discriminations. Il a été clairement démontré au cours de la soirée que chacun pouvait être placé un jour ou l'autre en situation de discriminé, de discriminant ou de témoin de discrimination. Les participants ont éprouvé le besoin de poursuivre après le spectacle la réflexion engagée sur scène et dans la salle. On relève la qualité des jokers, leur aptitude à réguler le débat et à l'éloigner des écueils du

ressentiment, de l'indignation ou de la compassion. Les informations théoriques et les rappels de la loi apportés au cours du débat sont jugés très complets, et les informations fournies facilement mobilisables au quotidien. On reconnaît en outre le soin avec lequel ont été élaborés les documents distribués à la fin de la séance et qui présentent une liste des institutions à contacter en cas de nécessité : leur clarté les rend facilement accessibles.

On apprécie enfin la légèreté du dispositif : c'est un outil maniable et adaptable à des publics et à des lieux variés. Il favorise simultanément l'augmentation de la vigilance et le développement des compétences. Nos partenaires en concluent qu'il est pertinent de l'utiliser et de l'intégrer à leurs actions de lutte contre les discriminations.

Partenariat Mission locale

L'évaluation des deux représentants de la mission locale de Metz portait sur des critères tels que la qualité des informations apportées, la performance de l'outil forum et la pertinence de son utilisation pour lutter contre la discrimination.

Ils ont apprécié le contenu informatif, jugé complet et adapté aux attentes de précisions des spectateurs : l'ensemble des formes et mécanismes de discriminations (directes/ indirectes, légales/ illégales etc.) a été abordé ce qui a permis d'ordonner et de circonscrire le thème. Les informations apportées leur ont paru correspondre aux demandes du public : ils ont relevé la richesse en intervention des spectateurs dans la partie forum et espèrent qu'elle entretiendra la vigilance des participants et les aidera à entamer des actions.

Toutefois la richesse des informations présente le risque, selon eux, de nuire à la clarté et à la mémorisation de ces informations. Être plus synthétique, répéter quelques points importants qui reviendraient sous forme de leitmotiv leur semblerait plus efficace et faciliterait l'accès à ces informations et leur utilisation. Ainsi, le document distribué en fin de séance leur paraît davantage être destiné aux accompagnateurs qu'aux jeunes eux-mêmes. Ils suggèrent l'édition d'une documentation plus simple, plaquette ou carte de visite par exemple, destinée aux jeunes, et ciblant avec précision les portes auxquelles frapper et les personnes auxquelles s'adresser en cas de nécessité.

Au-delà de cette petite réserve, les professionnels ont été satisfaits de retrouver les dimensions qui les occupent dans leur travail éducatif quotidien auprès de leur public : la notion de citoyenneté ;

le travail sur les représentations ; un travail sur l'augmentation de la vigilance ; 'savoir où l'on s'adresse'.

Pour « personnaliser » encore plus l'action, au-delà des possibilités d'identifications du théâtre-forum lui-même, ils suggèrent d'ouvrir un espace de rencontre avec l'équipe et les comédiens après la séance. Prolonger le contact lors d'un pot convivial renforcerait une proximité avec les comédiens/ personnages du spectacle, proximité attendue par les jeunes et qui constituerait un vecteur supplémentaire de sensibilisation.



FORCES-interCE

Lundi 14 janvier 2008

La directrice de l'union régionale CFTD a été consultée dans le cadre de notre partenariat d'évaluation du fait de son implication en faveur de l'égalité des chances auprès de professionnels. Depuis trois ans, la section FORCES inter-CE prend part à l'activité 3 du programme TALENT, de laquelle découlent des actions menées en vue de la mobilisation et de la qualification des représentants syndicaux et des élus des CE, en matière de lutte contre les discriminations à l'emploi.

L'évaluation resitue et met en parallèle l'action théâtre-forum et le cheminement parcouru par les groupes de travail dans le cadre du projet TALENT. Dans cet ordre d'idée, elle reconnaît que *D'Arrache-Pied* pose tout à fait les questions qui les mobilisent dans ce travail.

