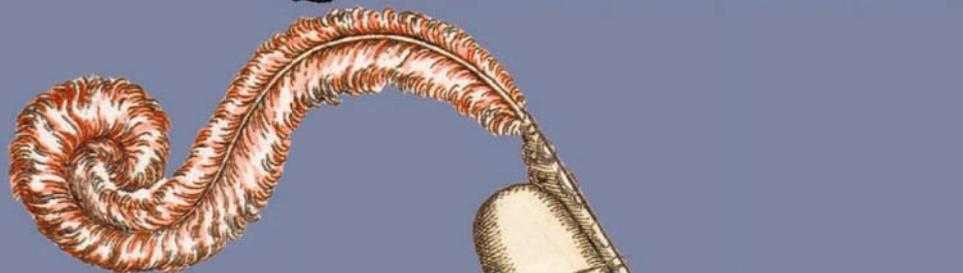


nickel Dix-neuf

la revue trimestrielle du Studiolo~IRTS de Lorraine. Printemps 2009

Habit et ma mère antienne des Peïches



OR

Laquais du grand Seigneur



SPECTACLE POUR LES BÉBÉS

Fabuel / *Éducateurs Jeunes enfants* troisième année.

Jeudi 7 mai à 10h salle Harlekin Art

LE CONTE D'HIVER

Arnould / *École du Studiolo*

Lundi 18 mai à 20h salle Harlekin Art

EXPO *Objet du travail social n°3*

Fabuel - Faivre - Meyer - Laszlo / *Éducateurs Spécialisés - Troisième année*

Vernissage Mardi 19 mai à 14h à l'IRTS

inissage Mercredi 20 mai 14h

Parcours Chorégraphique

/ La Tempête

Laszlo - Doumergue / *Éducateurs Spécialisés - Moniteurs Éducateurs Assistants Services Sociaux première année.*

Jeudi 11 juin à 14h30 à l'IRTS

Les Contes de l'Ours

Fabuel - Laszlo - Louis - Arnould / *Éducateurs Jeunes enfants première année - Techniciens d'Intervention Sociale et Familiale deuxième année*

Samedi 27 juin à 14h salle Harlekin Art

Le Sacre du printemps

Bellal - Barthélémy - Guirkinger - Caponigro / *Hauts de Blémont*

Vendredi 26 et Samedi 27 juin à 20h30

Centre Social Petit Bois, Borny

Mardi 30 juin à 20h30 Opéra Théâtre

Stambouliotes

Fabuel - Lehembre / *Enfants et adolescents de l'école du Studiolo*

Dimanche 12 juillet à 17h

Lundi 13 juillet à 20h

au Théâtre du Saulcy

Publication :

Théâtre de Nicolas Chamfort
Éditions Lampsaque. Avril 2009.

Suite et fin du feuilleton sur l'Animation théâtrale

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

Didier Doumergue

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 collectivité¹».

Commentant cette déclaration, Jean Caune, avec recul et critique, reconnaît le fondement théorique de la constitution professionnelle en France de deux formes d'animation. A travers ces deux conceptions de l'animation, l'animation-environnement et l'animation créative, il voit se dessiner 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 binôme²».

Pour J.Caune, d'une part, l'animation-environnement est une pédagogie qui ne dit pas son nom et laisse de côté les pratiques de production artistique, et 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 partition, 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 pourtant 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.

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

Prenons l'exemple du discours virulent de Jean-Claude Fall, directeur de la Compagnie de la Manufacture et du Théâtre de la Bastille, qui exprime radicalement sa position : «Chaque fois que l'on parle d'animation, cela m'agace. L'animation existe et c'est un métier. Il y a des gens qui le font très bien et ce sont des agents socioculturels, qui se proposent de divertir les gens dans les lieux où ils vivent. Pour ma part, je suis contre l'animation ; je n'en ai jamais fait et cela ne m'intéresse pas. Cela dit, qu'est-ce qu'être Directeur du Théâtre de la Bastille, c'est-à-dire d'un foyer de création ? C'est faire de l'animation, pour un créateur ? Lorsque nous faisons de notre théâtre du XI^e arrondissement un pôle d'intérêt pour la population, dans lequel se tentent des expériences, nous pouvons dire que nous «animons» un quartier, une ville (...). Dans ce cas, tous les artistes font de l'animation³».

J.-C. Fall oppose à l'animation, qu'il appelle socioculturelle, pratiquée par un individu dont c'est le métier, l'animation culturelle, peut-être plus noble et correspondant mieux au



(a)

statut de créateur. La description qu'il donne de l'animation socioculturelle l'apparente plutôt à du théâtre d'intervention, en dérivant d'ailleurs du divertissement à l'intervention théâtrale : «Par contre, la démarche démagogique qui consiste à aller chercher les gens là où ils sont, à se mettre à l'écoute de leur propos et de tenter de rendre compte du vécu quotidien des travailleurs ne m'intéresse pas. (...) lors d'un récent débat à la radio entre un animateur professionnel et moi-même, cet animateur affirmait qu'il faut aller vers les ouvriers, parce qu'ils ont plus de choses à nous

dire que nous à leur dire. Il a sûrement raison. Mais on peut très bien aller vers les gens, être à leur écoute, sans pour autant prétendre faire du théâtre⁴».

Pour J.-C. Fall, la confrontation des créateurs avec un public d'usagers du théâtre n'aide en aucune mesure la création théâtrale à se renouveler, se ressourcer, s'améliorer.

Le sens de animation comme savoir de l'implication personnelle du spectateur

Citons une autre prise de position (1997) qui nous semble hautement représentative d'un discours récurrent de la profession théâtrale, celle de François Regnault, enseignant à l'Université, psychanalyste, mais aussi dramaturge, codirecteur de la compagnie Pandora, et qui a pris la tête, un certain temps, avec Brigitte Jacques, du théâtre d'Aubervilliers : «Notre ennemi principal, ce n'est pas «l'autre» du service public, le théâtre privé par exemple! Notre ennemi, c'est le dernier avatar du discours vilarien, qui n'est pas tenu par nous, mais précisément par les responsables culturels, et en premier lieu souvent par les politiques. Le discours qui s'est insinué dans notre champ, c'est la demande des politiques à notre égard de résoudre les problèmes des jeunes de banlieues, consoler les chômeurs, occuper le temps libre. Telle est notre grande tentation. Je peux vous l'annoncer : le théâtre n'y parviendra pas, et ce, d'autant moins qu'il s'y emploierait».

François Regnault ne rejette pas ce que nous reconnaissons comme une forme de l'animation théâtrale pour des raisons d'absence de compétence ou de savoir-faire, bien au contraire : «Si on pouvait, n'est-ce pas, jouer du Sophocle ou du Brecht, éveiller les citoyens aux dangers du Front National, intégrer les immigrés à la dramaturgie et calmer les jeunes des quartiers le temps d'un récital Arthur Rimbaud, notre mission [confiée par les responsables culturels ou les politiques] serait justifiée. Eh bien, non! Non que nous ne soyons pas doués pour parler au public, c'est tout le contraire : car nous avons tous expérimenté, dans les discussions avec le public, dans des réunions avec des adolescents, dans les classes de banlieue, combien le dialogue est aisé. Il n'y a pas besoin pour cela de convoquer toutes les Sciences Sociales. J'en parle comme vous par expérience, jusque et y compris l'alexandrin qui fonctionne d'autant mieux qu'il y a plus de nationalités différentes dans les classes !». Mais il désigne génériquement les animateurs appartenant à un ensemble multiple de médiateurs en tous genres comme les hommes de main de l'Institution, séides de la doctrine des politiques culturelles de l'État : «J'en profite pour vous demander si le danger principal, l'obstacle principal entre le théâtre, qui est démocratique, et le peuple, ce n'est pas cette ribambelle, cette panoplie d'intermédiaires, de ceux à qui on pourrait appliquer la dénomination bernanosienne d'«intermédiaires-nés» qui prétendent mieux savoir que nous ce qu'est le théâtre, et mieux que le spectateur ce dont il a besoin. Or, n'oublions pas que conseillers pédagogiques, psychopédagogues, psychologues scolaires, représentants des collectivités, décideurs, attachés, conseillers culturels, animateurs sociaux, sont payés par la bourgeoisie pour servir de relais

¹ rapporté par A.-M. Gourdon, article cité, in *Animation, Théâtre, Société, op. cit.*, p. 23.

² Jean Caune. *La Culture en Action, op. cit.*, p.222.

³ *idem*, p. 64.

⁴ *ibid.*, p. 65.

entre une culture supposée difficile ou compliquée et des usagers supposés sans idées et sans désirs. Car s'ils étaient des relais fluides, on en viendrait à penser leur rôle inutile. Ils ne justifieront donc leur salaire qu'en se mettant à la place des uns et des autres, en rendant opaques la pratique des uns [les créateurs de métier ? les artistes ?] et le désir des autres [les spectateurs], comme la mouche du coche». Cette prise de position en forme de sévère diatribe, qui semblerait recourir jusque dans les termes à des arguments dignes du projet de Malraux - mise en présence de l'Art et du Peuple sans intermédiaire - donne la mesure de l'urgence pour les professionnels d'organiser leur défense, peut-être à bon droit, mais dans la forme de la désignation de l'ennemi, du jeu de l'invective, du procès d'intention sinon de l'attitude méprisante : «Bien plus, donneurs de leçons [il s'agit des fameux intermédiaires-nés] qui doutent moins que nous de ce qu'ils font, ils s'arrangeront pour montrer aux uns et aux autres comment on doit faire du théâtre, ou ce qui s'en approche, et, croyant amadouer cet art redoutable, ils préféreront toujours une saynète d'amateur à une pièce authentique, un concours d'improvisation au jeu de l'acteur et des performances dans lesquelles les copains s'expriment devant les copains, qui d'ailleurs les chahutent inmanquablement. »

Le rapport qu'établit ensuite François Regnault entre le créateur et le public est plus dialectique. Il relève tout d'abord que le dialogue instauré par le créateur convoque des individus réunis ensemble et non une collectivité isolée du reste du monde [comme le serait éventuellement un public local assistant à une production locale] : « On ne séduit les spectateurs qu'en les prenant un par un, comme Don Juan les femmes, fussent-ils tous rassemblés », puis il détermine la place des uns et des autres dans le jeu du transfert : « C'est chacun [des spectateurs] qui est affronté à votre désir de théâtre, encore faut-il que vous en ayez un, et n'attendiez pas d'eux qu'ils vous le révèlent, et c'est vous qui êtes confrontés à leur rapport à la langue, au théâtre, à la représentation, au jeu de l'acteur, à l'art en général ». Et François Regnault de citer, pour finir, un animateur de théâtre qui trouve grâce à ses yeux car il échappe, selon lui, aux travers qu'il vient de stigmatiser : « Ainsi procède Armand Gatti en ce qu'il ne présente pas le théâtre pour un alibi psychiatrique : l'adolescent a rencontré le théâtre, et ensuite, il faut qu'il se débrouille avec ça⁵. »

Les objets de l'animation théâtrale

Au-delà de ce qui particularise chacun des discours rapportés, de la formation intellectuelle des auteurs qui les amène à reconnaître et à s'opposer à certaines formes de généralisation du sens de l'animation, ces discours nous permettent d'identifier, les objets caractéristiques de toute expertise théâtrale, en même temps que les compétences qu'exigent leur manipulation, et dont la maîtrise conditionne la qualité d'une animation. Cette caractérisation de l'animation théâtrale par les objets permet ainsi d'éviter les mises en tension des différentes manières de les organiser, choisies et valorisées par les individus en fonction de la qualification qu'ils s'efforcent d'obtenir.



(b)

le contexte culturel

L'animateur, s'il veut assurer l'efficacité théâtrale de son animation, doit l'adapter aux caractéristiques du contexte culturel⁶. Prisonnier du contexte, il peut le modifier par l'éducation des acteurs locaux, c'est-à-dire la formation des amateurs, qui leur permettra de devenir compétents et intéressés. Modifier le contexte culturel par l'éducation des acteurs locaux exige une capacité d'adaptation par l'animateur de son savoir théâtral à la situation, par la prise en compte des préoccupations locales des acteurs.

Bonillo ne manque pas de souligner cette adaptation par l'exemple qu'il donne d'une formation théâtrale en lycée technique qui conduit à la présentation d'un spectacle en rapport avec la vocation professionnelle des lycéens. L'exemple de Rodemack, permet à Jean-Marc Leveratto d'approfondir la réflexion de ce type de compétence, le contexte culturel n'étant pas seulement défini par des personnes, mais aussi par des choses valorisées par ces personnes⁷.

le spectacle théâtral

Le dispositif théâtral est pour l'animateur un moyen de transmettre sa compétence en la mettant en forme pour le public. Savoir convaincre en situation le public de la réalité de sa compétence théâtrale par l'efficacité qu'il a su conférer aux personnes et aux choses qui entrent dans la situation est une compétence qu'il doit maîtriser. Cependant, l'image du spectacle est construite à la fois par l'intermédiaire de la mise en scène, mais aussi par l'intermédiaire du discours qui permet de mobiliser localement les acteurs pour soutenir cette image, ce qui explique l'importance de la communication liée à l'événement, de la présentation de l'affiche,

ou du choix des personnes qui vont parler du spectacle. Notons que l'animation théâtrale faite avec des amateurs bénéficie de la promotion locale du spectacle qu'ils font personnellement et du savoir de l'animateur, si ce dernier dispose d'une compétence éducative.

