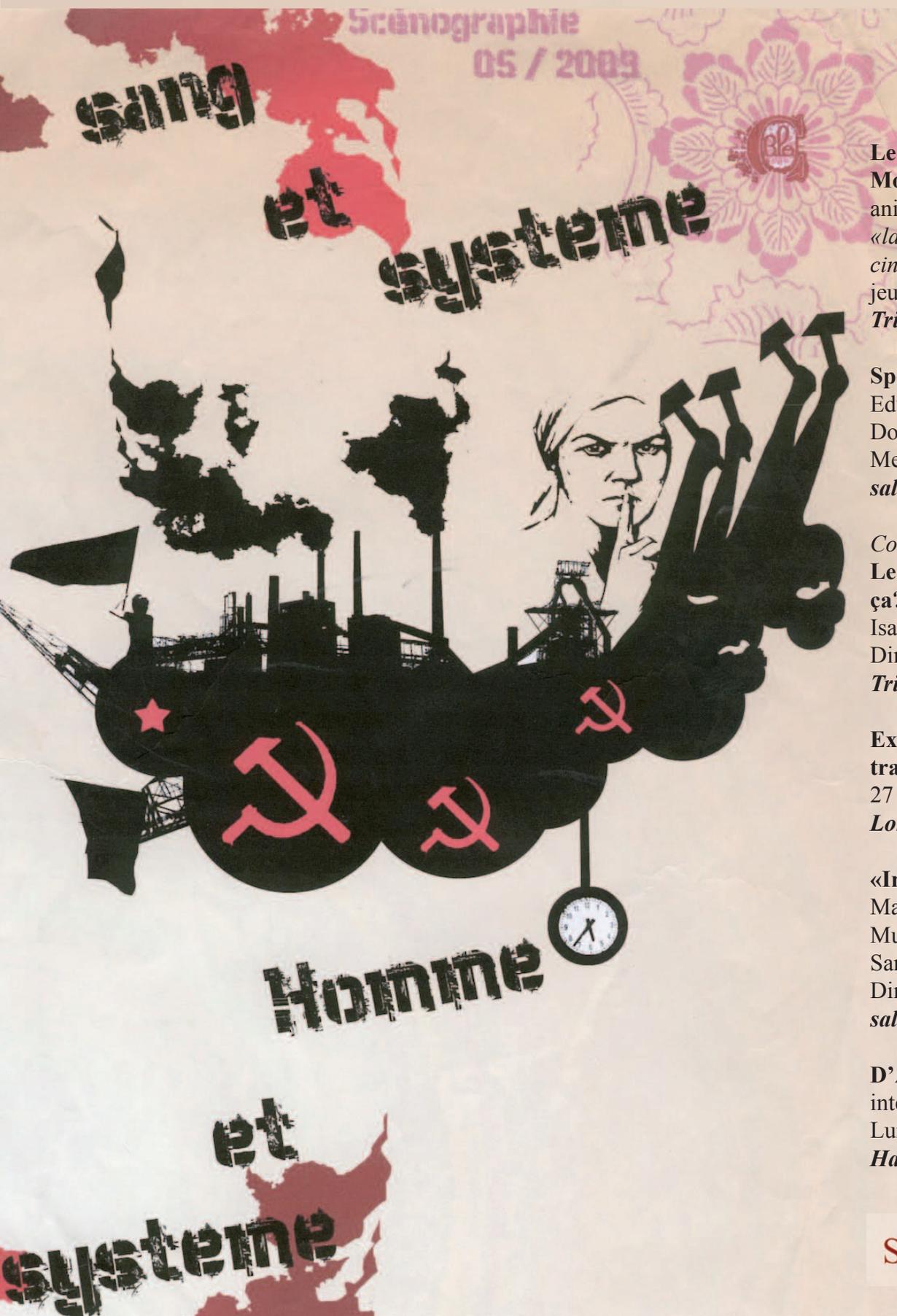


nickel vingt

la revue trimestrielle du Studiolo~IRTS de Lorraine. Printemps 2010



Avril / Mai

Le Cinématographe - Moving Image n°1
animé par Patrice Peyras
«la composante musicale du cinéma muet»
jeudi 8 avril à 20h, *les Trinitaires*

Spectacle pour Bébés
Educateurs Jeunes enfants /
Dominique Fabuel
Mercredi 12 Mai à 10h,
salle Harlekin Art

Conférence pour enfants
Le patrimoine, pourquoi ça?
Isabelle de Pange
Dimanche 23 Mai à 16h, *les Trinitaires*

Exposition. L'objet du travail social n°4
27 et 28 Mai, *IRTS de Lorraine*

«**Infidèles**» d'après
Marivaux. Mise en scène
Muriel Arnould
Samedi 29 Mai à 20h30
Dimanche 30 Mai à 17h,
salle Harlekin Art

D'Arrache pied, spectacle
interactif.
Lundi 31 Mai à 9h, *salle Harlekin Art*

Romain Ravenel, danseur et chercheur, qui intégrera cette année l'équipe d'encadrement des étudiants sur le parcours chorégraphique, travail sur la notion de « dramaturgie » pour laquelle *Le Studiolo* a un intérêt tout particulier. Nickel lui a demandé de publier en feuilleton ses recherches qui débouchent sur le développement du métier de « dramaturge » dans la danse contemporaine.

Sur la Dramaturgie, du théâtre à la danse

Romain Ravenel

Les mots « dramaturge » et « dramaturgie » apparus récemment dans l'univers de la danse sont clairement un emprunt au monde du théâtre. Pour parvenir à saisir l'enjeu de l'apparition de cette nouvelle fonction et comprendre quel rôle joue un dramaturge en danse dans la création chorégraphique contemporaine aux côtés du chorégraphe qui signe la chorégraphie et est actuellement reconnu comme le véritable artiste et auteur de la création chorégraphique, nous commencerons tout d'abord par étudier l'évolution historique de l'acception et de l'usage de ces termes au théâtre avant d'en rechercher les traces éventuelles dans leur adaptation au monde de la danse.

étymologie et usages

Le mot « dramaturge » vient du grec *Dramatourgos* : de *drama* qui signifie « drame » et *ergon* : qui signifie « travail » ou « ouvrage ». Les mots dramaturge et dramaturgie, appartenant à la famille du mot « drame », ne peuvent apparaître que lorsque se popularise l'emploi de ce terme, attesté en langue française vers le milieu du XVII^{ème} siècle. Traduisant l'italien *dramaturgia*, Chapelain emploie dès 1668 le terme dramaturgie au sens de « catalogue d'œuvres dramatiques ». Mais il faut attendre le milieu du XVIII^{ème} pour que le drame devienne un genre rompent avec la distinction classique de la tragédie et de la comédie, et qu'apparaisse la dénomination de « dramaturge » pour qualifier un auteur dramatique d'abord spécialisé dans ce nouveau « genre sérieux », pour s'étendre par la suite à tout auteur dramatique. L'emploi du terme dramaturgie se répand dès 1775.

L'auteur dramatique se voit donc dénommé « dramaturge » à partir du 18^{ème} siècle, avec parfois une intention fortement péjorative. Selon le dictionnaire de Jean-Baptiste Bonaventure de Roquefort publié en 1829, le dramaturge est un « auteur d'ouvrages dramatiques larmoyants, tels que *Lachaussée, Mercier* ». On retrouve Mercier

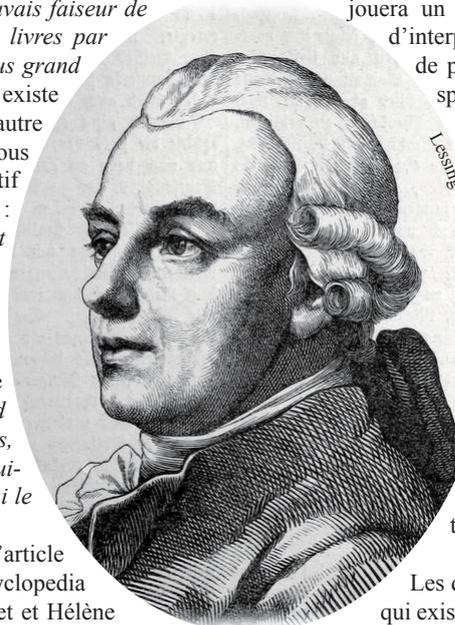
mentionné à nouveau par Émile Littré dans son dictionnaire qui date des années 1863-1873. Pour Littré, le dramaturge est : « celui qui fait des ouvrages dramatiques [...] ce mot se prend presque toujours dans un sens défavorable. On l'a d'abord appliqué à Mercier ». Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), auteur de théâtre, mais également de nombreux autres ouvrages est aussi qualifié par Littré de « livrier » : « mauvais faiseur de livres, celui qui fait des livres par métier [...] Mercier, le plus grand livrier de France ». Il existe aussi à cette époque un autre terme, peu employé, que nous noterons à titre informatif celui de « dramatisse » : « Celui, celle qui écrit pour le théâtre ». Mais Littré cite également Marmontel qui emploie le mot sans malveillance en parlant de Shakespeare : « Pourquoi le grand modèle des dramaturges, Shakespeare, n'a-t-il pas lui-même pris ses sujets parmi le peuple ? ».

Dans l'article *Dramaturgie* de l'Encyclopedia Universalis, Christian Biet et Hélène Kuntz reviennent sur les usages du mot dramaturge : « Pendant longtemps, "dramaturge" a signifié purement et simplement "auteur dramatique". Et si, au XVIII^{ème} siècle, le mot français a parfois été employé dans un sens défavorable, il conserve jusqu'au XX^{ème} siècle cette acception première ».

glissement sémantique du dramaturge-auteur-dramatique au dramaturge au sens contemporain : l'apport de Lessing

Le mot dramaturgie évolue et répond aujourd'hui à deux définitions différentes, classique pour l'une et moderne pour l'autre. Les deux définitions apparaissent successivement dans le temps, mais la seconde ne remplace pas pour autant la première et on voit les deux acceptions coexister dans le langage courant. Cette évolution est d'autant plus tangible qu'elle se manifeste clairement dans la nouvelle fonction de dramaturge. Bernard Dort remarque que « depuis une trentaine d'années [en France], ce mot [dramaturge] a pris progressivement un autre sens : il désigne une fonction qui n'est plus d'écrire des pièces et s'applique à quelqu'un qui souvent n'est pas l'auteur ». Il date assez précisément le début de ce glissement sémantique de la parution des articles de Lessing, plus tard recueillis dans son ouvrage *La Dramaturgie de Hambourg* (1767/1768), et de la traduction allemande de dramaturge (Der *Dramaturg*) qui se distingue dorénavant, dans cette langue, de *Dramatiker* (l'auteur dramatique).