La partie spectacle peut sembler a priori un peu exagérée ou caricaturale, comme pointant de façon crue la réalité. Cependant, les personnes ayant subis des discriminations ou ayant travaillé cette problématique reconnaissent le jeu d'acteurs très juste au regard des situations effectivement rencontrées. Autrement dit, le levier de réaction permis par cette exagération certaine ou ce réalisme



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

fonctionne. La partie forum s'articule ainsi sur une plus grande facilité pour les spectateurs à dire qu'il faudrait qu'il en soit autrement que ce que la pièce propose de prime abord. Cette partie-forum, très riche, s'intensifie au fur et à mesure que le temps passe. Au fil de la séance, les spectateurs ont de plus en plus envie d'expérimenter de nouveaux positionnements, de nouvelles « solutions ». Le caractère interactif de l'outil tient ses promesses. Le public répond «présent» à l'appel et réagit.

Les confirmations et les précisions apportées par les jokers apparaissent répondre de façon appréciable à ces réactions et leur rôle revêt une importance particulière dans l'animation du débat. Leurs interventions pourraient se situer dans une posture qui renvoie sans cesse à la nécessité de continuer à creuser la question. L'apport d'informations concernant des organismes spécialisés sur les questions de discriminations peut amener à une présentation de ceux-ci par les spectateurs comme LA solution ou comme une solution idéalisée. Alors que la pièce permet de se rendre compte individuellement des enjeux des discriminations, une insistance sur les solutions institutionnelles peut concourir à obérer l'émergence des réactions du type « chacun discrimine ». La pièce acquiert son potentiel de nuance dans ce qu'elle montre les mécanismes involontaires, dans ce qu'elle invite chacun à la réflexivité.

Cette réflexion générale s'inscrit également dans un retour sur le cheminement parcouru pendant les trois années de travail autour du projet TALENT. Au début de ce projet les acteurs étaient tournés vers des objectifs en termes de signature d'accords avec les entreprises pour évoluer vers l'organisation de formations pour les équipes et les responsables syndicaux : ces formations également basées sur des aspects interactifs mettaient en évidence les blocages dans lesquels menaient les improvisations, alors que le message de dénonciation paraissait clairement énoncé auparavant.

Le théâtre-forum permet de revenir et de discuter sur ces blocages. Il comporte également une dimension de travail sur la manière de réagir efficacement selon ses convictions.

Se pose une question à laquelle devra répondre cette action: lorsqu'une offre de formation ou de sensibilisation est proposée, elle attire avant tout les personnes en situation d'être discriminées mais peu voire pas les personnes susceptibles de discriminer ou étant en position d'être discriminants (professions intermédiaires...). Il faut prolonger cette action avec l'ensemble des acteurs de la lutte contre les discriminations. Comment contourner les résistances suscitées chez les professionnelles sollicités par une formation autour de la lutte contre les discriminations?

L'action est reconnue, de par son aspect interactif comme un outil à promouvoir et à faire vivre. La dimension « emploi » correspond tout à fait au champ d'intervention du syndicat. Le théâtre-forum autour de *D'Arrache-Pied* peut trouver sa place dans un cheminement de plusieurs formations déjà proposé par Forces-interCE (deux fois deux jours) et venir en tant que « piqure de rappel » pour les équipes formées dans l'année. Proposer ce spectacle dans un contexte permet que des gens déjà sensibilisés puissent aller plus loin dans la réflexion. Cependant, elle apprécie la malléabilité du théâtre-forum qui rend possible également une diffusion sur des grands rassemblements. En ce qui concerne plus directement Forces-interCE, elle dit n'attendre que « la bonne occasion pour concrétiser la venue du spectacle ».