C'est ce qui explique dans le deuxième discours la valorisation du rôle de conseil qu'un animateur de théâtre public doit avoir par rapport à des spectacles d'amateurs locaux. La mise en oeuvre d'un savoir-faire de la mise en scène n'est donc pas séparable de cette compétence à tirer le meilleur parti des personnes et des choses disponibles pour mobiliser d'autres personnes et d'autres choses.

le lieu de l'animation

Le troisième discours, par sa volonté de se distinguer des professionnels de l'animation culturelle et de se replier dans le lieu d'accueil qu'il est chargé de diriger, valorise une autre type d'expertise. Celui qui parle fait consister la compétence de l'animateur en une mesure de l'efficacité locale de ce lieu de production et de diffusion, c'est-à-dire dans un savoir de la programmation. Savoir adapter les spectacles au lieu de leur production et de leur diffusion, et garantir leur valeur d'événement local, relativement à d'autres lieux, définit ainsi une compétence de l'animateur de théâtre. Elle peut aussi bien prendre, la forme du choix d'un texte adapté au lieu de l'animation, que celle de la théâtralisation du lieu, qui fait événement par rapport à l'histoire du lieu, en même temps que par rapport à d'autres lieux théâtraux.

le corps des acteurs

La violence critique du quatrième et dernier discours, qui satisfait le lecteur par l'engagement du corps de celui qui parle et l'entraîne à mettre en jeu son propre corps irrité ou séduit, est la manière dont l'auteur indique, pour celui qui peut s'appuyer sur son expérience d'animateur ou de spectateur, l'importance du corps comme mesure de la qualité de l'animation⁸. Cette dimension de l'expertise de l'animateur est difficile à stabiliser, sinon, comme le confirme l'écoute de la rhétorique d'Armand Gatti, par la référence à un discours ésotérique. L'animateur doit-il être psychanalyste ? Il s'agit plus simplement pour lui d'accepter de prendre la mesure des corps qu'il est amené à mobiliser, et de prendre en compte cette situation. De ce point de vue, la compétence de l'animateur peut être aussi bien rapprochée de celles d'un «éducateur» qui aurait acquis un savoir du transfert, par sa capacité à maîtriser les phénomènes affectifs inhérents à l'animation d'amateurs qui engagent leur corps dans une épreuve difficile pour eux, que d'un professeur de gymnastique, qui apporte à des individus la maîtrise du mouvement et du souffle qui leur permettra de résister à cette épreuve ou enfin d'un spectateur professionnel (le connaisseur) capable de dégager à la fois le sens de la représentation et ce qui peut soutenir son efficacité.

6 J.-Y. Trépos examine les définitions de la notion de contexte et «l'importance du contextuel» dans *La sociologie de l'expertise*, pp. 101 à 103. La notion de contexte culturel en est une spécification.

7 Cf. Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'Art*, Paris, la Dispute, 2000, p. 387-392.

8 L'importance du corps comme mesure de la qualité de l'animation, est une des thèses les plus fécondes de Jean-Marc Leveratto, touchant au domaine de l'expertise culturelle, qu'il explore.

5 L'ensemble des propos cités sont extraits de l'article de François Regnault, *La Grande Tentation* publié dans les *Cahiers de la Comédie Française*, N° 25, automne 1997, p.53 et 54.

Conclusion

Le traitement sociologique de l'activité d'animation théâtrale par une première prise en compte, celle de l'historique de la question de l'animation, révèle la constitution d'un équipement culturel national, à la fois comme un support et un obstacle à la construction d'une compétence d'animation théâtrale. L'animation théâtrale devient une forme d'expertise revendiquée par la profession théâtrale et réduite à un savoir de l'événement théâtral, la mise en scène, incorporée par des personnes et nettement séparée des équipements qui permettent la réalisation locale de l'événement. Elle est ainsi réduite au jugement qui permet d'établir la grandeur artistique d'un spectacle et au discours de justification du sens du spectacle. Elle se confond par conséquent avec l'activité de mise en scène. De cette façon, l'expertise théâtrale du « créateur » qu'est le metteur en scène semble, en même temps, échapper aux épreuves nécessaires à la validation de toute compétence et conditionner à elle seule la validité de l'épreuve théâtrale.

Ce n'est que si l'on remet en cause le grand partage entre un savoir de l'équipement théâtral et de l'événement théâtral, que l'on peut rendre compte pratiquement des modalités de l'animation théâtrale comme action d'expertise culturelle. Mais cette remise en cause est rendue difficile par les instruments d'analyse sociologique du théâtre dont nous disposons aujourd'hui.

(Nous adressons nos plus sincères remerciements à Jean-Marc Leveratto, professeur de sociologie à l'Université Paul Verlaine de Metz, pour ses conseils et sa relecture amicale. Ce feuilleton a paru dans les Numéros 13, 14, 15, 16, 17/18 et 19 de Nickel.



Didier Doumergue et Muriel Arnould se lancent dans l'aventure d'adapter la pièce de Brecht *Mère Courage* en faisant un monologue intitulé *Le petit théâtre de Mère Courage*.

Le Spectacle sera prêt à l'automne 2009.

BAUCHE : PROLOGUE ET TABLEAU I

PROLOGUE

Approchez, Mesdames et Messieurs, vous auriez bien dix liards pour écouter la terrible histoire d'Anna Fierling, la Mère Courage qu'on m'appelle, dix liards c'est pas bien lourd, pour la voir traverser la guerre de trente ans, la Courage! Jusqu'à chez vous! Pour dix liards je vais vous montrer les beautés de la guerre, vous la faire venir jusqu'à votre pas de porte comme si vous y étiez, même pas besoin de vous cotter les basques, de risquer de vous prendre un mauvais coup, asseyez-vous tranquillement sur le foin devant ma carriole, les fesses au sec. Approchez, vous entendrez les balles siffler à vos oreilles, vous sentirez la bonne odeur de la poudre, comme si vous étiez mais pas pour de vrai, pour écouter la terrible histoire de la Courage, pour dix liards dans le chapeau vous verrez les papistes prendre l'avantage sur les parpaillots et vice versa, pendant trente ans et la

Courage, bon pied bon œil, à courir derrière les armées pour leur vendre un petit quelque chose qu'ils auraient besoin, les soldats: Une boucle de ceinturon, essentiel pour courir vite et ne pas marcher sur son pantalon, une pinte de bière pour se chauffer le ventre, une tranche de lard pour les bons jours, ou un conseil les jours de dèche, une image de fille pour qu'ils pensent à la leur restée au pays, un casque qui n'a presque pas servi, du plus demandé au plus commun, tout ce qu'on peut vendre sur cette terre. J'ai tout vendu, moi la Courage, et maintenant je vous vends aussi mon histoire pour vous divertir, juste dix liards par tête, et je compte pas vos jeunes et vos gniards parce que les enfants c'est sacré, je le sais moi qui vous le dit puisque les miens ils n'y sont plus, et la seule chose que j'avais pas à vendre les trente ans me l'ont pris, comme un soir et puis un matin et à la fin il n'y a plus rien. C'est leur histoire que vous aurez pour le quart d'un petit florin avec mes chansons et ma gouaille, et sans risquer un trou de mousquet à votre manteau! Mesdames et messieurs, vous avez payé pour le savoir, je m'appelle Courage, parce que j'ai eu peur de la ruine, et que j'ai traversé le feu des canons de Riga avec cinquante miches de pain dans la carriole. Elles étaient déjà moisies, les miches, il était grand temps, je n'avais pas le choix, qu'est-ce que vous auriez fait à ma place?. A 5 sous la miche, la ruine si je lanternais encore pour les écouler! Alors va pour les canons de Riga, rien que du feu et du bruit avec. Mais un de ces bruits comme on croirait jamais qu'il en existe. Tellement plein les yeux et les oreilles, le nez, la bouche, tout de suite, du bruit, que je croyais bien que c'était fini, que j'étais devenu du feu et du bruit moi-même. Et puis non, le feu est parti, le bruit est resté longtemps dans ma tête, et puis les bras et les jambes qui tremblaient comme si quelqu'un vous les secouait par derrière. Après ça, plus que de la fumée épaisse qui pique les yeux et qui taillade la gorge comme si on vous faisait avaler une cuillerée de laine de verre. Et puis le silence après, juste avant que les premiers gars se mettent à gueuler. C'est le silence de l'étonnement. L'étonnement d'être mort. Sauf que moi, j'étais bien vivante avec mes miches à 5 sous pièce et mes 3 enfants et ma carriole et mon nom de Courage.

- 1

Bon, je commence,

1624, c'est le printemps en Dalécarlie. Le grand capitaine Oxenstierna recrute des troupes pour la campagne de Pologne.

Vous voyez ça d'ici, mes grands roulent la carriole à la place du cheval, la petite assise à côté de moi, on avance, et sur la route, aux abords de la ville, un adjudant et un recruteur, grelottants de froid, qui se placent en travers.

-Bonjour, monsieur l'adjudant! Ils m'ont demandé qui on était. Mère Courage, jamais entendu parler! -Des commerçants que je fais. Ils voulaient voir mes papiers.

-Des papiers? Voilà tous mes papiers, adjudant. Là-dedans il y a un missel complet, pour l'emballage des cornichons, et une carte de Moravie, Dieu sait si j'y serai un jour, sans ça elle est pour les souris, et ici c'est certifié que mon cheval blanc n'a pas la fièvre aphteuse, malheureusement il nous a claqué dans les mains, il avait coûté quinze florins, mais pas à moi, Dieu merci [elle rit].



(c) (a-b-c-d-e-f-g) *Les Quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales (...)* avec les figures au naturel tant d'hommes que de femmes, selon la diversité des nations, et de leur port, maintien et habitz. Lyon, Guillaume Rouille, 1567.

-Ca suffit comme papiers ?

Mais apparemment, ça leur suffisait pas, et patali et patala. « Ne nous racontez pas d'histoires ! Pas d'insolence et la Patente ? » Et soi-disant que je voulais les traiter par-dessus la jambe, les deux pendards !

La moutarde m'est monté au nez !

-Parlez-moi correctement et n'allez pas raconter à mes enfants qui ne sont pas encore grands que je veux vous traiter par-dessous la jambe, ça ne se fait pas, il n'y a rien entre nous. Ma patente au Deuxième Régiment, c'est mon visage honnête, et si vous ne savez pas le lire, je n'y peux rien. Je ne me laisserai pas mettre dessus une estampille.

Mon nom ? Anna Fierling. Mais on m'appelle Courage.

Pourquoi qu'ils s'appelleraient tous Fierling mes gniards? Moi je m'appelle Fierling. Pas eux.

-C'est tous des enfants de moi, mais est-ce que c'est une raison pour qu'ils s'appellent tous pareils ? Et je leur ai fait la visite guidée.

(Elle fait comme si elle désignait la n^o et d'elle) Lui, par exemple, il s'appelle Eilif Nojocki, pourquoi, parce que son père a toujours affirmé qu'il s'appelait Kojocki ou Mojocki. Le gamin se souvient encore bien de lui, seulement, c'est d'un autre qu'il se souvient, un Français avec une barbe en pointe. Mais à part ça, il a hérité de l'intelligence du père, qui pouvait enlever sa culotte du derrière d'un paysan sans qu'il s'en aperçoive. Et c'est comme ça qu'on a tous un nom à nous.

Lui, c'est un Suisse, mais qui s'appelle Fejos, un nom qui n'a rien à voir avec son père. Le père, il s'appelait tout autrement et il construisait des forteresses, seulement, il buvait.

Comment il peut s'appeler Fejos ? Parce que, quand il est arrivé, j'étais avec un Hongrois, à qui c'était bien égal, il avait le rein qui se ratatinait, bien qu'il n'ait jamais bu une goutte, un homme très honnête. Le gamin tient de lui.

Je l'appelle Schweizerkas, pourquoi, parce que c'est un bon tireur de carriole.

(Montrant sa fille) celle-là, elle s'appelle Catherine Haupt, elle est à moitié allemande.

Une jolie famille, je vous fais dire !

Je suis de Bamberg en Bavière, alors qu'est-ce que je viens faire par ici ? Je ne peux pas attendre que la guerre se donne la peine de venir à Bamberg. J'ai parcouru le monde entier avec ma carriole.

Ils ont rigolé les officiers, ils voulaient qu'on s'appelle plutôt Jacob Lebœuf ou Esaü Leboeuf, vu qu'on quittait pas l'attelage. Eilif a voulu leur cogner sur la gueule. Je te le défends, reste où tu es. -Et maintenant, messieurs les officiers, vous n'avez pas besoin d'un bon pistolet ou d'une boucle de ceinturon, la vôtre est déjà usée, monsieur l'adjutant.

Non, c'était d'autre chose qu'ils avaient besoin, que mes gars étaient bâtis comme des bouleaux, ronds du coffre, forts du jarret : « Et pourquoi est-ce que ça veut couper au service militaire? Eh j'aimerais le savoir ».

-Rien à faire, adjutant. Le métier des armes, c'est pas pour mes enfants.

Il s'est mis à reluquer Eilif.

-C'est une poule mouillée, que je dis. Quand on le regarde sévèrement, il est capable de s'évanouir.

Mais il lui palpe les muscles et qu'il le trouve capable d'assommer un veau.

-Tu vas le laisser tranquille ! Il n'est pas pour vous. C'est encore un enfant. Vous voulez me le conduire à la boucherie, je vous connais. Vous toucherez cinq florins pour ça.

Oui, oui, oui...Viens ! Viens avec moi à la pêche! dit le pêcheur au ver de terre.

(comme si elle parlait à Schweizerkas et d'elle) Va crier qu'il veulent prendre ton frère.