Le numéro spécial de Théâtre Public paru en 2009 et consacré à la *Dramaturgie de Hambourg* reconnaît Lessing comme le premier « dramaturge » au sens moderne : « Lessing donne au mot "dramaturge" un sens nouveau. Il est en ce sens, le premier de nos dramaturges, non plus celui qui écrit des œuvres dramatiques, mais celui qui assure le lien entre le texte et la scène, et qui jouera un rôle de conseiller en matière d'interprétation de la pièce de théâtre, de programmation et de choix des spectacles ».



Le travail de Lessing au théâtre national de Hambourg est le suivant : « il accompagne le travail de la troupe, prodigue ses conseils sur la programmation et tient un journal commentant le travail effectué ». Ses attributions définissent la fonction de dramaturge comme participant par ses activités de conseil et d'analyse à la production théâtrale.

Les dramaturges (au sens allemand) qui existent dans les théâtres allemands depuis le XIX^{ème} siècle, précise Bernard Dort, n'apparaissent en France que vers la fin des années soixante : « En France, le dramaturge (au sens de *Dramaturg*) est d'origine plus récente et son institutionnalisation plus incertaine. C'est Garran [Gabriel Garran, metteur en scène français né en 1927], au théâtre de la Commune d'Aubervilliers, sur la fin des années soixante, qui créa le premier poste désigné nommément comme tel : Miche Bataillon en fut le titulaire ».

La nouvelle fonction de dramaturge apparaît au moment où se développe en Europe la notion de mise en scène, et corrélativement, la fonction de metteur en scène. Le travail du metteur en scène sur la forme, et sur l'image en particulier, nécessite l'apport d'un travail sur le sens de la représentation et sur le texte. C'est ce que dit Bernard Dort lorsqu'il écrit : « Ce mot [dramaturgie] a connu une remarquable évolution sémantique reflétant les transformations intervenues, au cours des siècles, dans l'exercice du théâtre. D'abord, il avait trait à l'œuvre dramatique ; il a pris en compte le passage du texte à la scène, la mutation de l'œuvre dramatique en œuvre scénique. Il supposait un ensemble de préceptes, de règles, sinon de dogmes, quant à la composition de pièces ; il s'est mis à désigner une pratique empirique faisant partie intégrante de la réalisation théâtrale et entrant dans le champ de la mise en scène. Il sous-entendait une certaine universalité de l'écriture dramatique, il recouvre et avoue la multiplicité et la singularité des démarches constituant l'activité théâtrale ».

1 1657 d'après le Dictionnaire Robert

2 BONAVENTURE DE ROQUEFORT, Jean-Baptiste, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Française*, op. cit., p.301.

3 LITTRÉ, Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Tome 2, Ed du Cap, Monte-Carlo, 1973 ; p.1838

4 *Ibid*, Tome 3 ; p.3560

5 *Ibid*, p. 3561

6 DORT Bernard, Entrée *Dramaturge* in Dictionnaire Encyclopédique du théâtre dir. Michel Corvin, Tome I, p. 519.

7 « *La Dramaturgie de Hambourg de Lessing* », Théâtre/Public n° 192, Ed Théâtrale, Paris, 2009 ; p. 8

8 DORT Bernard, Entrée *Dramaturgie* in Dictionnaire Encyclopédique du théâtre, op. cit., p. 520.

9 DORT Bernard, Entrée *Dramaturgie* in Dictionnaire Encyclopédique du théâtre, dir. Michel Corvin, Tome I, p. 520.

10 *id.*

11 DORT Bernard, *Corneilles dramaturge*, L Arche, Paris, 1997.

12 « *Qu'est ce qu'un Dramaturge ?* », Théâtre Populaire n° 38, L'Arche, Paris, 1960 ; p. 41

13 *Ibid* ; p. 42

14 *Ibid* ; p. 43

À l'intérieur du paradigme classique, Bernard Dort distingue bien l'activité empirique de l'auteur dramatique, et par extension sa production littéraire¹⁵, de l'art de la composition théâtrale, et donc du « système de règles et de pratiques dont usaient consciemment ou non les auteurs d'une époque et d'une école donnée¹⁶ ». Dans ce sens, son ouvrage *Corneille dramaturge*¹⁷ traite aussi bien des œuvres dramatiques de cet auteur que des « préceptes de l'art » exposés par Corneille dans ses fameux *Discours*.

C'est du reste une attitude commune à bien des auteurs comme en témoigne cette citation de Danielle Chaperon de l'université de Lausanne : « Patrice Pavis rappelle dans son *Dictionnaire du théâtre* que l'étymologie grecque renvoie à l'acte de "composer un drame". Conformément à cette origine antique, le *Littre* affecte au mot dramaturgie le sens d'"art de la composition des pièces de théâtre". Longtemps le terme a ainsi désigné l'ensemble des techniques concrètes que les auteurs mettaient en œuvre dans leur création, mais aussi le système de principes abstraits – la *poétique* – qu'il était possible d'induire à partir de ces "recettes". Dans le contexte des études littéraires, on continuera de se servir du terme dramaturgie pour désigner l'art de la composition dramatique tel qu'il se manifeste dans les textes. On distinguera de plus l'analyse dramaturgique, c'est-à-dire la pratique critique qui consiste à décrire et à évaluer les effets de cet art, de la *théorie dramaturgique* qui élabore les instruments nécessaires à cette pratique »¹⁸.

les fonctions modernes du dramaturge et ses liens divers avec le metteur en scène : la tradition brechtienne

Christian Biet et Hélène Kuntz montrent clairement ce qui commence avec le cas particulier de Lessing et se généralise ensuite en Allemagne puis en Europe en pointant l'enjeu de ce glissement sémantique : « le passage du texte à la représentation » : « C'est en Allemagne, avec G. E. Lessing (1729-1781), que le *Dramaturg* (distinct en cela de la fonction du *Dramatiker*, qui écrit les pièces) devient celui qui met en œuvre une activité théorique et pratique à même d'assurer le lien entre le texte et la mise en scène, puis qui jouera un rôle de praticien-conseiller en matière de lecture interprétative du texte de théâtre, de programmation et de choix des spectacles, et de recours historique et théorique pour ceux qui en assurent la représentation. C'est ainsi qu'au contact de la tradition allemande, en particulier brechtienne, la mise en scène européenne et française du XX^e siècle a fini par adapter cet ensemble de fonctions à ses habitudes de production, qui incluent l'espace de la scène comme le corps de l'acteur. Dès lors, le travail dramaturgique, qu'il soit le fait d'un dramaturge, d'un metteur en scène ou des comédiens organisés en groupe décisionnel, aura pour objet d'envisager le passage du texte à la représentation »¹⁹.



B. Brecht

La consécration du métier de *Dramaturg* survient donc en Allemagne dans les années 1950, au moment où le *Berliner Ensemble* voit le jour, dirigé par Bertolt Brecht (1898-1956).

Dans la revue *Théâtre Populaire* n°38 publiée à Paris en 1960, Émile Copfermann s'entretenant avec Joachim Tenschert, dramaturge au Berliner Ensemble confirme que le dramaturge, dont il est question en Allemagne, n'existe pas en France : « (...) il faut noter la présence d'un "dramaturge" dans le "Conseil artistique" du Berliner Ensemble. Le rôle de dramaturge, sans commune mesure avec celui de nos fantomatiques "directeurs littéraires", est celui d'un "idéologue", chargé de faire respecter les intentions profondes des œuvres jouées. Il est responsable de la ligne choisie en matière de répertoire. Une telle fonction n'existe pas – et nous le regrettons – dans le théâtre français. »²⁰

Ainsi, quel est le travail d'un dramaturge allemand en 1960 : « il recherche, lit, analyse, choisit parmi les œuvres contemporaines et celles du passé en vue de composer un répertoire. Pas n'importe lequel, mais un répertoire conçu de telle manière qu'en citant les auteurs qui y sont inscrits, on puisse découvrir une ligne précise. Ce ne doit pas être un conglomérat. »²¹

Ensuite, qu'est-ce qui différencie le travail du dramaturge de celui du metteur en scène : « Le régisseur fait le travail pratique, le dramaturge le travail théorique. [...] C'est le dramaturge qui pose la question : "Qu'est ce que cela signifie ?" C'est lui qui cherche à définir le contenu idéologique de l'œuvre et, cela fait à le préserver au cours du travail de mise en scène et au cours des répétitions. »²²

Finalement, Joachim Tenschert précise le rôle que joue le dramaturge auprès du régisseur-metteur en, scène dans la mise en scène : « Au lieu de la bâtir abstraitement sur le papier, nous convenons

avec lui [le régisseur-metteur en scène] de sa conception générale. Ensuite, il faut l'appliquer. Les acteurs travaillent avec les régisseurs les attitudes corporelles et le texte. De même que les textes-commentaires ont dégagé la quintessence de chaque séquence, de même chaque mouvement, chaque geste sera soigneusement fixé. C'est ce que nous appelons le "gestus". Le régisseur est contrôlé par le dramaturge durant les répétitions. Moins envahi par les détails, le dramaturge est plus attentif à la ligne générale. Le bon dramaturge c'est celui qui maintient la ligne adoptée. »²³

Le dramaturge allemand est vu comme un « idéologue », garant du sens et de la cohérence de la mise en scène car « au Berliner Ensemble le spectacle est toujours envisagé dans sa totalité ; que la forme y est indissolublement liée au contenu, celle-ci trouvant ses motivations profondes dans celui-là. »²⁴ Ceci expliquerait que certains metteurs en scène français se soient opposés à la notion même de dramaturge. Antoine Vitez le dit avec force dans un texte célèbre paru en 1984 en réponse à un questionnaire de l'Association technique de l'action culturelle : « Je suis tout à fait opposé à la notion même de *dramaturge*. D'abord le nom est impropre. En français, le dramaturge est celui qui fait des drames, donc un auteur ; et je me refuse à utiliser ce mot dans son sens allemand. En outre la fonction même de *Dramaturg*, née de la division du travail dans le système bureaucratique allemand n'est nullement nécessaire au théâtre. Elle donne du metteur en scène l'image d'un simple exécutant d'une pensée préalablement mise au point par un spécialiste de la pensée. Être artiste, c'est justement penser et mettre en œuvre sa pensée, ou bien agir et théoriser son action (...) On ne se rendait pas compte que le *Dramaturg*, dans l'acceptation allemande du terme, n'était autre qu'un flic ! On aspirait au flic sans le savoir (...) le rôle de qui contrôle, oriente, informe, met en garde, examine, etc. (...) »²⁵



A. Vitez

15 Ibid ; p. 41

16 VITEZ, Antoine, *Le dramaturge, Réponse à un questionnaire de l'ATTAC*, in *Le Théâtre des Idées*, anthologie proposée par Danielle Sallenave et Georges Banu, éd. Gallimard, Paris, 1991, p. 118.