PRINTEMPS AU STUDIOLO

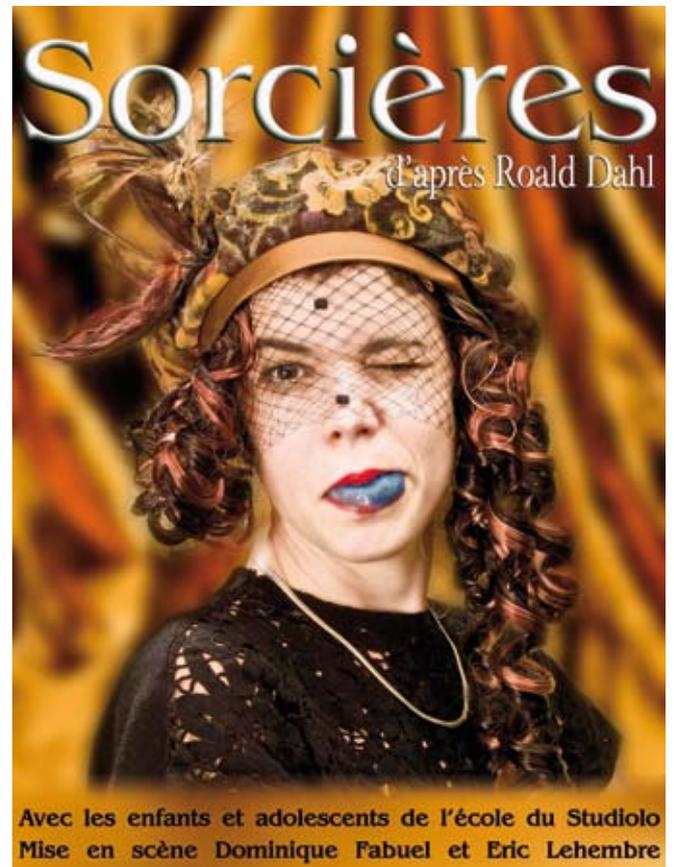
-Vendredi 25 Mai à 10h «**Coloriages**» Spectacle pour Bébés quatre couleurs, avec les EJE 2^{ème} année

-Vendredi 6 Juin à 18h «**Sous la Manche**» Spectacle des élèves de Jean XXIII

- Dimanche 15 Juin à 18h «**Miam!**» Spectacle de cirque de l'UNSS du collège Jean Bauchez

-Jeudi 26 Juin à 14h Parcours Chorégraphique avec les ES, AS et EJE 1^{ème} année dirigé par Aurore Gruel.

-Samedi 12 et Vendredi 13 Juillet *SACRÉES SORCIÈRES* avec les enfants et adolescents de l'école du Studiolo.



Samedi 12 Juillet à 20h et Dimanche 13 à 17h

Renseignements <http://lestudiolo.blogspot.com> ou 03 87 32 11 37

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, Marion Ollivier, Nadia Bouzouina, 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>

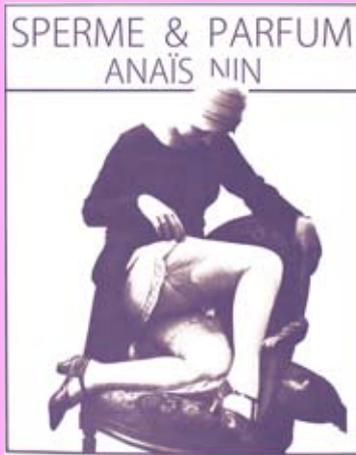
CET HIVER AU STUDIOLO

Jeudi 6 et Vendredi 7 Mars et jeudi 10 avril 2008

SPERME & PARFUM d'après Anaïs Nin

Mise en scène et adaptation : Nadia Bouzouina

Avec : Aude Pâris, Claude Lecarme et Charles Beiss Costumes : Marion Fortini, Décors et accessoires : Carole Cominassi, Musique : Loïc Vilan.



Sperme & parfum a été rejoué le 07 mai 2008 lors du festival Actor's café - Théâtre Universitaire de METZ (TUM)



Vendredi 11 avril 2008



DETRITUS



DETRITUS,
Installation éphémère des Techniciens d'Intervention Sociale et Familiale en 2ème année et Dominique Fabuel.



installation éphémère des tifs 2 vendredi 11 avril de douze à quinze salle harlekin art irts de lorraine



Électrophone 2I

Soft Machine et l'école de Canterbury : 2^e partie

DOMINIQUE FELLMANN Aurore Gruel Danseuse Chorégraphe

animateur, musicologue

Après une tournée triomphale du *Soft Machine* dans le sud de la France pendant l'été 1967, David Allen n'est pas autorisé à retourner en Grande Bretagne et fonde en France le *Banana-moon Band* puis le fameux groupe *Gong*. *Soft Machine* (réduit à Kevin Ayers, Mike Ratledge et Robert Wyatt) fait une tournée aux États-Unis avec le *Jimi Hendrix Experience* après une étape dans les studios du GRM de François Bayle. Kevin Ayers quittera le *Soft Machine* après la sortie de leur premier album et publiera "Joy of a toy", son magnifique premier album solo. Hugh Hopper le remplacera au sein du *Soft Machine*.