(Elle tire un couteau) Essayez donc de le prendre. Je vous saigne à blanc, canailles. Faire la guerre avec lui, je vais vous apprendre, moi ! Nous vendons honnêtement de la toile et des jambons et nous sommes des gens paisibles (elle agite son couteau).

Bon, Je vis de la guerre, c'est d'accord, mais c'est pas forcé que les soldats qui se battent, ce soit les miens.

C'est là que l'adjutant m'a dit que ma nichée, la guerre me l'engraissait et qu'il fallait que je paie des intérêts. Que je m'appelais Courage et que j'avais peur de la guerre elle qui me donnait mon pain. Mon Eilif a gueulé qu'il n'en avait pas peur lui. Et l'adjutant l'a caressé dans le sens du poil en lui disant qu'il n'y avait pas de raison d'en avoir peur et que lui qui y était depuis ses dix-sept ans ça lui avait plutôt réussi. C'était pas mon avis. Je l'ai reniflé sous la moustache et j'ai lâché : t'as pas encore tes soixante dix ans et ça se pourrait que tu les fêtes sous la terre, t'as un air de cadavre en permission ! Donne-moi ton casque, je pourrais te prédire l'avenir, j'ai le don de double vue, tout le monde le dit. Le recruteur, ça le faisait rigoler de voir que j'avais foutu les chocottes à l'officier. Il m'a tendu le casque de l'adjutant en se bidonnant. Et j'ai fourgué mon boniment.

-Pour vous, mon adjutant, je vais le faire gratis, exceptionnellement. Je dessine une croix noire sur ce billet. Noire est la mort. Et l'autre, je le laisse en blanc. Tout le monde voit bien ! Je les plie, et maintenant je les secoue. Comme on est tous mélangés dès le ventre maternel, et maintenant tu tires et tu es fixé.

Il a tiré une croix noire et m'a dit que je l'avais couillonné

-Tu t'es couillonné le jour où tu es devenu soldat. Et maintenant, on repart, ce n'est pas tous les jours la guerre, il faut que je me dépêche.

L'adjutant était furieux et se rattrapait sur mon Eilif pour en faire un soldat.

Mais maintenant Schweiserkas, aussi, voulait devenir soldat. Ils avaient réussi à embobiner mes gars avec leurs histoires de gloire, d'être un homme et tout le bazar.

-Ça, c'est nouveau. Je vais être obligée de vous faire tirer au sort à votre tour, tous les trois.

Je pars dessiner des croix sur des billets. je reviens avec les billets dans un casque.

-Ils voudraient échapper à leur mère, ces démons, et aller à la guerre comme les veaux vont au sel. Mais je vais interroger les billets, et alors ils verront bien que le monde n'est pas une vallée de délices, avec des «Viens, fils, on a encore besoin de grands capitaines». Ils pourraient ne pas me réchapper de la guerre avec leurs qualités redoutables, tous les trois.

-Tiens Eilif, pêche-toi ton destin. Et voilà ! Une croix !



(d)

-Oh, mère infortunée, génitrice affligée que je suis ! Il va mourir ? Il lui faut s'en aller dans la fleur de l'âge. S'il devient soldat, il lui faudra mordre l'herbe, c'est sûr. Il est trop audacieux, comme son père. Et s'il n'est pas malin, il y laissera sa peau, ce billet le prouve. Est-ce que tu seras malin?

Etre malin, c'est rester près de ta mère, et s'ils se moquent de toi et te traitent de poule mouillée, tu n'as qu'à rire. Je t'ai dit de rire. Ris !

-Maintenant, à toi de pêcher, Schweizerkas. Avec toi, j'ai moins peur, tu es honnête. Oh, pourquoi regardes-tu si bizarrement ce billet ? Sûrement qu'il est blanc. C'est pas possible qu'il y ait une croix dessus. Je ne vais tout de même pas te perdre, toi. Une croix ? Lui aussi ! Es-ce que ça serait parce qu'il est tellement simplet ? Oh, Schweizerkas, toi aussi tu vas disparaître si tu n'est pas tout à fait honnête, tout le temps, comme je te l'ai appris dès ton plus jeune âge, et si tu ne me rapportes pas la monnaie du pain. C'est seulement comme ça que tu pourras te sauver.

J'ai montré à l'adjutant que c'était aussi une croix noire. Il ne comprenait toujours pas qu'il en avait tiré une lui-même, vu qu'il se tenait toujours à l'arrière, mais que ça frappe aussi les miens, il voyait bien que ça pouvait pas être de la tromperie. Il ne me restait plus que ma Catherine.

-tu es toi-même une croix, Catherine : tu as bon cœur. J'ai tiré pour elle. Qu'est-ce que je vois ? Je pourrais presque désespérer. Ca ne peut pas être ça, j'ai peut-être fait une erreur en mélangeant. Ne sois pas trop bonne, Catherine, ne le sois plus jamais, il

y a aussi une croix sur ta route. Tiens-toi toujours bien tranquille, ça ne sera pas difficile, puisque tu es muette. Voilà, maintenant vous savez. Soyez tous prudents, vous en avez besoin. Et maintenant, montons et repartons.

Et c'est à ce moment, comme par hasard, que l'adjudant a voulu voir mes boucles de ceinturon.

-Ca vaut deux florins, une boucle comme ça, je lui ai dit, mais pour vous ce sera un demi-florin. Il ne la trouvait pas assez neuve.

Il fait un de ces vents ici, il faut que je l'examine tranquillement, il me dit.

On est allé avec la boucle derrière la carriole. Il a vu que c'était de l'argent et que ça le valait le demi-florin, il était prêt à me le donner, mais ça lui restait sur l'estomac sa croix noire, il n'y comprenait plus rien puisqu'il se tenait toujours à l'arrière et qu'un endroit plus sûr, d'après lui, il n'y en avait pas et qu'il envoyait toujours les autres se couvrir de gloire à l'avant. La boucle, elle, elle passait et repassait de sa main dans la mienne et je lui ai dit de ne pas prendre tout ça tellement à cœur, de se tenir toujours à l'arrière et de boire un bon coup de schnaps. Je lui ai donné à boire pour le raffermir. Ma Catherine la muette s'est mise à sauter de la carriole et à faire des sons rauques.

Et moi : -Tout de suite, Catherine, tout de suite. Monsieur l'adjudant est en train de payer. Je mords la pièce. Je me méfie de toutes les monnaies. J'ai été échaudée, adjudant. Mais la pièce est bonne.

Et maintenant, repartons. Où est Eilif ? Parti, avec le recruteur ! l'espèce de simplet !

À ma Catherine j'ai dit : je sais que tu ne peux pas parler, c'est pas de ta faute. Mais maintenant, il faut que tu tires avec ton frère.

Vouloir vivre de la guerre ne va pas sans payer cher.



(e)



«LA 10 ÈME MUSE» - LA MOQUERIE

Didier Doumergue

De la moquerie

L'art du moqueur est de tourner en ridicule quelque chose ou quelqu'un. Disons d'emblée que s'il se trouve que l'objet de la moquerie soit une chose, une situation ou même un animal, à plus forte raison, une pensée, un comportement, un caractère, c'est en raison du rapport que cet objet entretient avec l'humain. « Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain » écrit Bergson dans son essai *Le Rire*. D'autre part, la moquerie désigne toujours, avec plus ou moins de précision son moqué.

Non seulement le moqueur attire l'attention sur un objet particulier, il en souligne les traits ridicules, mais plus encore pour déclencher le rire, il provoque le ridicule, il tire un certain ridicule d'une personne ou d'une situation comme s'il en fabriquait, un ridicule de «synthèse».

Ceci nous conduit à deux séries de questions : Existe-t-il un ridicule à l'état «naturel» qui se passerait de la médiation du moqueur pour se manifester ? Quel est l'objet spécifique de la moquerie ? car on ne peut certainement pas tirer du ridicule de tout et se moquer de n'importe quoi : tout ce qui nous émeut où à quoi nous sommes sensibles désarme le rire explique Bergson.

Comment le moqueur s'y prend-t-il pour nous insensibiliser afin de nous faire rire, même jaune, de ce dont on n'aurait peut-être pas voulu rire ? Certaines moqueries peuvent-elles être le fait de certains moqueurs et pas d'autres ?

Une arme telle que la moquerie ne peut pas être mise entre toutes les mains. Pourquoi tel ou tel pourra se permettre de la manier ? Comment se choisit le moqueur ?

La moquerie joue toujours de la déconnexion entre l'esprit et le corps. Tantôt elle dénonce la vanité du spirituel ou sa prétention en montrant les conséquences négatives sur le plan matériel, tantôt elle désigne les traces de mécanique et d'animalité pour en conclure à la résistance de la nature, de la matérialité, du corporel, et à l'incompétence de l'esprit ou même à son absence.

La moquerie s'attaque au spirituel. Elle ridiculise toute aspiration élevée en rappelant avec force la composante physique ou concrète laissée de côté, partant, elle désigne comme prétentieuse, vaniteuse, toute aspiration élevée. Lorsque inversement, la moquerie semble prendre pour objet un élément physique ou concret, elle ne fait que pointer l'élément physique au sein même de la prétention au spirituel. Ainsi se moquer du poids pachydermique d'une cantatrice, c'est ridiculiser la prétention de l'artiste à un art éthéré en y opposant l'animalité de son corps.

La moquerie s'attaque au spirituel qu'elle pose comme dégradé, incapable d'assumer son rôle de principe supérieur, incapable de se manifester dans un corps chosifié, réduit à sa matérialité mais imitant la vie.

C'est par le dévoilement de ce corps dépourvu d'idéal et envahissant, qui prend le pas sur l'âme, qu'elle dénonce les carences de l'esprit.

De même la moquerie s'attaque au formel lorsqu'il prétend à la beauté ou en une posture spirituelle.

Les mécanismes de la moquerie

Le rire provoqué par la moquerie est un rire critique, dépréciateur, condamneur. Le moqueur ne peut se passer de public. Ce n'est certes pas par cabotinage s'il lui faut rire de victime au sein d'un groupe.

Le bouc émissaire - le moqueur émissaire

C'est que la moquerie émane du groupe. Elle s'appuie sur les valeurs du groupe pour stigmatiser un individu qui se distingue, semble échapper au groupe, adopte un comportement nouveau, prétend être différent des autres.

L'action de la moquerie est de faire la preuve de l'inaïté de ce comportement nouveau, de ces idées nouvelles. C'est de cette position qu'elle provoque le rire.

La moquerie est donc socialisante : elle réintègre au groupe - au prix d'une humiliation par le rire - l'égaré, ou au contraire exclut du groupe celui qui en est la risée. Dans les deux cas, le groupe s'en trouve renforcé.

Cette espèce de répression caractéristique de la moquerie ne s'exerce pour autant, que lorsque le groupe ne cours pas le véritable danger de sa dissolution.

Ce qui n'enlève rien à la crainte qu'inspire le rire. Une moquerie bien ajustée peut avoir une efficacité redoutable. Le ridicule tue, dit-on ; la moquerie juge, critique, condamne, corrige, exécute. C'est là une arme sociale puissante, un atout dans les mains de celui qui sait mettre les rieurs de son côté. À celui-là, elle évite les conflits plus sévères et plus coûteux. Ce qui n'est pas pour décourager les excès. La moquerie est souvent injuste, inéquitable, immorale. Elle présente au groupe ce qu'il est prêt à reconnaître. Ainsi, tout comportement nouveau pourra être dénaturé par la moquerie jusqu'à n'être plus qu'un objet de critique.

La moquerie agit par la déconsidération. Tourner en ridicule ne constitue pas un genre de déconsidération particulier. Si nous nous situons d'un point de vue très général et que nous nous demandons comment déclasser un être humain, la réponse paraît simple ; il suffit de faire accroire qu'il est plus proche d'un être vivant instinctuel dépourvu d'intellect, d'un animal ou d'un objet animé d'un mouvement mécanique singeant la vie. Nous suivons là la droite ligne bergsonienne qui affirme que le rire est déclenché par «du mécanique plaqué sur du vivant».

La stratégie de la déconsidération dispose de deux tactiques. Elle identifie dans le nouveau comportement ce qui le réduit au mécanique ou à l'animalité, c'est-à-dire ce qui l'exclut de la société des hommes, dénonce l'abaissement de l'individu, sa perte d'âme, la dégradation de sa vie morale et spirituelle. Elle ne fait alors que pointer ce que nous avons appelé le «ridicule naturel».

Ou, ce qui revient au même et relève de la même tactique, elle prête à l'individu ce qu'elle y recherche, elle produit un ridicule de synthèse par des procédés de sélection (imitation) d'exagération (caricature) de réduction (petite parodie) de dénaturation (grande parodie) ; qu'elle s'emploie en outre à désigner comme naturel - c'est là sa mauvaise foi, sa grossièreté, sa nature de mécanique - pour obtenir la même image que précédemment, c'est-à-dire celle d'un individu réduit au mécanique ou à l'animalité, dépourvu d'âme, celle d'un corps sans esprit.

Ou bien, et c'est la seconde tactique, variante par inversion de la précédente, elle ne reconnaît pas la valeur des principes nouveaux, ne leur accorde pas même le nom de valeur. A ses yeux, ce ne sont que vaines illusions, inadaptées aux réalités concrètes de l'existence, coupées de ces réalités, comme relevant d'un esprit sans corps.

Le Moqué n'est alors qu'un rêveur, un distrait, un idéaliste, un penseur dans sa tour d'ivoire ou pis, un fou. Il suffit au Moqueur de rappeler avec force le concret, pour tourner en ridicule l'idée nouvelle et la faire apparaître comme vaine et inadaptée.