17 Idem, p. 119.

18 BATAILLON, Michel, *Travail Théâtral* n° 7 : « Les finances de la dramaturgie », La Cité, Paris, 1972 ; p. 50

19 Ibid ; p. 52

20 Ibid ; p. 43

21 Ibid ; p. 41

22 VITEZ, Antoine, *Le dramaturge, Réponse à un questionnaire de l'ATTAC*, in *Le Théâtre des Idées*, anthologie proposée par Danielle Sallenave et Georges Banu, éd. Gallimard, Paris, 1991, p. 118.

23 Idem, p. 119.

24 BATAILLON, Michel, *Travail Théâtral* n° 7 : « Les finances de la dramaturgie », La Cité, Paris, 1972 ; p.

25 Ibid ; p. 52

Mais refusant l'institution du rôle de dramaturge, Antoine Vitez conclue néanmoins sur la nécessité de l'activité dramaturgique, effectuée par tous les collaborateurs d'une mise en scène et d'un spectacle et jusqu'aux acteurs : « *Car, évidemment, mes amis, autour de moi ne font pas autre chose, l'assistant, le scénographe, les acteurs, ou d'autres...mais je n'instituerais pas le rôle*²⁶ ».

Le dramaturge s'affirmera de plus en plus, en France, comme un véritable collaborateur à la création artistique en se créant une place légitime auprès du metteur en scène, luttant contre une position dite « allemande » de flic du sens, commissaire politique d'un système encadrant idéologiquement la production artistique, mais aussi contre un affaiblissement de son rôle l'évinçant du processus actif de la création.

L'évolution de l'emploi du dramaturge en France

Au printemps 1972, voici ce que l'on peut lire dans un article de la revue *Travail Théâtral* sur le dramaturge, écrit par Michel Bataillon, dont Bernard Dort nous dit qu'il a été le premier dramaturge français, et qu'il exerçait au théâtre de la Commune d'Aubervilliers : « Il n'y a pas aujourd'hui en France d'auteur dramatique qui soit collaborateur permanent d'un centre de création théâtrale, même au titre de dramaturge. [...] Seuls deux théâtres emploient un dramaturge, le Théâtre de la Commune et le Théâtre du Lambrequin où Jacques Rosner vient d'engager Philippe Madral comme "conseiller littéraire". Depuis plusieurs réalisations, Jean-Pierre Vincent fait équipe avec Jean Jourdheuil, "dramaturge", mais c'est dans le cadre d'un travail ambulatoire, faute d'implantation permanente satisfaisante. Quant aux entreprises nationales importantes, disposant de subventions plus abondantes, elles n'ont pas jusqu'à présent créé de service de dramaturgie. Tirer des conclusions de ces quelques indications doit se faire avec prudence. Il serait faux par exemple d'établir un lien mécanique entre la présence d'un dramaturge et la présence d'une démarche dramaturgique. Les spectacles de Roger Planchon ou de Patrice Chéreau sont évidemment fondés sur une démarche rigoureuse sans qu'il y ait présence d'un dramaturge. Et à l'inverse, il peut y avoir présence formelle d'un dramaturge, mais dans des conditions objectives telles que la démarche dramaturgique globale ne parvient que difficilement à la rigueur souhaitée. C'est le cas depuis 5 ans au Théâtre de la Commune qui pourtant, dans ce domaine, comme dans d'autres, fait figure de pionnier.²⁷ »

26 RAOUL-DAVIS, Michèle, *Théâtre/Public* n° 67 : « Dramaturgie », Théâtre de Gennevilliers, Paris, 1986 ; p.4
27 Ibid ; p. 43

L'opinion d'Antoine Vitez et l'exemple des deux metteurs en scène, Planchon et Chéreau, donné par Michel Bataillon, démontrent qu'en France la conception d'un dramaturge peut ne pas être liée à l'emploi d'un dramaturge et à l'inverse la présence d'un dramaturge ne garantit pas la production d'une dramaturgie conçue comme partie prenante importante de la création du spectacle.

De fait, dans les années 1970, le dramaturge s'est vu confiné dans un rôle secondaire de communicant, ce qui explique que nous le retrouvons nommé : « conseiller littéraire » ou « directeur artistique ». Comme nous le dit Michel Bataillon : « Une délibération commune décida de détourner le dramaturge des tâches qu'il aurait dû assumer afin qu'il prenne en charge des problèmes d'action culturelle et de politique culturelle, fondamentaux et urgents. Cette décision se fit au détriment de la production théâtrale et du dramaturge lui-même. [...] Ce fut un moyen de marquer une position de principe qui contribua à faire comprendre qu'un dramaturge, introduit dans un contexte objectif hostile à l'épanouissement de la création et de la production, ne peut exercer pleinement son emploi, et qu'en revanche, un dramaturge s'impose quand la création artistique peut enfin devenir le souci majeur d'une institution ». Pour ne pas supprimer totalement cette fonction, celle-ci se voit octroyer un nouveau domaine, celui de l'administration ou de la relation avec les publics afin de conserver une activité d'écriture, mais détachée du processus de création théâtrale. Ce sera à partir des années 1980 que le statut de dramaturge prendra un sens nouveau.

Voici ce qu'écrit à propos du dramaturge, Michèle Raoul-Davis dans le dossier « *Dramaturgie* », de la revue *Théâtre/Public* n° 67 publiée en 1986 : « Je laisse de côté le "dramaturge" conseiller littéraire, responsable de la programmation et des publications de telle ou telle entreprise de spectacle. Il me semble que dans ces fonctions-là, le "dramaturge" - qu'on peut d'ailleurs désigner autrement - est à peu près admis. Son utilité, du moins dans les grandes maisons, paraît évidente. Ce n'est pas le cas de celui que Jean-Marie Piemme appelle "dramaturge de plateau", pour distinguer, sinon des personnes, du moins des fonctions différentes. Il n'y a plus que lui au fond dont l'existence doit être périodiquement réjustifié, dont le statut un peu mystérieux, la présence constante aux côtés du metteur en scène, face aux comédiens - mêlé au processus, mais toujours un peu en retrait - n'a pas vraiment encore de soi. (...) Est-ce un métier ? Un métier est négociable sur le marché du travail. Ce n'est pas le cas. Un dramaturge n'est pas un

spécialiste en quelque domaine que ce soit. C'est une personne douée au yeux d'une autre de qualités - façon de voir et d'être - que celle-ci apprécie et paye. C'est entièrement subjectif. Je définirais le dramaturge aujourd'hui ainsi : complice rémunéré d'un ou de quelques (très peu nombreux) metteurs en scène. (...) Le dramaturge n'est plus la caution indispensable d'autrefois, il est devenu quelqu'un qu'on "s'offre" ».

Nous remarquons que la critique faite à l'égard du dramaturge se nuance et nous distinguons trois conceptions de son emploi à cette époque.

La première situation est celle du metteur en scène-auteur qui s'offre la possibilité de consulter un dramaturge en tant qu'aide extérieure à la création. Le dramaturge n'a pas de lien avec les comédiens ni avec les autres participants du spectacle. Ainsi, la relation entre metteur en scène et dramaturge reste intime, privilégiée, voir plus ou moins secrète, où le dramaturge n'est employé qu'au titre de consultant.

La seconde situation est celle des metteurs en scène qui considèrent le dramaturge comme un apport précieux au processus de création en le faisant intervenir dans le temps des répétitions et de l'écriture scénique de la représentation ; c'est par exemple, celle où se trouve Jean-Marie Piemme qui travaille au « plateau ». Le dramaturge sort de sa fonction secondaire de « conseiller littéraire » pour participer à une entreprise collective afin de réaliser le spectacle.

Enfin, la troisième tente de trouver le juste équilibre entre le fonctionnement de « collectifs dramaturgiques », comme il en existait en Allemagne, et des « groupes » ou « collaborateurs », regroupant à la fois des dramaturges, des décorateurs, etc. qui se dévouent au bon fonctionnement administratif, théorique et pratique du théâtre. Ceci crée un large organisme capable de répondre à des exigences techniques : programmes, rédactions, liens avec les publics ; mais aussi artistiques : analyses d'œuvres, traductions, adaptation du texte à la scène. Ce fut le cas de Jean-Pierre Vincent, metteur en scène, et Bernard Chartreux, dramaturge, à la Comédie-



P.Chéreau

Française en 1983. Dans ce lieu, la place du dramaturge « est réduite à un groupe de travail autour de moi pour les spectacles que je réalise. Il nous arrive de discuter de l'ensemble des choses, mais il n'y a pas comme à Strasbourg prise de la dramaturgie sur l'ensemble du phénomène ».

La démultiplication des tâches permet au dramaturge d'exercer sa fonction, celle d'une personne qui travaille sur la dramaturgie, c'est ce que soutient Bernard Chartreux : « Certains théâtres n'ont pas de troupe mais un ou des dramaturge(s), et d'autres une troupe, mais pas de dramaturges. Ce qui me semble sur c'est que le metteur en scène créateur solitaire, seul maître à son bord artistique après Dieu, est une espèce en voie de disparition. Ce que l'on voit de plus en plus fonctionner ce sont des équipes artistiques ; et je serais tenté de dire que là où il y a une équipe, il y a dramaturgie²⁸ ».