Mieux encore, la moquerie pourra ne faire que supposer cette inadaptation. Son imagination fertile en fera entrevoir les conséquences pratiques catastrophiques pour obtenir facilement la dépréciation des nouveaux principes. On reconnaît là la démarche de la démonstration par l'absurde. Selon cette seconde tactique, la valeur nouvelle est considérée comme un pur produit de l'imagination, la pure vue d'un esprit fonctionnant à vide. Si l'esprit fonctionne à vide, le corps abandonné à lui-même est réduit au mécanique ou à l'animalité, ce qui en est même la conséquence visible et risible.

Les procédés de la moquerie - la moquerie metteur en scène

La mise en scène met en lumière, dévoile ou construit. De ce point de vue, la moquerie est une mise en scène. Elle donne à voir le corps du Moqué : qu'elle produise en parole une image ridicule de ce corps par la description, qu'elle amène ce corps à donner de lui-même une image ridicule en lui tendant en farceur le piège du canular ou qu'elle contrefasse ce corps en le jouant par mimisme (comique des gestes et des formes qui nous intéresse ici au premier chef).

Les différentes modalités de la moquerie ont ceci de commun qu'elles relèvent de la reproduction.

(f)



L'imitation

L'imitation est déjà teintée de moquerie dans la mesure où un corps cherchant à reproduire l'action d'un autre met l'accent sur l'aspect physique dans un portrait où la dimension spirituelle devrait également être présente pour prétendre rendre compte de la totalité d'un individu.

Ce qui est impossible à imiter c'est bien évidemment la pensée d'un individu. Dans l'imitation de tournures de langage, c'est l'aspect mécanique qui ressort comme si, puisqu'il est possible de les reproduire, ces tournures de langage étaient produites mécaniquement, comme par une machine, donnant à croire qu'elles ne doivent rien à la pensée vivante de la personne à qui elles appartiennent.

On voit poindre là, un des traits fondamentaux et quasiment diaboliques de la moquerie : sa nature d'illusionniste. Usant de «procédés», la moquerie est elle-même une mécanique. La mécanique de la reproduction laisse sa marque de mécanisation sur le produit final. Tout ce qui est reproduit se voit reconnu par effet feedback comme ayant été reproductible, donc déjà pourvu des attributs du mécanique. Mais cet aspect ne doit jamais se découvrir pour la sauvegarde de son efficacité. La moquerie dénonce perfidement ce dont elle est elle-même l'auteur, en en masquant soigneusement l'origine. Elle produit du ridicule de synthèse en le donnant pour du ridicule naturel.

L'exagération : la caricature

Après l'imitation, qui opère nécessairement une sélection dans les traits à reproduire (si elle reproduisait tous les traits, on obtiendrait une identité complète qui échapperait au comique pour relever du fantastique) vient l'exagération.

Les traits retenus sont significatifs, il s'agit maintenant de les exagérer pour confirmer qu'on les a sélectionnés à bon escient. Sélection et exagération conjuguées sont les procédés de la caricature.

La caricature agit en détruisant les proportions. Observons-la à l'œuvre : de son objet, elle ne considère d'abord que la forme globale et

harmonieuse dont les proportions sont définies avec précision. Elle sélectionne quelques caractéristiques qu'elle exagère comme pour démentir que les proportions fussent idéales. Privés de l'harmonie des proportions et soumis aux principes de la sélection, ces traits caractéristiques de l'objet n'apparaissent plus que dans leur matérialité ; ils résistent à l'idéal de la forme en lui opposant leur «naturel». La déformation agissant sur le naturel reste ressemblante. «Le caricaturiste, écrit Bergson, réalise des disproportions et des déformations qui ont dû exister dans la nature à l'état de velléité, mais qui n'ont pu aboutir, refoulées par une force meilleure». La matérialité a encore remporté une victoire.

La parodie

Dans l'échelle de la moquerie, on va du plus léger au plus appuyé en s'éloignant toujours plus de la ressemblance.

La parodie est sans conteste du côté de la dénaturation. Elle y parvient par degrés ; elle résume, elle transpose, enfin elle affabule.

La parodie semble agir en sens inverse de la caricature. Elle prétend garder les proportions mais les transférer à un objet nouveau. L'objet résistera à ces proportions «idéales» plaquées de l'extérieur et la matérialité l'emportera encore. «Dans le domaine du grotesque», écrit Meyerhold, la substitution, à la composition attendue, d'une composition exactement contraire, ou l'adjonction de certains procédés bien connus convenant pour la représentation d'objets contraires à celui auquel on applique ces procédés s'appelle Parodie»⁹.

La transposition parodique par excellence s'opère de haut en bas, si l'on peut dire. Ainsi, on parlera de choses spirituelles, élevées, dignes, sur le ton bas du matériel, du familier, etc.

La transposition d'un ton dans l'autre maintient un degré suffisant de ressemblance. Mais la parodie est la plus fantaisiste, la plus imaginative, la plus débridée des moqueries. La parodie n'offre bientôt plus de ressemblance avec l'objet parodié. La reproduction est dépassée par la production d'un nouvel objet, qui, seul importe, prolifère à présent, se transforme et confère par procuration, une nouvelle nature à l'objet ancien.

Ainsi de notre cantatrice. La voici confrontée à trois moqueurs. L'imitateur la montre entrant en scène et se préparant avec de courts gestes grassouillets à lancer son chant. Le caricaturiste exagère sa démarche jusqu'à la rendre lourde, sonore et essoufflée, entre deux trilles. Pour le parodiste, il n'existe plus qu'un éléphant qui chante en agitant ses deux oreilles pour s'éventer. Lequel éléphant s'essaie ensuite à un équilibre sur une patte comme on le voit au cirque, sans oublier de lancer un contre-ut de satisfaction à la fin de l'exercice, avant de prendre une douche en s'aidant de sa trompe sous laquelle il chante de plus belle, plus proche du baudet que du pachyderme.

Les modalités de la moquerie selon le bouffon et le clown

On comprend maintenant pourquoi le bouffon, en tant qu'il est déformé physiquement, est l'objet de risée par excellence. Il est le toujours déjà moqué parce qu'il est «au naturel» une caricature d'être humain.

⁹ V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Valin, éd. La Cité, L'Age d'homme, Lausanne 1975, tome II, p. 84-85.

Son corps attire sur lui l'attention et semble prendre le pas sur son esprit. En outre, comme on le voit souvent dans l'histoire des bouffons de cour, à ses débuts du moins, si le bouffon est atteint d'imbécillité ou d'idiotie, l'effet de naturel en est renforcé.

Le bouffon possède un corps dont nul principe supérieur n'est venu à bout en harmonisant les formes. De là à penser que le démon a remporté une victoire contre ce principe supérieur il n'y a qu'un pas. Les bouffons sont tenus pour des créatures diaboliques, ayant plus que toute autre besoin d'être sauvées.

Toute difformité n'est pas forcément comique. Bergson affirme que la difformité peut devenir comique dans la mesure où une personne bien conformée parviendrait à le reproduire. Or, nous avons vu que la reproduction caractérise le procédé de la moquerie.

Le bouffon est le moqué par excellence et il est le moqueur par excellence.

Dans la personne du bouffon, le «moqué» donne de lui-même l'image ridicule que le moqueur aurait eu à produire. Il incarne la moquerie devancée. Comme si le bouffon était le moqueur de lui-même. Mais pour être «moqué», ridicule, il doit ignorer ou paraître ignorer qu'il est comique. Curieux moqueur de lui-même qui doit ignorer qu'il se moque de soi. Personnage comique au naturel, il est la moquerie cristallisée. Il est la part ridicule du groupe, il se moque du groupe qui prétend être normal, aspire à s'élever en oubliant l'existence en son sein du strict matériel et corporel.

Que le bouffon, l'être déformé, ait conscience de son drame, de son «anormalité» et c'en est fait de l'effet comique. Il nous rend alors sensibles et comme l'écrit Bergson : «le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion».

L'apparition de cette conscience-du-malheur, devient le signe de l'esprit dans le corps : l'esprit regagne sur le corps ce qu'il avait perdu et rétablit une sorte d'équilibre. La moquerie, qui obéit à la formule contraire, est repoussée.

Il y eut des époques où l'on était certainement moins sensible au malheur que

représente la déformation physique. On ressentait à l'endroit des monstres, des êtres déformés, plus de curiosité que de pitié. Les circonstances du rire étaient réunies. Il reste aujourd'hui quelques traces de la même cruauté dans notre rire de certains personnages comiques.

L'avatar de cette figure de bouffon telle que nous commençons à la définir est le clown Auguste.

De la déformation du bouffon il ne reste plus chez l'Auguste que le corps pataud et maladroit qui se montre inadapté en toute circonstance. La déformation du clown, c'est son nez rouge. Signe qu'il a déjà tout raté avant même de l'entreprendre. Il porte son bide sur son visage, le signe reconnaissable entre tous du «moqué».

Comme tout personnage comique, le clown s'ignore lui-même. Ceci se manifeste pour la plus grande joie du public dans la réitération, la persistance du clown dans l'erreur. À peine essuie-t-il un bide qu'il recommence à nouveau avec un optimisme qui ne se dément jamais. C'est l'amour

fou de vie du clown. Son esprit gentiment dérangé. Si humain, que le spectateur se reconnaît en lui. En ignorant pourtant le drame de son inadaptation, le clown désamorce le processus d'identification qui ferait ressentir de la pitié au public, le plongeant dans une atmosphère émotionnelle si contraire au rire.

Les traces de cruauté envers le clown, perceptibles dans le rire du public, sont une survivance de la moquerie dont est l'objet le bouffon, l'asocial, le marginal, l'individu qui se singularise ou porte le signe d'une singularité légèrement inquiétante pour le groupe.



c'est l'asocial qui se livre à présent à la moquerie socialisante.

Cette figure retournée du bouffon déformé et simple d'esprit, objet de risée, inscrit sur les registres du prince entre ses faucons et son ours domestiqué, est celle du fol de cour. Le bouffon déformé et moqueur de lui-même, faisait figure de grimace dans la société des «beaux gosses», moquerie cristallisée de l'aspiration à la beauté, à la normalité, à l'équilibre du corps et de l'esprit. En lui, symbole passif, résidait la part dérisoire de la société. Corps grotesque, il devenait ridicule dès qu'il se mettait en mouvement ou ne faisait que singer la vie. Le fol de cour se souvient de ce ridicule naturel du bouffon, mais, de moqueur passif, il se fait moqueur actif.

le fol de cour

Le privilège du bouffon est d'amuser en raillant et en se moquant. Il est le seul personnage qui puisse, en l'amusant et pour l'amuser, se moquer du public, comme il le fait du souverain.

Le bouffon de cour était appointé par le souverain pour se railler de la cour et de son chef en premier lieu. Dans le théâtre des bouffons, le public se substitue au Prince à la place de payeur et de moqué. C'est là encore, l'une des conséquences de la «stylisation» opérée par Lecoq.

Certes, ce n'est pas par contrition que le souverain s'entoure d'un bouffon. Bergson a bien relevé l'importance socialisante du rire. Le rire est un moyen de correction écrit-il, son rôle est de corriger la raideur en souplesse.

Une cour est une petite société (non pas lorsqu'elle est rigidifiée par l'étiquette, car alors elle est une société formelle ou morte dont il est impossible de se moquer de l'intérieur, mais lorsqu'elle rassemble le parti sur lequel le prince a besoin de s'appuyer pour régner) qui exige d'être interpellée par l'un de ses membres très particulier.

Nul en effet, ne peut se permettre de critiquer véritablement en étant juge et partie. Personne ne l'entendrait.

Le bouffon ne doit pas se moquer gratuitement du souverain, il doit proférer

des vérités qu'il est le seul à pouvoir faire entendre. On pourrait assimiler, grosso modo, le moqué au corps déformé, à demi-animal, par un renversement significatif, à une demi-humanité disgraciée que l'on assimile maintenant à un individu qui ne se distingue plus, dans la ménagerie du prince, par son corps monstrueux mais par son esprit malade comme l'attestent les compilations de Maurice Lever dans *Le Sceptre et la marotte*¹⁰.

L'iconographie est révélatrice. Nulle part, l'homme à la marotte n'apparaît atteint d'une tare physique. Au contraire, ses attributs le clouent, l'uniformisent comme si son corps n'avait plus d'importance, coupé d'un esprit dérangé et lui, bien présent. Le corps blanc, fade du fou.

On a vu que produire l'image d'un esprit sans corps constituait la seconde tactique de la moquerie.

Le bouffon se moque du souverain. Il est le représentant du groupe, de la cour, de l'ensemble

Du bouffon au clown tout semble s'être affiné, sinon affadi. La «déformation» clownesque, le petit nez rouge, n'a plus la sauvagerie d'une tête démesurée, d'une double bosse ou d'un arrière-train éléphantinesque. La mesure s'est introduite, le monde du clown est taillé sur mesure, à petite échelle, selon une cosmogonie miniature. Le petit monde rond du clown définit un espace exigu qui ne se projette pas. Le clown, solitaire, y est enfermé comme un poisson rouge dans son bocal. Il nous demande de l'y accompagner du regard parce qu'il lui est impossible de rejoindre notre monde. Ainsi, le «moqué» clownesque est impuissant à devenir moqueur à son tour. C'est ce qui le rend d'ailleurs si attachant et inoffensif et en fait le personnage comique par excellence.

Là réside une étape fondamentale. Par l'un de ces retournements auxquels il nous faudra bien nous habituer, le bouffon sans cesser d'être le «moqué» type, et en raison même de cela, devient également le «moqueur» type. Vivant paradoxe, puisque

¹⁰ Maurice Lever, *Le Sceptre et la marotte*, Paris, Fayard, éd. 2000.

de la société. Le souverain ne peut entendre certaines vérités que d'un personnage qui n'a pas d'enjeu.

La moquerie du bouffon n'est pas un rapport de force (le bouffon défend quelque chose de plus vaste, qui n'est pas de ce monde).

La moquerie est un équilibre. Elle doit toucher juste sans détruire, car le danger de déplaire, est toujours présent.

Le bouffon se trouve dans une position périlleuse : il est payé pour être impertinent mais sans acerbité. La qualité de l'impertinence est pourtant à l'exacte mesure des vérités qu'elle révèle.

C'est pourquoi le bouffon est indissociablement un amuseur et un conseiller.

Un conseiller sans enjeu ni responsabilité, qui ne serait pas avide de pouvoir, qui ne placerait pas son rapport au roi sur le terrain d'un rapport de force avec des intérêts personnels ou des intérêts dont il aurait la charge. Il est d'emblée innocent, irresponsable.

Un amuseur qui doit faire rire le moqué lui-même sans l'humilier (ce que son autorité ne supporterait pas). Pour faire rire le roi lui-même, il faut qu'il y ait, entre les deux individus, la plus grande dissemblance possible pour que le roi puisse prendre ses distances au moment de la moquerie ; c'est-à-dire se rendre insensible. Le bouffon est dès lors nécessairement monstrueux puisque c'est le roi qui détient les canons de la normalité.

Si, dans le bouffon, le moqué et le moqueur cohabitent, dans le roi, le moqué et le public cohabitent.

Lorsque le bouffon se moque du roi, il gèle une fonction, celle d'être moqué. Lorsque le roi l'écoute, il gèle la fonction d'être moqué en devenant public.

Monstrueux physiquement pour que le corporel, l'animal, s'oppose à son identité d'être humain doué d'entendement au mental monstrueux pour qu'il soit impossible de lui assigner une identité définitive entre ce qu'il est et ce qu'il joue ; appartenant au monde des fous, innocent pour la seconde fois, irresponsable de ses actes et de ses paroles.

Le fou du roi est à la fois moqué et moqueur. Il doit être le plus asocial dans la société, le plus distrait pour être consigné lui-même : l'amusant. L'amuseur doit faire partie du groupe des rieurs : la société. Il est l'exclu qui a dépassé l'exclusion ; le représentant du monde des fous dans notre monde. Le spécialiste de la folie qu'il désigne en lui-même pour que le groupe l'en corrige. Il est le raide par excellence qui dénonce la raideur à l'aide de sa propre raideur, et avec sa raideur souligne la raideur de l'autre. Il est la parodie incarnée. Il est joyeux et burlesque parce qu'il traite avec sa vérité solennelle des sujets qui, dans sa logique, sont bas et grossiers (la guerre, la naissance du monde). C'est dans les moments de ressemblance, qu'il aura dit quelque chose. C'est l'humour des bouffons : décrire ce qui est en affectant de croire que c'est ce qui devrait être.



CHANTIERS 2009 DU STUDIOLO

La présentation du spectacle *Exils* en 2006 au centre social Petit-Bois de Metz-Borny avait conduit le Studiolo à aborder avec plus d'acuité les questions du vivre ensemble, de la multiculturalité et, de fil en aiguille, celles des discriminations.

En 2007 le Studiolo a répondu à l'appel à projets de la HALDE dans le cadre de l'année européenne de l'égalité des chances pour tous. Avec le soutien de l'Union Européenne, de l'ACSE, de la Région Lorraine, de la DDJS, il a créé avec ses partenaires Inter-Service Migrant-Est et la Compagnie des Bestioles le spectacle inter-actif de lutte contre les discriminations *D'Arrache-Pied*. Ce spectacle présenté avec succès en décembre 2007 en est à sa dixième représentation avant les huit autres dates programmées jusqu'en juin.

Aussi, lorsque Martial Poirson a proposé au Studiolo de rééditer le théâtre de Nicolas Chamfort, nous rendant sensible à cette approche particulière, cette interrogation sur la diversité humaine et plus particulièrement sur l'articulation entre «nous» et les «autres», nous avons applaudi et accédé à son projet.

Les trois pièces présentées et annotées par Martial Poirson et Jacqueline Razgonnikoff verront le jour au printemps 2009 dans le sixième volume de la collection Studiolo-Théâtre aux éditions Lampsaque.

Les deux comédies *La Jeune Indienne, Le Marchand de Smyrne* et la tragédie *Mustapha et Zéangir* nous font parcourir un chemin allant des Indes orientales aux Indes occidentales, dans le dessein de nous confronter à nous-mêmes par le truchement de l'autre. Il s'agit dans ce théâtre singulier de concevoir l'Autre comme soi-même, ou de se percevoir soi-même comme un autre.

Martial Poirson écrit dans sa brillante et savante introduction : «La conception de l'Autre défendue par Chamfort, qui ici comme ailleurs prend le parti des minorités subalternes maintenues sous le boisseau de l'ordre colonial de l'empire,

s'apparenterait davantage à ce que Todorov qualifie d'«humanisme bien tempéré», et relève d'une forme de nivellement des êtres susceptibles de transcender les spécificités socioculturelles et de battre en brèche la tentation différentialiste».

Sur ces entrefaites, nous avons assisté à deux spectacles qui nous ont fortement marqué. Le premier était *Nicomède* de Corneille dans la mise en scène de Brigitte Jacques au théâtre de Reims. Ce spectacle dont François Regnault dit qu'il convie les spectateurs à «un festin de paroles» nous a bouleversé. Nous avons pensé qu'à tout prendre, dans notre pays, le théâtre classique était loin d'être aussi bien loti que le théâtre moderne et contemporain, qu'il fallait se déplacer bien loin parfois pour avoir le plaisir d'entendre une langue inouïe, de nous pencher avec un oeil neuf sur notre présent depuis le promontoire des formes du passé, de laisser résonner en nous le rythme de la délibération classique, cet entraînement à la démocratie. Décidément nous mettions à notre programme de redonner vie à ces textes fossiles, nous mettant au défi de parvenir à y intéresser nos étudiants qui s'en détournaient, découragés trop facilement. La tâche n'était pas aisée.

C'est alors que nous avons assisté au théâtre du Saulcy à une représentation de la pièce « *Terres promises* », d'après « *Retour à Haïfa* » de Ghassan Kanafani par la compagnie belge du Théâtre du Public. Cette expérience ne nous a pas laissés indemnes et s'est greffée sur nos préoccupations en faisant naître de nouveaux désirs et de nouveaux projets¹¹.

Il s'agissait non seulement d'une pièce formidable, abordant avec justesse et intelligence le problème du conflit Israélo-Palestinien mais encore d'une forme, nouvelle pour nous, de théâtre forum, terriblement efficace.

Les faits évoqués par la pièce se déroulant dans un passé historique, il n'est pas demandé aux spectateurs de remplacer sur scène un personnage en défendant le point de vue d'une autre attitude. A la fin du spectacle, toutefois, les spectateurs ont la possibilité d'interpeller les personnages de la pièce en les pressant d'expliquer leur comportement, en leur opposant parfois des arguments contraires, en proposant d'autres réactions ou comportements. Cette façon d'instaurer le débat, rendant au théâtre une de ses plus belles fonctions, nous est apparue lumineuse.

Pourquoi ne pas transposer ce dispositif de théâtre forum à notre tentative de restauration de la tragédie française?

Nous avons donc conçu un nouveau projet expérimental intitulé «Tragédie-forum».

Ce projet est fondé sur le désir d'explorer autrement l'étude d'un genre théâtral ordinairement considéré comme peu accessible aux étudiants, la tragédie, dont la langue et la complexité sont souvent dissuasives.

Or, à y regarder de plus près, la tragédie peut être considérée comme un lieu de débat et de participation sur des thèmes qui nous touchent encore aujourd'hui : l'amour, la politique, la violence, la justice ...

¹¹ Nous avons reprogrammé ce spectacle en partenariat avec la Ligue de l'enseignement le samedi 21 mars salle Harlekin Art.

Ce débat peut être celui d'un personnage avec lui-même, ou avec les autres personnages de la pièce mais il peut être également celui des spectateurs entre eux ou du public qui interpelle les personnages. C'est du reste ce qui se passait souvent au XVII^e et XVIII^e siècle, lorsque les salles bruyantes et indisciplinées n'hésitaient pas à apostropher les acteurs au cours de la représentation alors que les entractes étaient idéalement occupés à débattre sur ce que le public avait vu ou attendait de voir. C'est cette forme de participation à la tragédie que nous souhaitons rajeunir et explorer en nous appuyant sur le principe moderne de fonctionnement du théâtre forum.

Dans le concept de « tragédie-forum » que nous souhaitons explorer, il s'agira de jouer, sinon une tragédie complète, du moins quelques extraits, puis, avant de représenter le dénouement de la pièce, de faire venir les acteurs, encore dans le rôle de leur personnage, sur le devant de la scène et d'entamer le débat avec eux, de les conseiller, de les mettre en garde, de les interroger sur leur comportement, les motifs de leur décision... On procédera ensuite à la représentation du dénouement tel que l'auteur l'a écrit.

Il était tentant de nous souvenir des thèmes et du dispositif de théâtre forum en oeuvre dans notre spectacle sur la discrimination, de l'adapter à notre nouveau projet et d'appliquer le dispositif de théâtre forum à la tragédie française avec, pour une première expérience, la tragédie de Chamfort *Mustapha et Zéangir*. Ainsi fut fait.

Nous avons proposé à des étudiants de l'université de Nancy 2 d'essayer au cours du second semestre de l'année de redonner à la tragédie son efficacité. Différents groupes d'étudiants participent à ce vaste projet autour du thème de la discrimination, de la pratique de la tragédie forum, de la compréhension de *Mustapha et Zéangir*. Un premier groupe s'est préoccupé d'organiser la venue du spectacle *D'arrache-Pied* le 2 avril à l'amphi Délégé sur le campus Lettres. Il organisera en outre une exposition sur le thème des discriminations à la MJC St Epvre durant les vacances de Printemps. Trois autres groupes se sont penchés sur des mises en scènes possibles de *Mustapha et Zéangir*. Ils feront part de leurs propositions le jeudi 30 avril au cours d'une longue journée durant laquelle un cinquième groupe présentera également des exemples de scènes de *Mustapha et Zéangir* traitées sur le mode de la tragédie forum, avec incitation des jokers et invitation au débat. Le soir de cette journée des comédiens professionnels interpréteront à leur tour une ou deux scènes de la tragédie avant que Martial Poirson et Jacqueline Razgonnikoff ne fassent une conférence sur à propos de leur édition du théâtre de Nicolas Chamfort.

Les enfants et adolescents de l'école du Studiolo, sous la houlette de Dominique Fabuel, s'inspireront aussi de Chamfort en tirant des situations de son *Marchand de Smyrne* qu'ils mêleront à certaines autres évoquées par Orhan Pamuk dans son grand livre sur Istanbul. Leur spectacle *Stambouliotes* sera donné les 12 et 13 juillet au théâtre du Saulcy.

Les jeunes de Borny quant à eux se tourneront

délibérément vers d'autres directions (d'être à l'origine, sans qu'ils le sachent, de tous ces développements, ne les aura pas assignés à résidence). Ils accompagneront leur version de *L'Homme et la masse* d'Ernst Toller par des chorégraphies originales dansées sur la musique du *Sacre du Printemps* de Stravinsky, sous la direction d'Amar Bellal et de son équipe. Le spectacle est prévu au centre social Petit-Bois de Borny vendredi 26 et samedi 27 juin et à l'Opéra-théâtre de Metz le mardi 30 juin.

Les articles qui suivent développent tel ou tel aspect de ce projet protéiforme.



Dessin de Bérain. Personnage en costume oriental. Sanguine

Le costume exotique ou « l'invention » théâtrale de l'altérité

Extraits des *Notes sur le cahier iconographique du théâtre de Nicolas Chamfort, (Lampsaque - collection Le Studiolo-théâtre. Édition présentée, établie et annotée par Martial Poirson et Jacqueline Razgonnikoff) Parution Avril 2009.*

Anne Verdier et Didier Doumergue

Représenter « L'Autre » c'est essentiellement le représenter dans sa différence et le costume exotique contribue largement à cette représentation. En effet, l'altérité n'existe pas tant qu'elle ne se matérialise pas, or le costume est l'un des objets qui concrétise le mieux la « coutume » - car il prête aux personnages des façons de vivre qui ne sont pas les nôtres puisqu'ils portent des vêtements différents des nôtres. Du reste - faut-il le rappeler ? - le terme « costume » est à l'origine un terme de peinture qui désigne la « coutume » c'est-à-dire l'ensemble des manières de vivre d'un groupe donné.

L'altérité et la fête

L'étude de la peinture de la première Renaissance montre comment naît la représentation de l'altérité : elle ne se représente tout d'abord pas en tant qu'elle-même mais en tant que projection de notre propre réalité. Mikaël Baxandall écrit dans *L'œil du Quattrocento* « le peintre était par profession celui qui visualisait les histoires saintes¹² », et la représentation picturale n'était autre chose qu'« une combinaison de la peinture et des processus de visualisation que le spectateur avait antérieurement opérés sur le même sujet¹³ ». Il décrit par exemple une technique de méditation basée sur une projection de notre réalité pour imaginer une ville biblique¹⁴. La sensibilité à l'altérité, -la distance géographique ou la distance historique- et sa représentation n'advieront en peinture que beaucoup plus tard.