Ainsi, nous retenons que dans les années 1980, le statut et la fonction de dramaturge dans le théâtre se diversifient. Nous constatons qu'il existe une multiplication de cette fonction répondant ainsi à des travaux de différentes natures. Nous constatons que la fonction est intimement liée aux différentes conceptions que les artistes, les créateurs, peuvent avoir du processus de création. Les fonctions de dramaturge se trouvent également modifiées selon le domaine artistique : théâtre, danse, opéra et selon la manière de concevoir la démarche d'un projet : collectif ou individuel.

De ce fait, la définition du dramaturge est en constante adaptation selon le cadre et la nature du travail qui lui est demandé au point de créer une zone de confusion où chaque dramaturge a le sentiment d'effectuer une tâche radicalement originale qui n'appartient qu'à lui. C'est ce que dit Christian Biet en prenant la voix du dramaturge, avec la complicité de Joseph Danan, (dramaturge et enseignant à l'Université de Paris III, mais aussi auteur dramatique), pour donner le « point de vue du dramaturge » et l'inscrire dans la galerie des points de vue des collaborateurs parties prenantes de la chose théâtrale en préambule à son ouvrage *Qu'est-ce que le Théâtre ?* : « On m'appelle le dramaturge, mais je ne sais pas vraiment ce que je suis, ni si les autres dramaturges font le même métier que moi. En France, nous sommes nouveaux et, chacun, unique. Du point de vue théorique comme du point de vue historique ou méthodologique, "dramaturge" et "dramaturgie" correspondent donc à des acceptions différentes, qui me définissent toutes plus ou moins. On peut, en effet, observer que le terme "dramaturgie" est employé de nos jours de manière très différente, voire contradictoire, selon qu'il apparaît dans la critique littéraire ou qu'il advient dans la pratique théâtrale. Je ne suis pas, en tout cas ici, un "dramaturge-auteur dramatique", ni un critique patenté de la dramaturgie, non²⁹, j'entends être pleinement du côté de l'artistique ».

Le dramaturge résume ensuite en quoi consiste son « rôle de conseiller en lecture dramaturgique », en dehors de l'aspect « relations avec le public » que, dit-il, pratiquent ses collègues dramaturges, mais qui n'est pas son cas, en dressant une liste qui nous sera précieuse pour la comparer avec l'activité de dramaturge en danse : « Bref en étant dramaturge, je lis, j'analyse, je découpe

et désosse les structures, j'essaie de comprendre tous les sens que je lis, puis je raconte l'histoire ou les histoires que le texte m'inspire, de manière plus ou moins précise, plus ou moins documentée. Je suis le conteur qui remplit les creux du texte et les éclaire pour les autres, le passeur qui débuse les problèmes et instruit les solutions. J'informe, j'impulse, j'écoute ce qui est en deçà et au-delà du texte, j'explore, je lis et je fais lire ; j'apporte du matériau pour nourrir non seulement le metteur en scène, mais aussi tous les membres de l'équipe.³⁰ »

Puis le dramaturge, à qui Biet prête sa plume, avoue de façon très intéressante et symptomatique que sa position le pousse parfois à vouloir se substituer au metteur en scène lui-même, metteur en scène à qui il arrive de faire « sa dramaturgie » lui-même : « Être dramaturge c'est actualiser³¹, dans tous les sens du terme : je pense le passé au présent, je parle en mon nom sur le texte, je donne l'impulsion qui permet de réaliser la fable, l'histoire, les tableaux, les mots et les phrases dont le théâtre est fait. Cependant je suis en distance, derrière, à côté, calé dans mon savoir et attentif à l'émotion, désireux d'entrer dans la pratique et même, quelque fois, plus ou moins consciemment (car cela aussi fait peur, on est alors actualisé exposé), de devenir le metteur en scène. Mais je sais me tenir. J'aimerais aussi que de nombreux metteurs en scène, en France, ne fassent pas leur dramaturgie eux-mêmes et qu'ils aient recours à des gens comme moi. »³¹

Mais en définitive, c'est de l'auteur (ou comme l'écrit Biet (après M. Foucault) de « la fonction-auteur ») que se rapproche le dramaturge, bouclant ainsi une boucle en revenant en quelque sorte vers le sens courant du mot dramaturge en français : « Mon travail n'a pas été, et ne doit pas être (quoique parfois je me laisse un peu aller) de vouloir reconstituer l'intention de l'auteur : j'ai cherché à mettre en place "un" auteur, une sorte de fonction-auteur, qui n'a rien à voir des attendus biographiques, psychologiques, ou purement historiques. Et à convoquer le 'monde', ce fameux 'rapport au réel' qui nous semblait si évident au début et qui devenait si compliqué à assigner, si labile, à certains moments... »³².

Ainsi, nous constatons à travers les divers changements de la fonction de dramaturge au fil du temps, que dans le passage du texte à sa représentation s'est installée une certaine division du travail qui a vu apparaître à côté du créateur artistique en titre, le metteur en scène, une fonction de collaborateur, appelé parfois "dramaturge", chargé de "nourrir" de multiples façons le travail de création du metteur en scène, mais aussi des autres collaborateurs que ce soit le scénographe, le costumier, l'éclairagiste et enfin les interprètes.

L'autre point important nous semble être le lien du dramaturge avec la matière littéraire, le récit, la fable, les histoires, tous ces moyens qu'utilise le dramaturge pour faire naître et surtout formuler le sens donné à la représentation spectaculaire.

La création artistique éprouve le besoin d'en passer par la formulation du sens à différents moments du processus de création : en accompagnement du travail de création lui-même, pour faire advenir la création, puis au moment pour les interprètes de transmettre de façon lisible ce sens au spectateur, enfin au moment de la réception du spectacle par le spectateur.

Suite à ce constat, il nous semble pertinent de réfléchir autour de ces trois points dans la danse. Le dramaturge y est encore peu reconnu et peu visible. Il tente de trouver une nouvelle fonction auprès de certaines créations chorégraphiques et de certains chorégraphes.

Afin d'exposer ce que serait aujourd'hui un dramaturge pour la danse, nous répondrons à trois questions : qui sont ils ? Que font ils ? Que disent-ils de leurs travaux ?



30 *idem*, p. 30-31.

31 *ibid.*

32 *idem*, p. 30-31.

28 *ibid* ; p. 47

29 *idem*, p.28.

A propos de La Pellegrina

Didier Doumergue
en collaboration avec Anne Verdier

Le Studiolo vient de publier un nouvel ouvrage dans sa collection « essais » : La Pellegrina et ses intermèdes, traduction et notes d'Anne Surgers¹.

Cet ouvrage contribue à donner un aperçu de ce que pouvait être le cérémonial à la cour des Médicis, à la fin de la Renaissance. On y découvrira deux textes, inédits en français, ayant trait à la représentation de *La Pellegrina*, une comédie de Girolamo Bargagli², et des six intermèdes allégoriques en musique joués entre les actes de la comédie, avec des décors, des costumes, des effets de machinerie et des éclairages somptueux dus à Bernardo Buontalenti.

Le premier texte est une traduction d'un essai de Aby Warburg (1866-1929), publié en 1895 : « Les Costumes de scène pour les intermèdes de 1589 », un texte fondateur, tant pour la méthode que pour les impulsions qu'il a données aux études menées ensuite, depuis le milieu du XX^e siècle.³

Le second texte est une relation des intermèdes de *La Pellegrina*, écrite par Bastiano De Rossi, un érudit florentin très proche des inventeurs du spectacle. Publiée environ deux semaines après la première représentation, elle s'appuie non seulement sur des souvenirs de spectateur et des notes prises lors du spectacle, mais sur les textes originaux, sur des documents de travail (maquettes de décor et de costume) et, certainement, sur des conversations avec De Bardi le principal artisan des intermèdes mais aussi avec les musiciens, le scénographe-costumier, les tailleurs, les peintres, les sculpteurs.

Philippe-Alain Michaud⁴ donne de l'essai de Warburg un assez large aperçu qui nous a immédiatement donné envie d'en lire la version intégrale dans une traduction française. Anne Surgers nous a proposé d'en faire une publication et d'y joindre la traduction de la principale source d'Aby Warburg, *La Description de l'appareil et des Intermèdes*, de Bastiano de Rossi.

Notre propos n'est pas de faire à proprement parler une recension de cet ouvrage. Le Studiolo dont on connaît l'intérêt pour la question du costume⁵ se réjouit de ce nouveau titre dans sa collection « essais ». Nous voudrions plutôt livrer quelques réflexions suscitées par les recherches d'Aby Warburg et ce qu'il nous permet d'ajouter à notre connaissance des costumes de théâtre.

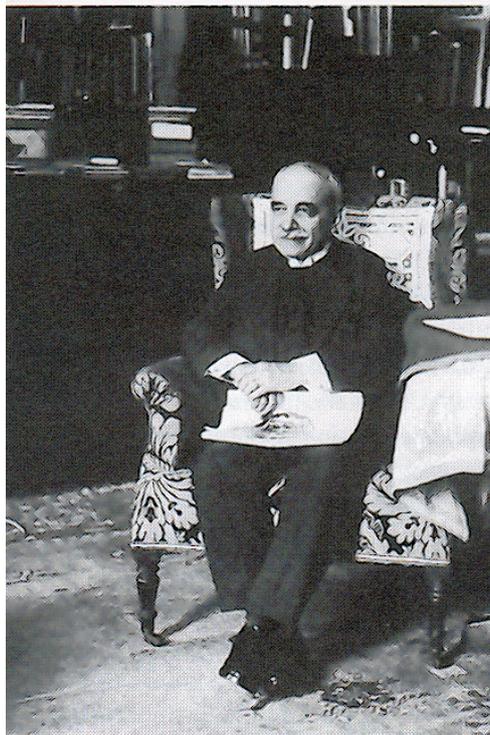
1 *La Pellegrina et les Intermèdes, Florence 1589*, Aby Warburg et Bastiano De Rossi, présentation, traduction et notes d'Anne Surgers, éditions Lampsaque, collection Le Studiolo-essais, Vignon, 2009.

2 Cf. Girolamo Bargagli, *La Pellegrina*, éditions Florindo Ceretta, Florence, Olshki, 1971.

3 Nous remercions Jean-Marc Leveratto de nous avoir signalé son existence. Rédigé en italien, il n'avait jamais, jusqu'ici été traduit en français.