Vers la même époque, les arts du corps procèdent de façon analogue en matière de représentation de l'altérité. Dans la continuité de la représentation de l'Autre comme nous-mêmes, il s'agit maintenant de « prêter » son corps à la représentation d'un Autre historique. C'est ce dont Aby Warburg a la stupéfiante intuition qu'il développe notamment dans son article sur les costumes de scène des Intermèdes présentés lors des noces de Ferdinand de Médicis avec Christine de Lorraine¹⁵. Certains mouvements vivants des personnages de l'Antiquité éprouvés par les figurants des Intermèdes de 1589 semblent inventer la plastique attribuée aux personnages antiques par les peintres de la Renaissance où Warburg les retrouve. La représentation picturale de l'altérité historique, notamment de celle de l'Antiquité, serait guidée par son incorporation vivante dans les fêtes, qui, par ailleurs, sont aussi le lieu de la représentation de l'altérité géographique ou, si l'on préfère, de l'exotisme.

Le « différent » est tout d'abord conçu comme notre double inversé. Ceci apparaît clairement dans tous les espaces de représentation de l'inversion que sont les réjouissances du Carnaval, les divertissements des défilés, des mascarades ou des fêtes. Edith Karagianis-Mazeaud a relevé la présence des premiers costumes exotiques dans les fêtes de Cour et les Entrées Royales dès 1385 : des Turcs pour le mariage d'Isabeau de Bavière en 1385, des Sarrasins pour l'Entrée d'Henri VI en 1431, « un grand porc-épic mené par deux Maures » pour l'Entrée de Louis XII en 1498¹⁶.

¹² Mikaël Baxandall, *L'œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1972, p. 72.

¹³ *ibid*

¹⁴ *Op. cit.*, p. 73. Edith Karagianis-Mazeaud, « Costumes de représentation au temps de la Pléiade : tradition, antiquité, exotisme, bergeries » in *Art et Usages du costume de scène*, sous la direction d'Anne Verdier, Olivier Goetz, Didier Doumergue, Beaulieu, Lampsaque, 2007, collection « Studiolo-essais », p. 25-39.

¹⁵ Aby Warburg écrit : « toutes [les] formes intermédiaires, aujourd'hui éteintes, entre la vie réelle et l'art dramatique, dont faisait partie la procession mythologique ou allégorique, si fréquente au XVe, XVIe et XVIIe (par exemple dans les mascarades de carnaval, les tournois, les bufles, etc.), offrait à la société du temps l'occasion de voir en chair et en os les figures célèbres des temps anciens » in Aby Warburg, *Les costumes de scène pour les intermèdes de 1589. Les dessins de Bernardo Buontalenti et le Libro di conti d'Emilio De' Cavalieri*, Traduction et notes d'Anne Surgers, éditions Lampsaque, collection Studiolo-essai, à paraître.

¹⁶ Edith Karagianis-Mazeaud, « Costumes de représentation au temps de la Pléiade : tradition, antiquité, exotisme, bergeries... » in *Art et Usages du costume de*

Ces costumes ethniques sont portés quelquefois par des indigènes jouant leur propre rôle comme, en 1565, à Bordeaux lors du défilé des « Douze Nations » devant Charles IX. Mais le plus souvent ce sont les gentilshommes qui portent ces costumes pour les jeux de bague où ils se présentent masqués et vêtus « à l'égyptienne », « à la mauresque », « à l'albanaise », « en amazone »¹⁷. Ces premiers costumes exotiques sont des costumes de fête, des habits de Carnaval dont la première fonction, ludique, est de faire rire : la représentation de l'« étranger » est une attraction à laquelle la Cour s'adonne volontiers. Sous François II, le duc de Nemours remporte une course de bague « habillé fort gentiment en femme égyptienne, avec son grand chapeau rond ou capeline sur la tête, à l'égyptienne, sa robe et cotte tout de velours et taffetas fort bouffante portant une petite singesse qui donnait fort à rire aux regardants¹⁸ ».

Dès le XVI^e siècle, des planches illustrent les premières relations de voyages¹⁹ et les costumes des ballets de Cour s'en inspirent peut-être, mais la représentation de celui qui est loin donne surtout lieu à des créations où la fantaisie reflète tous les mythes nourris par l'imaginaire oriental : richesse, étrangeté, différence, merveilleux²⁰. Le Bourgeois gentilhomme²¹ reflète cette pratique : Covielle, à qui revient l'idée de la « turquerie », confie à ses complices qu'« il s'est fait depuis peu une certaine mascarade²² qui vient le mieux de monde ici et que je prétends faire entrer dans une bourle que je veux faire à notre ridicule²³ ». Et, du reste, Madame Jourdain identifie aussitôt le costume de Mamamouchi comme un costume de mascarade : « Ah mon Dieu, miséricorde ! Qu'est ce donc que cela ? Quelle figure ! Est-ce un momon que vous allez porter et est-il temps d'aller en masque²⁴ ? » Les ballets de Cour proposent depuis longtemps au spectateur un exotisme proche du merveilleux et des costumes de convention s'élaborent au cours du XVII^e siècle : indiens emplumés, sauvages vêtus de peaux de bêtes, turcs, égyptiens et indiens aux vêtements rayés, turbans et babouches se glissent partout, exorcisant par le rire et la danse peurs et fantômes suscités par cet « Autre » lointain, différent, « étrange-étranger », souvent considéré comme un ennemi de longue date en même temps

qu'habitant d'un monde merveilleux et qui fait rêver²⁵.

Dès la deuxième moitié du XVI^e siècle, le théâtre français met à son tour des Turcs en scène avec La Soltane, de Gabriel Bounin, en 1561²⁶. « L'Autre » sort alors du seul cadre de la fête et le Turc devient un personnage de Tragédie dont la cruauté, la violence et la barbarie susciteront l'effroi des spectateurs. Le Mémoire de Mahelot mentionne la présence de turbans nécessaires à la représentation de *La Leucosie*²⁷, pièce perdue de Hardy, créée avant 1626 et la notice consacrée à la pièce laisse parfaitement imaginer la scène et le rôle qu'y jouent les Turcs :

« Il faut que le théâtre soit enrichi, à un des côtés une grotte d'où l'on sort, il faut deux navires, l'un pour des Turcs et l'autre pour des Chrétiens, il faut un tombeau caché et qu'il s'ouvre deux fois, le Vaisseau des Turcs paraît au quatrième acte où l'on tranche une tête, il faut aussi un brancard de deuil où l'on porte une femme sans tête, il faut des trompettes, des turbans et des dards pour les turcs²⁸. »

À côté des pièces à sujet grec ou romain abondent dès lors les pièces à sujet turc : *Le grand et dernier Soliman ou la mort de Mustapha* (Mairet, 1637), *Soliman* (Dalibray, 1637), *Ibrahim ou l'illustre Bassa* (Scudéry, 1642) *Osman* (Tristan l'Hermitte, 1646) pour n'en citer que quelques unes et, bien sûr, *Bajazet* (Racine, 1672).

Le costume « exotique » au XVII^e siècle

Les témoignages sur les costumes portés dans ces pièces sont rares mais il semble qu'ils prennent rapidement en compte la question de la vérité historique qui n'est autre que celle de la représentation la plus exacte possible de l'exotisme. L'« Autre » est celui qui est déguisé et il n'existe pas de meilleure manière de représenter son étrangeté que de le montrer vêtu selon ses propres coutumes. Molière demande au chevalier d'Arvieux, qui a voyagé en Orient, de conseiller Baraillon, le tailleur chargé de la réalisation des costumes du *Bourgeois Gentilhomme*, notamment pour la réalisation des turbans. Racine bénéficie des conseils de l'ambassadeur de France à Constantinople pour les costumes de *Bajazet* auxquels Corneille reproche cependant de n'avoir d'exotisme que la forme, sans adéquation avec le caractère des personnages : « sous des habits turcs battent des coeurs français » écrit-il à un de ses amis²⁹.

Racine, dans la préface d'*Esther*, commente le choix des costumes portés par les demoiselles de Saint-Cyr : des jeunes filles ne peuvent décentement s'habiller en hommes, mais les longues robes des prêtres hébreux leur permettront de jouer des rôles masculins sans heurter la bienséance : « je crois qu'il

est bon d'avertir ici que bien qu'il y ait dans Esther des personnages d'hommes, ces personnages n'ont pas laissé d'être représentés par des filles avec toute la bienséance de leur sexe. La chose leur a été d'autant plus aisée qu'anciennement les habits des persans et des juifs étaient de longues robes qui tombaient jusqu'à terre³⁰ ». Costume exotique et costume historique ne font plus qu'un.

Faut-il voir là les prémices du goût pour la vérité, pour l'Histoire, tel que le XVIII^e siècle le concevra ou plutôt un témoignage sur cette « esthétique de la distance » décrite par Christian Biet³¹ et selon laquelle une action, pour qu'elle soit représentée avec noblesse, doit être éloignée des spectateurs, dans le temps, ou dans l'espace ? Racine s'en explique dans la préface de *Bajazet* : il s'est inspiré d'un fait contemporain, mais « l'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps c'est ce qui fait par exemple que les personnages turcs quelque modernes qu'ils soient, ont de la dignité sur notre théâtre³². »

Fantastique, excessif, merveilleux, inquiétant ou drôle, le costume exotique s'inscrit sans peine dans une démarche de recherche d'une réalité conforme à l'Histoire en raison justement de l'étrangeté que représente cette réalité aux yeux des spectateurs.

Quelques représentations du costume oriental au XVIII^e siècle

Le succès des *Lettres persanes* en 1721 contribue à renforcer la mode de l'Orient qui entre partout. D'innombrables « chinoiseries » envahissent mobilier et objets d'art. Simultanément, et tout d'abord au nom de la simplicité et de la vraisemblance, les réformateurs du costume, sous l'influence de Voltaire, Lekain et Mademoiselle Clairon, veulent débarrasser la scène des costumes contaminés par les outrances vestimentaires de la mode et qui n'ont plus pour objet que l'ostentation du luxe. Le respect de l'Histoire qui découle de cette quête de la vraisemblance ne s'impose que très progressivement dans la pratique. Pour que les personnages soient vraisemblables, ils doivent être vêtus selon ce que les sources historiques révèlent de leur « costume », et notamment la peinture : Le Brun, David sont des modèles dont il faut s'inspirer. Or l'imaginaire oriental nourri entre autres par *Les Contes des mille et une nuits* traduit en français en 1701, continue à associer luxe et exotisme : soieries, broderies, diamants, perles et pierres précieuses irriguent récits et contes et ornent maint costume de scène d'inspiration orientale. Le costume exotique plaît alors plus que jamais, dans la mesure où il permet de conserver ces marques de luxe et de fantaisie en passe d'être bannies du costume occidental mais reconnues comme l'une des marques du costume oriental. On peut ainsi lire sous la plume de l'auteur de *Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations tant anciennes que modernes* « une habitude que l'on a prise au théâtre et sur laquelle il serait bien essentiel de revenir, c'est celle de croire que le costume est susceptible d'effet, qu'autant qu'il est chargé d'argent, d'or, de pierreries, de diamants, et de donner souvent aux chefs, aux rois, aux magistrats des républiques

scène, sous la direction d'Anne Verdier, Olivier Goetz, Didier Doumergue, Beaulieu, Lampsaque, 2007, collection « Studiolo-essais », p. 25-39.

17 E. Karagianis-Mazeaud, art. cité, p. 36.

18 E. Karagianis-Mazeaud, art. cité, p. 37.

19 Voir par exemple Nicolas de Nicolay, *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales... Avec les figures au naturel tant d'hommes que de femmes selon la diversité des nations, & de leur port, maintien & habitz*, Lyon, G. Roville, 1568.

20 Voir par exemple les costumes du Ballet de la douairière de Bilbahaut, dansé par Louis XIII en 1626, dessins de Daniel Rabel, Musée de Louvre, département des arts graphiques.

21 1670.

22 Nous soulignons.

23 Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, III, 15.

24 *Op. cit.*, V, 1.

25 Voir sur ce sujet : Marie-Françoise Christout, *Le Ballet de Cour au XVII^e siècle*, Genève, Minkoff, 1987.

26 Martine Kahane, *Costumes des Mille et une nuits*, Bleu autour; Centre National du Costume de Scène, 2008, p. 29.

27 *Mémoire de Mahelot*, édition Pierre Pasquier, Paris, Champion, 2005, p. 253.

28 *Ibid.*

29 Cf. Anne Verdier et Didier Doumergue, « Distance antique et réalité scénique en 1646 : les véritables habits à la romaine dans *Le Véritable Saint Genest* », *Littératures classiques*, 63, 2007, p. 203.

30 Jean Racine, préface d'*Esther*, in *Théâtre-poésie*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 947. Voir sur ce point notre article : « Les costumes d'Esther ou le retour au désordre », in *Conversations entre les Muses*, sous la direction de Lise Sabourin, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006, p. 15 à 22.

31 C. Biet, *La Tragédie*, Paris, A. Colin, 1997, p. 67.

32 *Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations tant anciennes que modernes*, Paris, chez M. Drouin, 1790, tome II, p. 13. Nous soulignons.