4 Philippe Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, éditions Macula, Paris, 1998.

5 Anne Verdier, *L'Habit de théâtre, Histoire et Poétique de l'habit de théâtre en France au XVIIIe siècle*, éditions Lampsaque, Vignon, 2006 et *Art et Usages du Costume de scène*, sous la direction d'Anne Verdier, Olivier Goetz, Didier Doumergue, éditions Lampsaque, Vignon, 2007.



I- Contre la hiérarchie académique des arts et des genres

Dans son *adresse au lecteur*, Anne Surgers remarque très justement que l'essai de Warburg ne fait pas partie de la sélection de ses essais publiés en français par Evelyne Pinto sous le titre *d'Essais Florentins*⁶ : « Cette absence s'explique peut-être par le fait que Warburg n'y parle pas de peinture, mais des arts qui restent considérés comme mineurs et qu'il appelle lui-même des « formes intermédiaires » dont le rôle était de faire passer de la vie à l'art. (...) La hiérarchie des arts et des genres, serait-elle, aujourd'hui encore une notion considérée comme une vérité ? »⁷.

Ce point de départ nous paraît en effet essentiel, notamment par ce qu'il exprime du rapport entre les arts plastiques et graphiques et ce que nous appelons aujourd'hui « le spectacle vivant ». Le monde de la Renaissance avait sous les yeux des exemples fameux d'expression des passions, issus de l'Antiquité, sur les bas-reliefs des sarcophages, les statues et sculptures diverses, les poteries et autres objets témoins du passé. Il les recréait et les « vivait » à sa propre époque lors de représentations théâtrales ou dans les défilés, mascarades, ou fêtes, (comme celle dont Warburg parle dans son essai) et les retrouvait dans les œuvres des peintres qui s'essayaient à représenter le mouvement et l'exagération gestuelle. Arts de la surface (peinture, gravure, dessin) et arts de la scène sont très fortement en relation, à une époque où les premiers, et quelques rares fois les seconds, sont encore considérés comme des arts mécaniques⁸.

Warburg s'intéresse aux figures

6 A. Warburg, *Essais Florentins*, textes traduits de l'allemand par Sybille Müller, présentation par E. Pinto, Paris, Klincksieck, 1990, seconde édition 2003.

7 A. Surgers, *op. cit.*, p. 12.

8 Ainsi, au XII^e siècle, une liste dénombre sept sciences « mécaniques » : filage, architecture, navigation, agriculture, chasse, médecine, et mentionne bien parmi celles-ci le théâtre, sans d'ailleurs faire allusion spécifiquement aux images et aux sculptures (peut-être sont-elles englobées dans l'architecture).

mythologiques qui peuplent les *Intermèdes de 1589* : « 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 XV^e, XVI^e et XVII^e (par exemple dans les mascarades de carnaval, les tournois, les *bufole* [bouffonneries], etc.), offraient à la société du temps l'occasion de voir en chair et en os les figures célèbres des temps anciens »⁹.

La société de l'époque a l'occasion de voir les figures de l'Antiquité bien vivantes, ainsi que leur représentation dans les peintures contemporaine. Warburg retrouve à son tour ces figures célèbres des temps anciens dans les œuvres des peintres. Dans ces héros mythologiques, leurs costumes, leur gestuelle, leur rapport à l'espace et leur particulière fonction d'organisation du chaos, du rapport du microcosme et du macrocosme, Warburg décèle une « survivance » de ces mêmes « *pathos formeln* » (formules de pathos) qu'il a étudié chez Botticelli ou Ghirlandaio¹⁰.

Il est difficile d'expliquer le rapport entre les arts de surface et les arts de la scène, (y compris « les formes intermédiaires »), ou le rapport au tragique de ces deux formes d'art, si on le réfère immédiatement aux modèles de mimiques pathétiques, à l'amplification baroque du geste, à la « rhétorique musculaire » et à la langue des gestes utilisés par certains artistes des débuts de la Renaissance. Or Evelyne Pinto écrit dans sa présentation¹¹ que cette référence est pourtant le fil rouge qui relie les différents articles contenus dans les *Essais Florentins*. Elle exclut toutefois inexplicablement cet essai sur les intermèdes de 1589. La seule raison possible (inconsciente peut-être) c'est que cet essai, centré sur les costumes, traite d'un art mineur. La publication de *La Pellegrina et des Intermèdes* témoigne du désir de lutter contre ces divisions hiérarchiques et essaye de trouver entre toutes ces formes le dénominateur commun du rapport à l'expression pathétique.

Warburg, évidemment, ne défend pas la hiérarchie académique des arts comme une vérité, mais vise au contraire une sensibilité générale, comme l'écrit Anne Surgers : « Warburg, lui, ne dit pas que sa recherche est « transdisciplinaire ». Le mot et la notion impliquent, supposent ou procèdent d'une acceptation préalable de la séparation entre les disciplines, entre les genres. Cette séparation, ces catégories n'avaient pas lieu d'être pour Warburg : les costumes ou l'étude d'un livre de compte, sont pour lui un moyen, parmi d'autres, de réfléchir sur l'expression des liens entre microcosme et macrocosme qui s'expriment dans les Intermèdes de 1589 »¹².

II- Art pictural et représentation du mouvement

Vaste sujet que cette question du rapport entre les arts de surface et les arts de la scène. Nous souhaitons circonscrire notre intérêt au domaine commun du vêtement, qui devient costume au spectacle. En effet, ces caractéristiques

9 *La Pellegrina et les Intermèdes, op. cit.* p. 69.

10 (définition de la formule de pathos : « la représentation de l'expression, intérieurement ou extérieurement exacerbée, de la figure humaine individuelle, qu'elle soit submergé dans le sentiment religieux, rehaussée de délicates parures ou emportées dans un mouvement impétueux »).

11 A. Warburg, *Essais Florentins, op. cit.*, présentation par E. Pinto, p. 27.

12 A. Surgers, *op. cit.*, p. 14.

de pathos antique étaient bien connus des peintres de la Renaissance qui en montraient l'intensité en animant les vêtements (et la chevelure) de mouvements censés exprimer l'état intérieur des personnages représentés. « Pour un érudit vénitien, quand il s'agissait de faire revivre l'art antique dans ses manifestations les plus caractéristiques, le mouvement extérieur¹³ était considéré comme un des éléments typiques » écrit Warburg¹⁴. Et il désigne clairement l'expression du mouvement comme l'objectif principal et le plus difficile à atteindre des artistes de la Renaissance « Au XV^e siècle, l'Antiquité n'impose pas absolument aux artistes de renoncer à toutes les formes d'expression qu'ils ont acquises par l'observation personnelle (...) mais elle les rend seulement attentifs au problème le plus difficile dans le domaine des arts plastiques : fixer les images de la vie animée de mouvement »¹⁵.

L'expression du mouvement est bien le troisième terme dont nous avons besoin pour faire le lien entre les vêtements figurés sur les œuvres graphiques et les costumes portés par les figurants dans les défilés, les fêtes ou les spectacles.

Selon Warburg, ce mouvement correspond à une oscillation entre le rêve et l'ivresse, l'apollinien et le dionysiaque, pour reprendre les catégories développées par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*¹⁶ : « Les études sur les religions de l'Antiquité gréco-romaine nous enseignent toujours plus à considérer que l'Antiquité est en quelque sorte symbolisée par un *Hermès bifrons* d'Apollon et de Dionysos. L'*ethos* apollinien s'épanouit avec le *pathos* dionysiaque (...) Nous nous décidons maintenant à considérer cette instabilité classique un peu comme les qualités essentielles de l'art et de la civilisation antiques (...) Le Quattrocento savait apprécier cette double richesse de l'Antiquité païenne »¹⁷.

Georges Didi-Huberman pointe l'influence qu'eut sur Warburg un de ses professeurs, August Schmarsow qui avait « compris le rôle fondamental de ce que l'on nommait, à l'époque, le langage des gestes (reprenant, par-delà Lessing, la problématique expressive du Laocoon), et [tenta] d'élaborer une théorie de l'empathie corporelle de l'image, tout cela énoncé à travers le binôme de la « mimique » (*Mimik*) et de la « plastique » (*Plastik*) »¹⁸.

Warburg eut l'intuition que ce binôme était clairement lié au pathos et au costume : « La sculpture italienne et, d'abord, Donatello, redécouvrit les formules de pathos antique du langage mimique, par la suite, cependant, s'agissant d'illustration de thèmes antiques, la peinture elle-même ne pouvait plus conserver l'ancien réalisme des costumes d'influence nordique, et elle devait

plutôt se décider à conférer également aux dieux et héros païens ce nouveau style antique de la mobilité *all'antica* »¹⁹.

A la Renaissance, l'image a changé progressivement de statut. Elle ne se contente plus d'aider la mémoire, elle est chargée dorénavant de transmettre des émotions en prenant vie, devenant vraisemblable, convaincante, au plus près de la réalité. Warburg a eu la géniale intuition que l'intérêt des humanistes pour la culture antique n'avait pas donné lieu à une simple imitation des modèles antiques, mais que le renouveau du rapport au monde avait produit une nouvelle sensibilité, nécessitant tout à la fois une expressivité adéquate et une réactivation dans la vie profonde des formes d'expression qui avaient pu appartenir à l'Antiquité. Il les nomme *Nachleben der Antike* (survivance de l'Antiquité).

L'ouvrage de Philippe-Alain Michaud accorde une large place au dispositif de la « figurabilité », dans lequel il repère cette révolution s'accomplissant à la Renaissance : « la figurabilité, définit-il, c'est-à-dire l'ensemble des procédures non plus techniques ou formelles mais symboliques par lesquelles le sujet représenté vient s'inscrire dans une image (...) »²⁰. Il y relève un trait historique : l'individualisation des figures²¹.

Cette entrée dans l'image, c'est-à-dire cette conversion en « figure » se situe entre l'apparition d'un corps (sa « comparution » dit Michaud) et sa représentation (*mimesis*). L'image, nous entraînant bien loin de l'attitude platement sémiologique à la recherche inlassable du signe, « laisse affleurer la représentation du mouvement dans son énigmatique fonction : la manifestation d'un corps irréductible à sa signification »²².

Par son effet d'unification, de simplification et d'accroissement²³, le costume contribue, à la constitution de la figure, c'est-à-dire à la transmutation du corps en représentation. Cette transformation fait disparaître le corps derrière la figure, représentation de l'énergie en mouvement se déployant dans l'espace. La matérialité plastique du costume inscrit le corps devenu figure dans la continuité spatiale de l'image. Toujours selon Ph.-A. Michaud : « le vêtement – mais aussi les masques, les coiffures, les bijoux et les fards – sont chargés de propriétés symboliques : ils conduisent le corps au seuil de sa comparution »²⁴.



III- « la rencontre du corps et de la figure dans le spectacle vivant »

Les nymphes botticelliennes constituent, selon Warburg, des survivances de motifs antiques représentant des ménades et autres figures dionysiaques qui expriment dans la mimique et la plastique un rapport au monde tragique et douloureux, tout en tension et énergie vitale. Il développera plus tard l'idée d'une relation sous-jacente entre les arts de la surface et ceux de la scène, comme l'écrit Ph.-A. Michaud : « Entre les modèles antiques et leur actualisation, il existe une étape intermédiaire où se déploie le processus d'imitation dans sa dimension identificatoire : la rencontre du corps et de sa figure dans un spectacle vivant »²⁵.

Warburg identifie ainsi le thème formel antique de la Mort d'Orphée dans plusieurs gravures italiennes florentines de la fin du Quattrocento, puis chez Dürer. Ce rapprochement le mène à penser que la « mise en scène » pathétique très particulière de la mort d'Orphée n'est pas seulement reproduite comme un motif d'atelier, au seul intérêt formel, mais que « c'est aussi une expérience authentique revécue passionnément et intelligemment, dans l'esprit et selon la lettre de l'Antiquité païenne, et née des sombres mystères de la légende de Dionysos : la preuve en est la plus ancienne pièce de théâtre de la littérature italienne, l'*Orfeo* de Politien (...) »²⁶.



25 Ph.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, op. cit., p. 142.

26 A. Warburg, *Essais Florentins*, Albert Dürer et l'Antiquité italienne, op. cit., p. 162.

13 affectant les cheveux et les vêtements, c'est moi qui souligne.

14 A. Warburg, *La Naissance de Vénus et le Printemps de Sandro Botticelli*, *Essais Florentins*, op. cit., p. 63.

15 *idem*, *Essais Florentins*, La cause extérieure, p. 90.

16 F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, traduction M. Haar, Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, éd. Gallimard, Paris, 1977 : Cf. p. 41 : « Nous aurions fait en esthétique un grand pas lorsque nous serons parvenus non seulement à la compréhension logique mais à l'immédiate certitude intuitive que l'entier développement de l'art est lié à la dualité de l'apollinien et du dionysiaque (...) ».

17 A. Warburg, L'entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance, *Essais Florentins*, p. 241-242.

18 Georges Didi Huberman, *L'Image Survivante*, éditions de Minuit, Paris, 2002, p. 37. Références à Warburg (*Mimik und plastik* -1907b) Les dernières volontés de Francesco Sassetti, *Essais Florentins*, op. cit., p. 167-196).

19 A. Warburg, L'entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance, *Essais Florentins*, p. 224.

20 Ph.-A. Michaud, op. cit., p. 27.

21 Cf. supra, note 9, la définition de la formule de pathos impliquant nommément la figure humaine individuelle.

22 Ph.-A. Michaud, op. cit., p. 77.

23 Cf. sur ce point Philippe Choulet *L'idéalisation dans l'art du costume « le costume simplifie et augmente »* (Albert Camus), in revue *Nickel* 15 *Spécial Geneviève Sevin-Doering*, Metz, été 2007 : « Que fait-on quand on simplifie ainsi [par le costume] de manière heureuse et réussie ? On schématise un organisme, on le dégraisse, on l'amaigrit, on le réduit à un son squelette idéal, en ne faisant voir, donc en ne montrant que sa *forme intérieure essentielle*. Mais cette monstration n'est pas tant le dégagement d'une forme hors de la matière qui l'offusque (à la manière dont Aristote disait que l'Apollon était caché dans le marbre et qu'il fallait l'en dégager) que l'introduction violente d'une forme imaginée, pensée, conçue, construite, dans la matière même du tissu et de la chair, ce que Nietzsche appelle une *idéalisation* ».

24 Ph.-A. Michaud, op. cit., p. 165.

Ainsi, les souffrances d'Orphée auraient été directement incarnées sur scène, dans les mots qu'Ovide avait inspirés à Politién. Elles se seraient ensuite retrouvées dans les œuvres des graveurs florentins, témoignant d'une même expérience vivante, commune aux contemporains : spectateurs, lecteurs ou connaisseurs des œuvres de l'Antiquité. « Mantoue et Florence, écrit-il, se rejoignent ici dans leur tentative d'intégrer au style Renaissance de la représentation de la vie en mouvement les formules véritablement antiques servant à l'expressivité exagérée du corps et de l'âme. Ici, sous l'influence de Politién [...] les Florentins aboutissent à un style hybride, hésitant entre l'observation réaliste de la nature et les emprunts idéalistes de motifs antiques célèbres, artistiques et poétiques »²⁷.

Le spectacle et les arts graphiques ou plastiques se rejoignent donc dans l'expérience vivante de l'élément pathétique attaché au gestuel et au mouvement que le costume est chargé naturellement d'amplifier. Certains mouvements vivants des personnages de l'Antiquité, créés 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. Sans doute, est-ce parce que ces intermèdes offrent le spectacle de la nécessité tragique de pacifier un cosmos désordonné et, à bien des égards, fantasmagorique, sinon menaçant. Précieuses recherches sur la représentation graphique du mouvement par les peintres et les artistes lorsqu'elles lient ainsi le mouvement et le vêtement d'une part, la représentation du mouvement et le théâtre d'autre part !

IV- naissance du vêtement et pathétique

Pourquoi le vêtement (et son avatar spectaculaire, le costume) sont-ils aussi bons conducteurs de pathétique ?

L'analyse sur le pathétique du Laocoon que développe Didi-Huberman fournit un premier élément de réponse : « La douleur tragique de Laocoon, écrit-il, ne manifeste-t-elle pas - en la « sublimant » comme disait, à l'instar de Freud, l'historien des *Pathosformeln* [Warburg] - un rapport [plus] primordial [encore] ? Ce rapport infra-symbolique et infra-narratif, ne serait-il pas celui du corps humain à la souffrance physique et à la violence de la lutte animale ? On voit bien que la proximité de l'humain et de l'animal constitue le motif essentiel du Laocoon (...) l'homme se confronte à l'animal comme au danger mortel par excellence (...) l'homme incorpore ou revêt l'animal, faisant de sa propre mort - ou plutôt de son instrument- quelque chose comme une seconde peau : dans la statue hellénistique les serpents se donnent presque à voir comme une « sur-musculature » des trois personnages, ou bien leurs viscères rendus visibles par une espèce de réversion fantasmatique du dedans et du dehors »²⁸.

Le vêtement naîtrait donc anthropologiquement du corps, dans la mesure où il procède d'une tension entre l'homme et l'animalité de son corps.



L'anthropologie avance en effet que s'effectue dans l'acte de s'habiller une première « manipulation » du corps qui rend acceptable sa naturalité. La transformation de l'apparence constitue le premier pas vers la construction du statut social et de l'identité dans le refus d'un primat immédiat du biologique.

Ce questionnement insiste dans les œuvres des plasticiens actuels les plus inspirés; cette évidence stimule leur imaginaire lorsqu'ils convoquent une dialectique du dedans et du dehors, du costume comme expression, non de la peau mais de ce qui serait le plus intérieur au corps, os et muscles, os envahissant l'extérieur, chitine animale ou armure du chevalier, muscles cousus les uns aux autres comme dans la confection de la fascinante « Robe de chair » de Jana Sterbac. Ces artistes se livrent là à la plus convaincante des démonstrations. Leur leçon lumineuse dépasse le simple « embodiment » du costume en imaginant qu'il est l'expression du plus enfoui, un squelette extérieur qui ne « dit » pas le corps mais le soutient, le renforce, l'aligne, parce que tout d'abord, au sens propre, il naît de lui²⁹.

Le vêtement est l'expression extériorisante et conflictuelle d'une essence coextensive au corps, (surface, épaisseur et profondeur, dynamique et motricité), l'animalité de l'être humain.

Les anthropologues ont fait le même constat à propos du fréquent rapprochement symbolique entre tissage et accouchement qui fait du vêtement un être vivant. Françoise Cousin, par exemple, étudie les techniques Mayas de conception des pantalons à partir de lais tissés et assemblés. Elle en conclut qu'il serait l'enfant métaphorique de la tisserande : « le tissage maya préhispanique est caractérisé par la production de tissu à quatre lisières. Ils peuvent être éventuellement additionnés pour former une surface plus grande que celle qu'il est possible de réaliser sur le métier, mais ne saurait être coupés. Ils sont assimilables à un corps vivant et tailler dedans serait l'équivalent d'une amputation. Tissés par les femmes, ils sont métaphoriquement leurs enfants »³⁰.

28 Cf. D. Doumergue, *L'Art de Genevieve Sevin-Döring*, in *Art et Usages du Costume de scène*, sous la direction de Anne Verdier, Olivier Goetz, Didier Doumergue, éditions Lampsaque, Vignon, 2007.

Il faudrait pour filer cette métaphore, et donner consistance à ce mythogramme du geste contre sa propre animalité profonde, la rattacher à l'expression tragique et rechercher comment Warburg nous permet de le comprendre. Des extraits de sa conférence sur « le rituel du serpent » révèlent l'existence de deux sortes de tragique, : celui lié à la séparation de l'enfantement et celui que produit le rapport humain à l'inanimé. Le vêtement se séparerait non seulement de l'être humain animal et représenterait cette séparation, mais il passerait dans ce mouvement violent du vivant à l'inanimé : « La catégorie primitive de la forme de pensée causale, écrit-il, est l'enfantement. Cet enfantement montre que l'énigme de l'enchaînement, constatable matériellement, est liée à la catastrophe inconcevable qu'est la séparation de l'une des deux créatures d'avec l'autre. L'espace de la pensée abstraite entre le sujet et l'objet est fondé sur l'expérience vécue de la coupure du lien ombilical »³¹.

Le pathétique de cette expression procède de sa composante conflictuelle, de sa nature de geste surgissant du corps et l'affectant, en s'opposant à lui. Il fait par là naître une émotion chez l'acteur comme chez le spectateur, c'est bien là ce qui la rend susceptible d'intensification esthétique³².