33 *Op. cit.*, p. 62.

grecques le faste des asiatiques³³. » Les recherches sur l'exacte forme de ces habits sont minutieuses et s'appuient notamment sur l'observation de peintures, trouvées dans les ruines de Persépolis ou sur de dessins rapportés par des peintres. Tuniques, manteaux, coiffures, chaussures sont minutieusement dessinés, analysés, commentés et donnés en modèle aux tailleurs. Toutefois, cette évolution vers le costume « vrai » ne se fait que progressivement et certains costumes orientaux sont encore plus ou moins influencés par un reste d'occidentalisme et marqués sans doute par les costumes de convention des ballets de Cour, car au théâtre, qui est aussi affaire de convention, la perception de l'autre est influencée par les codes vestimentaires auxquels le spectateur est habitué : pour montrer la barbarie de ces peuples lointains, on les représente, comme dans les ballets, vêtus de peaux de bêtes souvent peintes. Mais, simultanément, leur coiffure de plumes est souvent dans la pure tradition de la coiffure attachée au costume de tragédie classique. L'exotisme reflète également une certaine image du pouvoir qui se manifeste par la richesse et le chatoyement des étoffes : soie, indienne, velours, ample manteau et, à nouveau, coiffure dans la droite ligne de la tradition du costume de tragédie classique, même si perles et croissant d'or rappellent que cette coiffure pourrait aussi être un turban. Le costumes masculin évoque quelques aspects de l'imaginaire oriental : la force, le prestige, la richesse, l'exubérance des couleurs. Il n'en comporte pas moins de nombreux éléments rappelant le costume de tragédie tel que s'évertuent à le proscrire Voltaire, Lekain, Clairon puis Talma. La réforme du costume ne s'effectue pas en un jour et le costume d'homme demeure longtemps marqué par l'influence du costume de tragédie tel qu'il s'était fixé dans les années 1670³⁴. Le costume féminin semble quant à lui davantage marqué par l'influence de la mode de ville et ne comporte d'oriental que ce que la mode de ville a

depuis longtemps adopté, notamment les étoffes rayées dites « bayadère ». Depuis le XVII^e siècle, la bayadère était, comme « l'indienne », une étoffe très recherchée et fort coûteuse, venue d'Orient, et qui suffisait à elle seule à citer l'exotisme. Cette mode témoigne de l'influence réciproque qui s'exerçait entre robes de scène et robes de ville. Plus qu'une exacte copie du vêtement oriental, le costume exotique rassemble des éléments qui « citent » l'Orient à des degrés divers et n'hésitent pas à y mêler des éléments occidentaux que le public identifie, non comme un anachronisme, mais comme une référence à des codes de représentation de l'imaginaire oriental. Ce « précipité temporel » était pratique courante au XVII^e siècle, notamment dans le costume de tragédie. Les Romains étaient vêtus comme le roi lors des fêtes de Cour, indiquant, au-delà de la distance nécessaire au genre tragique, qu'il n'y avait pas de réelle disjonction entre les personnages et un public habitué à percevoir ce costume comme un costume « contemporain ». Au XVIII^e siècle, et jusqu'à une période fort avancée, ce système fonctionne encore, plus ou moins consciemment, et l'imaginaire oriental demeure toujours marqué par une représentation très occidentale de ce monde lointain dans la mesure où les éléments utilisés demeurent spectaculaires et efficaces aux yeux du spectateur.

Stambouliotes

les 12 et 13 juillet 2009
au Théâtre du Sauley

Adaptation Dominique Fabuel

Mise en scène : D. Fabuel et E. Lehembre
Équipe décors et Costumes : Elodie Rambaud,
Blandine Faderne, Charlotte Tramont
Régie, lumière, musique et son : J. Goetz

Spectacle avec des enfants et des adolescents,
de l'école du Studiolo-IRTS de Lorraine
en collaboration avec des stagiaires étudiants de
l'université de Metz (UFR Sciences humaines et
Arts) et en partenariat avec l'action culturelle
de l'université de Metz

Stambouliotes est un spectacle inspiré par la pièce de théâtre *Le Marchand de Smyrne*, comédie en 1 acte (1770) de Nicolas Chamfort et par le roman *Istanbul* de l'écrivain Orhan Pamuk (2007).

Le Marchand de Smyrne est la plus « moliéresque » des œuvres de Chamfort. Chamfort, y brode sur le thème du « turc généreux » en s'inspirant du récit de la vieille qui, dans *Candide*, de Voltaire, raconte ses tribulations d'esclave, vendue à Alexandrie, puis à Smyrne et enfin à Constantinople. La pièce raconte, sur fond de trafic d'esclaves, de piraterie, de récits de voyages et d'aventures, dans le décor exotique d'un Moyen-Orient fort en vogue au XVIII^e, la façon dont un riche musulman sauve de l'esclavage, par une succession de hasards heureux, un jeune aristocrate chrétien qui lui avait précisément rendu le même service dans des circonstances similaires quelque temps auparavant, cependant que sa femme sauve, dans les mêmes conditions, l'amante du jeune homme. L'Orient sert habilement de couverture à une satire mordante qui touche au racisme et aux inégalités sociales. La bonté, la tolérance religieuse et la reconnaissance servent de ressort à l'intrigue, pudiquement recouverte d'un voile d'exotisme. L'esclavage est ouvertement mis en cause, et avec lui le honteux commerce que certains font de leurs semblables. Sous l'aimable badinage d'une comédie spirituelle et joliment écrite surgissent quelques idées fortes dont la moindre n'est pas celle qu'exprime le marchand d'esclaves devant la réprobation du Français :

« Que veut-il donc dire ? Ne vendez-vous pas des nègres ? Eh bien ! moi, je vous vends. N'est-ce pas la même chose ? Il n'y a jamais que la différence du blanc au noir ! » (scène 8).



Zélis, dame de la suite de la reine de Golconde
Maquette de costume de Boquet pour *Aline, reine de Golconde*,
Ballet de Monsigny. Opéra 1766

Rachel. Costume de Roxane dans *Bajazet*.
Lithographie en couleur d'Achille Devéria, 1853.



Chamfort exerce sa verve satirique non seulement sur la société occidentale qui tolère le commerce des noirs, mais sur d'autres formes d'esclavage, y compris celui imposé à la condition féminine. Au passage, il égratigne, sans grande originalité mais avec bonhomie et dans une atmosphère de jubilation légère, les Allemands, les Anglais, la noblesse, les médecins, les savants ou encore, les juges, dans la tradition de la comédie épisodique.

Istanbul est tout à la fois l'évocation d'une ville, roman de formation et réflexion sur la mélancolie. Orhan Pamuk se remémore ses promenades d'enfant, à pied, en voiture ou en bateau, et nous entraîne à travers ruelles en pente et jardins, sur les rives du Bosphore, devant les villas décrépites, dessinant ainsi le portrait fascinant d'une métropole en déclin. Souvenirs de jeunesse, souvenirs en noir et blanc, un peu austères, un peu tristes. Photographie panoramique d'une cité légendaire, théâtre de grands événements et objet de maintes convoitises, à mi chemin entre le roman initiatique et le récit de voyage l' *Istanbul* de Pamuk dessine surtout le parcours littéraire du plus emblématique des écrivains turcs contemporains. Vagabond, disert, l'homme arpente les couloirs de la mémoire, des sensations fugaces et des moments forts pour dire l'amour qui le lie à Sa ville. Istanbul, son terrain de jeu, le berceau de son sang, le fief du cocon familial tentaculaire qui l'a vu grandir. Jamais ville n'aura autant participé à l'éducation d'un homme que ce diamant du Bosphore, rarement hommage plus sensible aura été rendu à la terre nourricière. Parce qu'il est possible de se livrer avec pudeur, pour ne pas ennuyer, sans doute, pour donner à Istanbul toute sa profondeur, Pamuk en dresse un portrait polymorphe, basé autant sur ses propres impressions que sur celles de ces illustres arpenteurs. Il emprunte à Théophile Gautier, à Nerval, à Flaubert et à *L'encyclopédie du quotidien* de Resat Ekrem Koçu. Il multiplie les regards, s'attarde sur la misère, remonte le temps et voit, par-delà le mythe de Constantinople, la réalité sordide.

En s'inspirant de quelques situations de l'une et l'autre œuvre, *Stambouliotes* est une pièce polyphonique qui nous plonge dans l'univers fascinant et fantasmé de l'empire Ottoman. Une pièce de théâtre de voyage et une réflexion sur la contemplation du face à face entre occident et orient. Un regard croisé entre soi et l'autre. Dans cette histoire, les personnages voyagent beaucoup, nous aimons tous les personnages qui viennent de loin dans le temps. Des personnages qui sont des voyageurs du temps et qui sont aussi en butte aux lieux communs, aux stéréotypes, aux particularités et à l'exil.

Stambouliotes c'est également cette comptine enfantine : *je t'aime, un peu beaucoup, passionnément, à la folie, pas du tout*. Il y a de l'intrigue amoureuse, parce que l'amour se rapporte toujours à de l'inconnu, au « mystère » de quelqu'un. Et quelqu'un est toujours un mystère.



LE SACRE DU PRINTEMPS

un projet de spectacle mis en scène par Amar Bellal avec des collégiens, des lycéens et des jeunes adultes du quartier de Borny

La communauté éducative des Hauts de Blémont, et notamment l'animatrice du projet théâtre annuel, Laura Tared, ont proposé au Studiolo de réaliser un nouveau spectacle en juin 2009 auquel participerait en premier lieu un groupe de collégiens.

En effet, le Studiolo et ses partenaires ont animé, en 2005-2006, à Borny, un projet ambitieux. A été présenté au public du quartier le spectacle *Exils*, mis en scène par Dominique Fabuel, Amar Bellal et Didier Doumergue et interprété par une trentaine de jeunes pour la plupart collégiens des Hauts de Blémont.

La première du spectacle a eu lieu avec un grand succès le mercredi 31 mai 2006, au centre social Petit-Bois, devant 350 personnes, habitants de Borny et du centre-ville de Metz, parents et amis des comédiens, leurs professeurs, des adhérents des associations du quartier, des travailleurs sociaux de Borny.

L'analyse des modalités du déroulement de l'action « *Exils* » (préparation, répétitions, rapports avec les associations du quartier, représentation) ont mis en évidence la nécessité d'améliorer un certain nombre de points en cas de reprise d'un projet similaire :

- un délai de préparation plus long que les six mois consacrés à « *Exils* » ;
- la nécessité de mélanger davantage des publics de

- jeunes avec des publics de jeunes adultes ;
- le besoin d'une meilleure articulation avec les différentes associations et populations du quartier de Borny ;
- l'établissement indispensable d'un partenariat avec des structures implantées en dehors du quartier afin de faciliter un désenclavement de l'action, et par conséquent des échanges fructueux.

Tout comme le précédent, le nouveau projet du Studiolo à Borny ne doit pas s'imposer aux jeunes participants mais au contraire :

- être construit avec eux, en partant de leurs préoccupations et de celles de leur entourage ;
- s'adresser au public du quartier, valoriser les talents et l'image du quartier, lutter contre les représentations négatives ;
- favoriser la créativité et l'expression culturelle et artistique des habitants dans un souci de démocratie culturelle ;
- permettre aux participants et aux spectateurs d'accéder à des formes culturelles et artistiques de renom dans un souci, cette fois, de démocratisation culturelle ;
- susciter pour les publics concernés des sorties culturelles et artistiques dans des établissements régionaux leur permettant d'acquérir une culture de spectateur ressource à leur créativité ;
- amorcer une réflexion ancrée dans les réalités locales, ouvrir le quartier de Borny sur le reste de la ville ;
- fournir l'occasion de se rencontrer sur les valeurs communes d'humanité, de respect, de tolérance, de laïcité.





Amar Bellal, responsable du projet et son metteur en scène a proposé de créer un spectacle, construit autour du célèbre ballet de Stravinsky *Le Sacre du printemps*. A priori tout oppose de jeunes urbains à l'univers expressionniste de Stravinsky et de son évocation de l'ancienne Russie. Pourtant tout leur parle dans cette fabuleuse musique, des rythmes telluriques aux mystères de l'adolescence, de la célébration de la nature à la tension vers le renouveau. Ils identifient la musique de Stravinsky à la formidable énergie qui les anime et qu'amplifie leur existence urbaine. Sir Simon Rattle, chef d'orchestre du Philharmonique de Berlin, l'a bien compris lorsqu'il a proposé à plus de 300 lycéens berlinois de danser sur cette musique, nous en laissant avec le DVD *Rhythm is it*, un grand souvenir.

C'est un des grands mérites d'Amar Bellal de ne pas avoir réduit son offre artistique aux seules cultures urbaines qu'a priori et sans autre réflexion on juge convenir aux jeunes des quartiers en les assignant à résidence dans une unique dimension. À cette musique moderne et aux formes de danse contemporaine seront associées des musiques et des formes appartenant certes aux cultures urbaines mais sans instaurer d'exclusive.

Un temps de répétition conséquent (entre octobre et juin) doit aboutir à la production d'un matériau à la fois gestuel et théâtral autour de l'argument du ballet, avec utilisation de la musique de Stravinsky, incluant des moments dansés sur une chorégraphie originale, de la création musicale (bande-son, musique live, etc.), du chant (dans la forme du rap) et de la vidéo.

En articulation organique avec la musique de Stravinsky, Amar Bellal a choisi d'exploiter le texte dramatique de *L'Homme et la Masse* du dramaturge expressionniste allemand Ernst Toller dont l'atmosphère lyrique correspond à la musique du *Sacre* et constitue, dans l'espace urbain, avec l'action collective, l'opposition de l'individu et du groupe, le sacrifice final, l'exact pendant du propos de Stravinsky exaltant la nature.

La forme du spectacle doit pouvoir intégrer également des contributions (danse hip-hop, chants, musiques, etc.) proposées plus informellement par des personnes se rattachant ponctuellement au projet, comme ce fut le cas lors de l'expérience d'*Exils*.

Il a paru également essentiel au Studiolo de tenir compte de l'évolution de la vie de ce quartier censé accueillir dans un futur proche une Salle des Musiques Actuelles (SMAC). L'arrivée de cet équipement suscite une grande curiosité. Il ne devra pas être perçu par les habitants du quartier comme un OVNI inquiétant mais comme une source de dynamisme et d'enrichissement, avec lequel il importe de se familiariser. Le spectacle 2009 pourrait être l'un des événements préparant son installation. C'est la raison pour laquelle le Studiolo s'est rapproché à cet effet des travailleurs sociaux de l'APSYS.

L'APSYS souhaite développer des activités culturelles génératrices de lien social et anticiper la création de la future SMAC. Le spectacle créé par le Studiolo sera programmé dans une salle de Borny, permettant aux habitants d'investir les lieux, de prendre une nouvelle habitude de sortie culturelle de proximité, et, ce faisant, de se percevoir comme acteurs de la vie culturelle et artistique de leur quartier.

Il s'agit enfin d'inscrire la préparation de ce spectacle dans un projet culturel plus vaste qui favoriserait la formation du goût artistique par des échanges entre Borny et des établissements à vocation culturelle et artistique du centre ville et des alentours. D'une part, sont organisées des sorties culturelles afin d'offrir aux acteurs du projet l'occasion d'assister à des spectacles proposés par l'Arsenal, le théâtre du Sauley, l'Opéra-théâtre et le CDN de Thionville-Lorraine.

D'autre part, le Studiolo, en collaboration avec l'établissement scolaire des Hauts de Blémond et le CDN de Thionville-Lorraine, a organisé en janvier 2009, à Borny, l'accueil du spectacle *Gavroche, Rentrons dans la rue* de Marcel Bozonnet, reçu par le CDN. Ce spectacle évoque un adolescent qui fait de sa ville son champ de manoeuvres personnel, son terrain de jeu et d'expérimentation, le lieu de sa révolte et de ses rêves. Un



grand professionnel lui prête vie en incarnant des personnages des *Misérables* de Victor Hugo, en faisant vivre au milieu des spectateurs une fresque de fantômes et de figures populaires.

Les collégiens des Hauts de Blémond (filles et garçons) ont été rejoints par un groupe de lycéens ayant participé, il y a quelques années, au projet *Exils* en tant que collégiens et qui ont poursuivi leurs études au Lycée, et par d'autres lycéens du centre-ville de Metz, intéressés par la danse contemporaine et par la rencontre avec des adolescents d'autres quartiers.

Un groupe d'adolescents et de jeunes adultes du quartier, qui adhèrent à l'association *La Street* de Raoul Leininger et désireux de s'associer au projet au cours de diverses étapes de la réalisation se charge également d'apporter sa contribution plus ponctuelle.

Enfin, des jeunes adultes bénévoles intéressés à s'inscrire dans des actions d'accompagnement des plus jeunes, d'élaboration des repas pour les stages, de confection des décors et des costumes, mais aussi de s'inscrire dans les actions d'aide à l'insertion que nous proposons nous approchent de plus en plus régulièrement. Un projet artistique enraciné dans le quartier doit faire bénéficier à des

demandeurs d'emplois d'un regard extérieur d'artistes et pouvoir mettre à leur service des techniques spécifiques d'expression et d'estime de soi, de gestion de son apparence, de simulation d'entretien, de discussions ouvertes autour d'un projet professionnel ainsi que la participation à des tâches pratiques comme la construction de décors ou la confection de costumes. Trois modules de 2 heures sont élaborés pour offrir aux demandeurs d'emploi la possibilité d'éprouver avec des artistes, des animateurs et des travailleurs sociaux les dynamiques vivantes de leur recherche à côté de la possibilité de s'investir dans un projet artistique comme la réalisation d'un spectacle. Ces modules sont présentés à la Mission locale de Borny-Metz, au Centre Social Petit-Bois, à l'AIEM, etc...

La recherche des partenariats du projet 2008/2009 s'est effectuée en fonction des objectifs du projet. Le collège des Hauts de Blémont a mis à disposition les locaux de répétitions, a participé à l'accueil du spectacle *Gavroche*, et nous soutien dans notre entreprise par les efforts sans relâche de Mme Tared et de sa directrice Mme Gitten. Les centres sociaux de Borny travaillent en étroite collaboration avec nous pour accueillir répétitions et stage et mettre à disposition le Petit-bois pour les représentations finales.

L'APSI-Borny apporte son soutien aux animateurs pour l'accueil, l'encadrement et le suivi des lycéens et des jeunes adultes, se préoccupe des déplacements des groupes, organise la restauration durant les stages, le transfert dans les Vosges en mai et préparera l'accueil du spectacle au centre social Petit-Bois.

Nous sommes fiers de compter l'Arsenal de Metz comme notre principal partenaire artistique. C'est à l'Arsenal que nous devons la mise à disposition des danseurs-chorégraphes Julie Barthélémy et Alexandre Caponigro pour des répétitions à Borny, pour l'animation des trois stages intensifs dont deux salle du Gouverneur, en février et en avril, (aux vacances scolaires). Les jeunes participants deviennent des usagers de l'Arsenal en y pratiquant la danse mais également en allant y assister à des spectacles.

Le CDN de Thionville-Lorraine a, comme nous l'avons dit, organisé avec nous l'accueil à Borny du spectacle *Gavroche, Rentrons dans la rue* de Marcel Bozonnet. 120 personnes ont pu voir ce spectacle, beaucoup de jeunes, nos participants et des jeunes fréquentant les centres sociaux de Borny, mais aussi des mères de familles accompagnant leurs enfants, des curieux du centre-ville intéressés par la démarche de Marcel Bozonnet, celle de chercher à rencontrer tous les publics y compris dans les quartiers périphériques et dans les gymnases.

Nous sommes aidés, il va sans dire, par la ville de Metz, que ce soit son service Jeunesse ou celui de la Politique de la ville, mais aussi par le Bureau d'animation urbaine du Conseil général 57, le Conseil Régional, la DDJS, et de nombreux sponsors dont la Caisse d'Épargne. Le Républicain Lorrain suit notre projet avec intérêt. La journaliste Gaëlle Calvez a écrit un très bel article après avoir assisté à la restitution



des travaux de notre premier stage à l'Arsenal le vendredi 20 février: «En cinq jours les a priori sont tombés, écrit-elle, et le spectacle a vu aboutir, hier soir, quatre tableaux sur sept, mêlant danse contemporaine, théâtre et slam. *Au début du stage, ils voulaient tous faire du théâtre s'amuse Amar Bellal, et puis en cours de route, c'est la danse qui les a soudain davantage intéressés.* Enfin, presque! Diyar, 13 ans, lui, s'est surtout senti proche du texte. Dans le tableau I, il interprète un ouvrier. *J'ai pensé à mon père. Avant il était maçon. Aujourd'hui, il est barman, mais attention, ce n'est pas un chef! J'ai pensé aux riches qui ne font rien et à ceux qui n'ont plus de boulot. Ce texte tombe pile au moment où on parle des crises (...)*».

A partir d'octobre 2008, deux rendez-vous hebdomadaires, un avec les collégiens (travail au collège), un avec le groupe des lycéens (travail au Centre social Champagne) ont permis de faire avancer les répétitions de théâtre et de danse. Les différents groupes de participants se sont rencontrés au cours d'un premier stage organisés au centre social Champagne fin décembre 2008. Une rencontre-bilan a eu lieu le mardi 31 décembre où les danseurs contemporains et les acteurs ont rencontrés les pratiquant de danse hip hop de slam et de rap.

Le stage d'une semaine durant les vacances scolaires de février, salle du gouverneur de l'Arsenal de Metz, a permis à Amar Bellal et son assistante Alexia Guirkingier, ainsi qu'à Julie Barthélémy et Alexandre Caponigro de mettre au point les tableaux I à IV du spectacle et les danses

qui les accompagnent. Raoul Leininger a travaillé spécifiquement sur le tableau IV en composant un rap avec les jeunes participants et en prévoyant un arrangement musical inspiré par Stravinsky pour la danse hip hop que contiendra ce tableau. Blandine Faderne et Charlotte Tramont assistaient également en observatrices à ce stage. La première se chargera de créer les costumes du spectacle et de les réaliser au cours d'un atelier organisé à Borny durant le mois de Juin avec tous les participants intéressés, parents, amis, jeunes adultes en recherche d'insertion. La seconde, étudiante en scénographie dans une école parisienne, imaginera les décors du spectacle.

Un stage de quatre jours durant la première semaine des vacances scolaires d'avril, salle du gouverneur de l'Arsenal de Metz, permettra de mettre au point les trois derniers tableaux (V à VII) du spectacle. Un grand week-end à l'Ascension, en mai, dans les Vosges, pour souder le groupe et intégrer au spectacle les contributions des jeunes adultes de l'association La Street est en cours d'organisation par l'APSI.

Quelques jours de répétition générale précédant la représentation seront nécessaires aux deux représentations du spectacle centre social Petit-Bois les 26 et 27 juin 2009.

Enfin les jeunes participants donneront une représentation du *Sacre du printemps* à l'Opéra-Théâtre de Metz le 30 juin.



Ce printemps : Shakespeare au Studiolo

LA TEMPÊTE

Parcours chorégraphique 2009

JEUDI 11 Juin 14 h 30

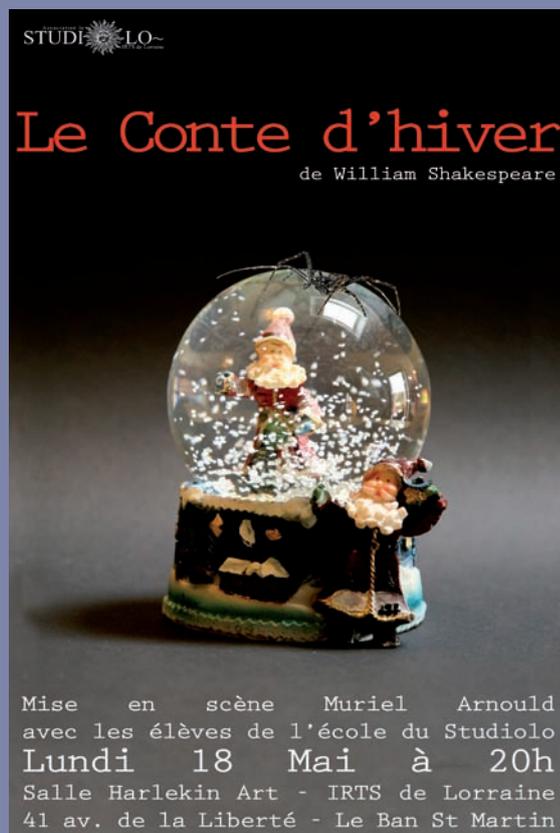
Le parcours chorégraphique réunissant les étudiants en première année de l'IRTS sera consacré cette année à *La Tempête* de W. Shakespeare.

Direction artistique Didier Doumergue et Tommy Lazslo

C'est au portrait d'un merveilleux éducateur que le parcours Chorégraphique 2009 convie les étudiants première année ASS, ES et ME en leur proposant de faire du 41 avenue de la liberté au Ban Saint Martin, celle de Prospéro, où se déroulent les péripéties shakespeariennes de *La Tempête*.

Prospéro l'exilé élève seul sa fille Miranda sur une île chichement peuplé d'un esprit léger son serviteur Ariel et d'un esprit lourd et rétif à toute éducation Caliban. A ces trois « usagers » s'ajoutent les naufragés qui s'échouent sur l'île et à qui Prospéro applique un programme éducatif inouï, des épreuves et des tribulations, au terme desquelles, sinon radicalement autonomes et socialisés, ils auront du moins du plomb dans la cervelle («*They would growing up*»).

Mais Prospéro est aussi un homme de la Renaissance, un magicien lettré, mêlant la connaissance des cœurs, la pédagogie, le savoir philosophique, la connaissance de la nature et de la magie, la musique, la science du gouvernement et la poésie, l'action et la réflexion, la science du temps qui passe, de la maturation, de la vengeance, des retournements et de l'irréversible. *La Tempête* de Shakespeare ne permettra rien moins aux étudiants que d'évoquer cet âge d'or où les frontières sont sans cesse franchies.



LE CONTE D'HIVER

Lundi 18 mai 20 h

Si *La Tempête* est censé se dérouler sur 24 heures, *Le Conte d'hiver* embrasse un intervalle de seize années ; une princesse y naît au second acte et se marie au cinquième. C'est la plus grande infraction à la loi d'unité de temps dont Shakespeare se soit rendu coupable... Muriel Arnould met en scène les adultes de l'école du studiolo.

Nickel, la revue trimestrielle du Studiolo IRTS de Lorraine, est tirée à 250 exemplaires (imprimerie Imprimis 57050 le Ban Saint Martin). 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 : Nicolas Pinier, Amar Bellal, Claire Losson. Autres photos droits réservés. Le Studiolo-IRTS de Lorraine, 1 rue du Coëtlosquet. 57000 Metz. Bureau : IRTS de Lorraine, 41 avenue de la Liberté 57050 le Ban Saint Martin. - Tel: 0387321137 - lestudiolo@wanadoo.fr - <http://lestudiolo.blogspot.com> -