Warburg cherche ensuite à expliquer la présence du tragique, notamment dans le costume, par l'empathie de l'homme avec la nature inanimée : « Le point de départ est le suivant : je considère l'homme comme un animal qui manie les choses, dont l'activité consiste à établir des liaisons et des séparations. Ce qui lui fait perdre son sentiment organique du moi, parce qu'en effet la main lui permet de se saisir d'objets concrets, qui n'ont pas d'appareils nerveux parce qu'ils sont inorganiques, mais qui néanmoins étendent son moi de façon inorganique. Voilà le tragique de l'homme qui en maniant des choses s'étend au-delà de sa limite organique. (...) il existe effectivement pour l'homme un état qui peut l'unir à quelque chose -justement en portant (note de l'auteur : *le tragique du costume étranger*, 8 mai 1923) ou en maniant quelque chose qui lui correspond, mais qui ne coule pas dans ses veines. **Le tragique du costume et de l'outil**³³ est l'histoire de la tragédie humaine au sens le plus large (...) ».

30 Françoise Cousin, *L'art de faire des pantalons et la quatrième dimension in Techniques et Culture 20 Variables et constantes*, éditions de la Maison des Sciences de l'homme de Paris, juillet-décembre 1992, p. 151.

31 A. Warburg, *Notes inédites pour la conférence de Kreuzlingen sur « le rituel du serpent » (1923)*, in Ph.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, op. cit., p. 259.

32 Sur la dimension paradoxale du vêtement : le paradoxe du vêtement affirme à la fois l'animalité et l'humanité, le dedans et le dehors, l'intérieur et l'extérieur comme les paradoxes de Deleuze dénombrés par Pierre Montebello (Cf. P. Montebello, *Deleuze*, Vrin, Paris, 2008).

Le vêtement appartient certes à la transformation de l'espace comme architecture, mais il s'en distingue, à l'intérieur de cette catégorie, par le tissage plutôt que par le bâtir (Cf. Pierre Schneider, *Le commencement et la suite*, éditions Flammarion, Paris 1994.)

33 Je souligne.

34 A. Warburg, *Notes inédites pour la conférence de Kreuzlingen sur « le rituel du serpent »*, art. cit., p. 265.

28 Didi-Huberman, *L'Image Survivante*, Éditions de Minuit, Paris, 2002, p. 225/226, c est moi qui souligne.

Le 10 juin 2010, le parcours chorégraphique traditionnel des étudiants de première année de l'IRTS de Lorraine se transforme en «Installation-Performance».

Cette manifestation d'arts moderne et contemporain prendra pour thème le rideau de scène de Picasso pour le ballet Parade, pièce maîtresse présentée au centre Pompidou Metz, dès 2011/2012.

Cocteau
Picasso
Satie
1916

Livret de "Parade"

Personnages

Les trois managers nègres
Prestidigitateur chinois
Petite Fille américaine

Trois tours de parade se succèdent sur un tréteau forain.

Un prestidigitateur chinois.

Une petite fille américaine et un acrobate.

Pendant les trois tours trois managers nègres essayent de faire entrer le monde qui se contente de regarder la parade.

À la fin, morts de fatigue et d'angoisse les trois managers s'effondrent les uns sur les autres.

La même parade qui recommence les redresse et la toile tombe sur leurs vociférations inutiles.

Détails

1. Parade est en quelque sorte une « Fantaisie » (au sens « forme » technique du terme) qui occupe le point d'orgue entre une exposition, un divertissement et une contre-exposition de fugue austère.

Le sujet (exposition) et la reprise du sujet (contre-exposition) ouvrent et bloquent le spectacle, en face du rideau rouge.

2. Chaque Tour de la parade est coupé en deux par un silence d'orchestre. L'orchestre s'arrête comme au cirque avant un exercice difficile.

Les cris du Premier Manager remplissent le silence du Chinois, un texte en langage morse le silence de la Petite Fille, un fou rire du manager de la Petite Fille le silence de l'Acrobate.

Les cris des managers se placent n'importe où selon la mise en scène, soutenus par l'orchestre au même titre que les bruits de sirènes, de machines à écrire, de revolvers, de dynamos, d'aéroplanes, etc. etc.

Un timbre électrique traverse toute la danse de la Petite Américaine.

3. Le piano à quatre mains de Parade ne présente pas l'œuvre exacte, mais le fond musical destiné à mettre en relief un premier plan de batterie et de bruits scéniques.

Cris des managers noirs

Cris du Premier Manager

[Il n'y a pas une minute à perdre !
On commence tout de suite ! *biffé*]

Un homme bien averti en vaut DEUX !
Si vous voulez devenir riche, si vous sentez malade, triste, si vous avez des lang[u]eurs.

Entrez voir la sagesse chinoise, les missionnaires, les dentistes, la peste, les gangs, les cochons qui mangent les petits enfants, l'empereur de Chine dans son fauteuil.

[Entrez mesdames et messieurs !
Dépêchez-vous
Prenez place ! *Biffé*]

Les personnes qui n'ont pas assisté au début de la séance peuvent rester assises

Entrez voir [la merveille du Monde *biffé*] le ROI DES DRAMES ! le GRAND SUCCÈS DE RIRE ET D'ÉPOUVANTE !

La plus belle salle du monde
la plus belle scène du monde
la plus belle lumière du monde

MADAME
Prenez-garde ! l'ennui guette

MONSIEUR !

Vous êtes endormi sans vous en apercevoir !

Il siffle : Réveillez-vous !
[Secouez-vous *biffé*]

Chacun FAIT la pièce qu'il écoute
[la pièce que vous allez entendre est de vous *biffé*]
Entrez voir une pièce de vous !

Cris du second Manager
Il désigne la salle.

[Là ! Là ! il ne se passe RIEN
C'est (il désigne le contrôle) Ici qu'on entre voir le drame le plus épouvantable qui fait dresser les cheveux sur la tête (ses cheveux se dressent) la farce la plus désopilante qui décroche la mâchoire (il se la décroche) *biffé*]
Dépêchez-vous !
La séance ne s'arrête pas ! C'EST UN CRIME de tuer en soi la curiosité

Pour prendre une décision Que faut-il UNE MINUTE ?
Il faut une vie pour regretter de ne l'avoir pas prise !
Êtes-vous mort ? NON ? Alors il faut VIVRE !
Enfoncez-vous bien cette idée dans la tête !
Un homme timide est un homme MORT

Entrez apprendre la vie américaine – entrez voir les trépidations,
Les courts-circuits, les détectives, l'Houdson, le Rag Time, les usines, les chemins de fer qui déraillent et les paquebots qui coulent.



J'étais pâle – maussade – chétif
J'étais pauvre – chauve – seul

[Rouge ! Rouge *biffé*]

que je devienne un nègre ROUGE si vous ne
sortez pas guéri

[La séance ininterrompue, la suppression
immédiate des douleurs, la cure miraculeuse *biffé*]

UNE HÉSITATION PEUT VOUS PERDRE

[Si vous voulez passer vieillesse sans regrets, si
vous souffrez d'insomnie, si vous redoutez de
vivre cacochymes *biffé*]

Entrez ! Entrez ! Exigez le K !

Cris du Troisième Manager

[C'est vous – c'est vous le PUBLIC !
C'est moi ! C'est moi le MANAGER ! *biffé*]

PRENEZ GARDE madame
Vous allez vieillir !
ATTENTION ! monsieur
Vous n'êtes plus à la page !

[Montrez ! Entrez ! la séance i nin terrompue
le grand succès de rire et d'épouvante *biffé*]

Entrez voir les géométries et les astronomies,
les avions les loopings les ascenseurs et les
anges !

PRENEZ VOS JAMBES À VOTRE COU
et fuyez l'ennemi qui vous guette !
[RIEN ne stimule, n'oblige la digestion,
ne supprime la migraine comme de voir un
spectacle neuf *biffé*];

ENTREZ voir le plus beau

spectacle du monde – le passé !
le Présent, l'avenir

Entrez voir les étoiles, les toupies, les éclipses, les
danseurs de corde !

Le film de cinquante mille mètres !
Le grand succès de rire et d'épouvante !

UN MONSIEUR OFFRE
le remède contre toutes les affections du cœur, du
cerveau, de la rate
[On ne paye qu'à la sortie *biffé*]

L'HOMME MODERNE entre
chez nous !

Cris des trois managers ensemble
(rire nègre)
[ENTREZ
mesdames et messieurs !
si vous êtes dignes de vivre *biffé*]

SI
vous voulez ne plus jamais
être malade !

SI
vous voulez avoir toute
la puissance !

SI
Vous voulez plaire !

SI exigez le K
[vous voulez gagner au jeu *biffé*]

si je [un mot illisible]
[vous voulez faire un beau mariage *biffé*]

SI !
SI !
SI !

(il crache)
[ENTREZ

mesdames et messieurs !
si vous voulez vivre vieux *biffé*]

si vous voulez voyager
pour rien !

si vous voulez qu'on
vous aime !

Madame ! SI
Vous voulez une belle
Poitrine !

Monsieur ! SI
Vous voulez obtenir une situation prépondérante
Exigez le K
[on vous trompe *biffé*]

SI !
SI !
SI !

(il siffle dans ses doigts)
[ENTREZ
mesdames et messieurs !
Si vous voulez être riches *biffé*]

Exigez le K

Exigez le K

[SI vous voulez gagner
au jeu
[Exigez le K *biffé*]

Si vous voulez faire un beau mariage
[exigez le K *biffé*]
si
[Exigez le K]
SI
SI ! SI ! SI !

(les trois managers s'écroulent de fatigue)



Des nouvelles du projet « Le sacre du printemps »

Anne Verdier

Mise en scène Amar Bellal,
chorégraphie Julie Barthélémy

Le grand projet du Studiolo pour 2009 relevait du défi : monter, avec des jeunes de Borny et du centre-ville, un spectacle qui mêlait du théâtre : *L'Homme et la masse* d'Ernst Toller et de la danse : *Le Sacre du printemps*, le célèbre ballet de Stravinski. Challenge difficile.

Pari tenu.

Trois représentations ont eu lieu en juin dernier : deux au centre social Petit bois de Borny et une à l'opéra théâtre de Metz. Ce spectacle, réalisé en partenariat avec le Collège des Hauts de Blémont de Borny, l'APSIS et l'Arsenal a obtenu le label « espoir banlieue » décerné par la DDJS sur des critères déterminés au niveau national. Ces représentations ont couronné un travail de 9 mois, et mobilisé dans la durée une centaine de participants.

Il était a priori impensable de mêler ainsi deux œuvres que rien ne semblait devoir rapprocher. Or de l'avis général, ce « tissage »

a heureusement fonctionné. Les spectateurs ont été sensibles à l'ambiance constructiviste du spectacle : (construction géométrique de l'espace, révélation de la beauté de l'objet industriel, passage de la composition à la construction)

La scénographie, signée Claire Blot, offrait l'image étonnante de la rencontre entre l'intime et le spectaculaire : au premier plan, à cour et à jardin, de lourdes patères auxquelles étaient suspendus des bleus de travail évoquaient des vestiaires d'usine. Au lointain, des échelles métalliques surmontées de drapeaux de soie rouge réfléchissaient la lumière et ouvraient l'espace vers les cintres. Entre ces deux plans, des panneaux mobiles de toile écrue traversaient la scène, rythmaient l'action, marquaient la transition entre le théâtre et la danse, conféraient à l'ensemble du spectacle une esthétique *d'agit-prop*, renforcée par les couleurs noir et rouge des motifs peints sur la toile. Cette association de l'intime et du spectaculaire traduisait avec beaucoup de justesse le thème de la pièce de Toller qui oppose l'individu à la masse, tout comme celui du *Sacre* qui est similaire.

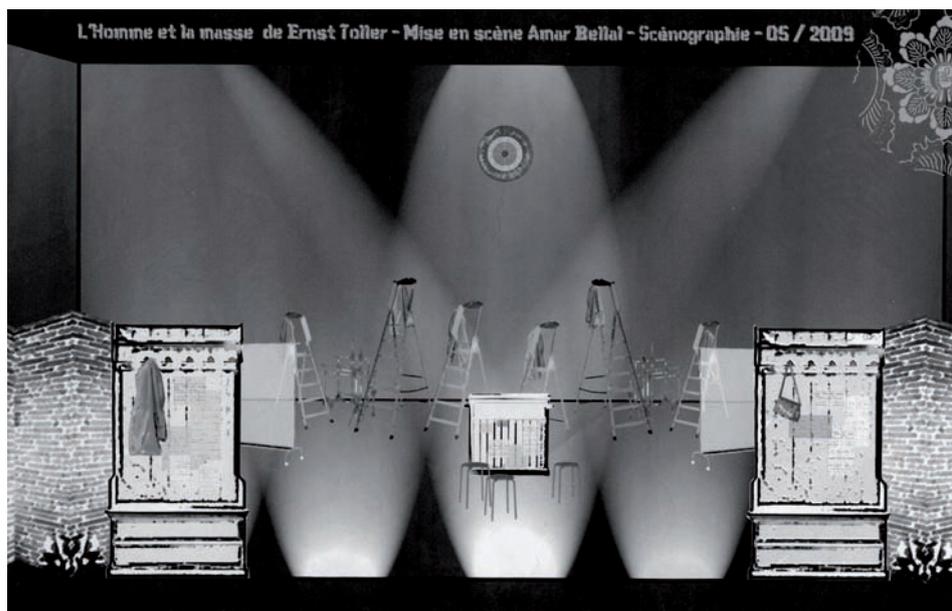
Les costumes, imaginés par Blandine Faderne et réalisés avec l'aide des habitantes du quartier de Borny, répondaient à la double exigence d'être à la fois des costumes de théâtre et des costumes de danse, et celle d'habiller, et non de

déguiser, des adolescents en adultes. Ils soutenaient la crédibilité des personnages tout en respectant les pudeurs et le regard des jeunes sur eux-mêmes. La simplicité, l'harmonie et l'organisation des formes, des couleurs (noir, blanc, rouge) et des matières (jersey et soie) répondaient à celles des décors et renforçaient l'opposition entre le groupe et l'individu suggérée par la scénographie.

La danse donnait aux jeunes la possibilité d'exprimer, plus aisément par leur corps que par la parole, l'énergie, l'émotion générée à la fois par l'opposition entre la logique de l'individu et celle du groupe des révolutionnaires, et par les rythmes si hautement expressifs de la musique de Stravinski.

Le jeu théâtral privilégiait la stylisation caricaturale des personnages à laquelle l'ensemble du groupe prenait visiblement plaisir en incarnant des banquiers, des fantômes ou des révolutionnaires. Et, simultanément, des dialogues très forts étaient portés par les acteurs jouant le rôle de « la femme » et de « l'homme » qui parvenaient à mettre à nu la relation douloureuse et violente d'un couple dans lequel la femme est une révolutionnaire que le mari ne soutient pas et abandonne à l'échafaud.

Des images dont on se souvient.



Ici, le pacifisme, là, la révolution. Ici, la lutte de l'esprit, là celle des armes. D'un côté, une femme, qui appelle les ouvriers à faire grève en prenant le contrôle de leur outil de travail. De l'autre, un agitateur qui, au nom de la masse, préfère l'action violente au discours théorique...

Autant dire qu'il fallait un certain cran pour, d'une part, monter *L'homme et la masse* d'Ernst Toller, l'une des figures de proue de l'expressionnisme politique. Un engagé volontaire en 1914 devenu un militant pour la paix en 1917 et surtout un homme favorable à un socialisme non autoritaire. Il fallait, d'autre part, une certaine intelligence artistique, pour oser l'associer au *Sacre du Printemps*, rapprochant le texte et le ballet de Stravinsky autour de la notion de sacrifice. Le sacrifice d'une femme chez Toller. Le sacrifice d'une vierge chez le second.

Mais surtout, il fallait une exigence artistique et un vrai courage politique pour proposer ce projet à une trentaine de jeunes issus du quartier de Metz-Borny. Des jeunes, tous amateurs, qu'ils soient collégiens, lycéens ou jeunes, en lien avec l'APSIS (Association de prévention spécialisée d'insertion et de socialisation) et la Mission Locale.

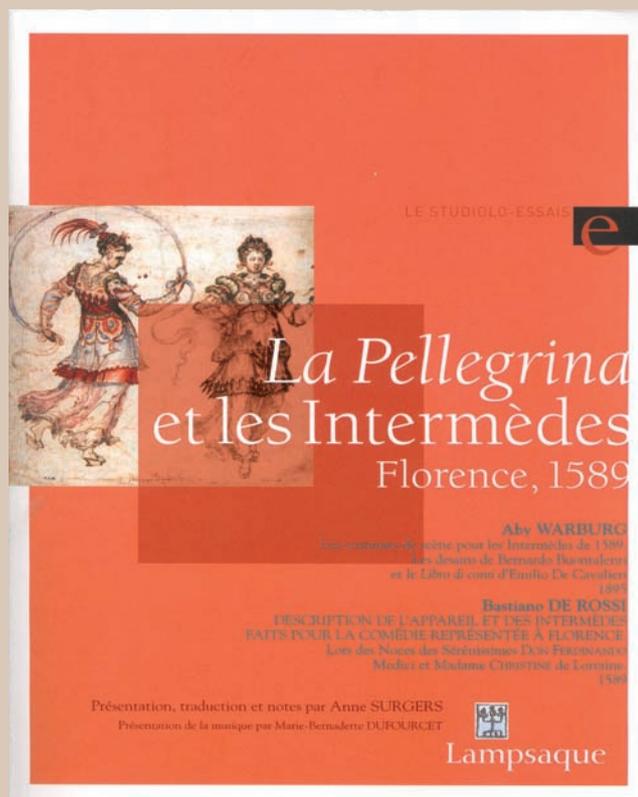
Très belles images de danse

Or cette exigence, qu'on soit au mettre en scène. Amar Bel-

lal, du Studiolo-IRTS, a payé. La première représentation offerte hier soir au Centre social Petit-Bois de Metz-Borny fut à la hauteur des ambitions tant dans ses parties théâtrales, qu'on songe au rôle de la Femme campée avec aisance et conviction par Sabrina Siharath ou à cette très belle scène des banquiers qui achètent et vendent des actions d'armes et de fournitures de guerre et où les noms d'Hortefeux, Lagarde et « Sarko », ont été discrètement glissés dans le texte ! Ou ce face à face en prison où la jeune Deniz Can, revêtue d'une robe rouge flamboyante derrière un sommier, proteste de son innocence. Mais c'est peut-être la partie dansée, qu'on doit à la chorégraphe messine Julie Barthélémy, qui fut hier soir le plus réussie parce que davantage ressentie et éprouvée que le texte, parfois difficile. On retiendra, notamment, ces très beaux portés du début dans les duos des rondes printanières ou cette foule qui rejoignant l'agitateur encercle la Femme en brandissant des tabourets. Saluons, enfin, la très belle scène finale où la Femme, promise au peloton d'exécution, est repoussée d'un groupe à l'autre, passe de bras en bras et étouffe devant le tourbillon des voiles blancs. Un moment étonnant.

Goël CALVEZ.

Ce soir à 20h30
au Centre social du Petit-Bois
à Metz-Borny. Mardi 30 juin
à l'Opéra-Théâtre
de Metz-Métropole à 20h30.



Juin / Juillet

Picasso / Parade

Installation-performance

jeudi 10 Juin à 14h, **IRTS de Lorraine**

Cirque Jean Bauchez

Dimanche 20 Juin à 17h, **salle Harlekin Art**

Après midi Contes & Couleurs

Vendredi 25 Juin à 14h, **IRTS de Lorraine**

Théâtre dans tous les Sens

Danièle Meunier Rausch

Samedi 26 juin à 20h

Dimanche 27 juin à 17h

salle Harlekin

Maitre Puntila et son valet Matti

Mise en scène Dominique Fabuel

Lundi 12 et Mardi 13 juillet à 20h, **les Trinitaires**

Parution :

La Pellegrina et les Intermèdes, Florence, 1589

Costumes de scènes, Intermèdes et Appareils faits pour la Comédie représentée à Florence lors des Noces des Sérénissimes Don Ferdinando Medici et Madame Christine de Lorraine le mardi 2 mai 1589.

Présentation, traduction et notes par Anne Surgers

Présentation de la musique par Marie-Bernadette Dufourget

<http://www.lampsaque.com/>

Nickel, la revue trimestrielle du Studiolo IRTS de Lorraine, est tirée à 250 exemplaires (imprimerie Iprimis 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 : 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> -