

nickel

vingt
trois

la revue trimestrielle du Studiolo~IRTS de Lorraine. été 2012



Association le
STUDI  **LO**
IRTS de Lorraine
prix de vente 2€



EXTRAIT DE L'INTERVIEW DE DIDIER DOUMERGUE RÉALISÉE PAR SABINE CHAOUCHÉ POUR LE FRENCH MAG (<http://www.thefrenchmag.com>)

- Comment est née l'association, dans quelles circonstances, où et depuis quand ?

En 1987, des amis, voulant renouer avec la pratique de théâtre qui était la leur lorsqu'ils étaient étudiants, décident de se lancer dans l'aventure de représenter, avec les moyens du bord, une pièce de William Shakespeare peu jouée : « *Peines d'amour perdues* ». Ils sont dix-huit en scène et se tirent honorablement du défi qu'ils se sont donnés. Dans la foulée ils fondent l'association culturelle « Le Studiolo » en référence aux cabinets des humanistes de la Renaissance servant à la lecture, à l'étude et à la production de la pensée.

Les membres fondateurs du Studiolo sont majoritairement des enseignants, universitaires ou formateurs à l'IRTS de Lorraine site de Ban Saint Martin. C'est là qu'est hébergée l'association, qui jouit de l'amphithéâtre transformé en salle de spectacle. Ils ont fréquenté, étudiants à Nancy, le festival de théâtre créé par Jack Lang. Ils ont pu assister à des productions venant du monde entier, voir avant le reste de la France Bob Wilson, Peter Stein ou Tadeus Kantor entre autres. Parmi eux, certains ont participé à des échanges franco-allemands de jeunes fondés sur le théâtre, d'autres ont fait partie de petites formations amateurs, un certain nombre s'est intéressé à la danse, classique ou contemporaine,

au cinéma, et ils ont suivi à l'université les cours de Jean-Marie Villégier avant que celui-ci ne décide d'être exclusivement metteur en scène et directeur de compagnie. Enfin, Didier Doumergue, directeur de l'association, a suivi l'enseignement de Jacques Lecoq à Paris entre 1980 et 1982 et inscrit l'association dans la mouvance de cette particulière approche de la figuration théâtrale héritière des réformes de Jacques Copeau au Vieux Colombier.

Le Studiolo revendique ainsi deux influences majeures : d'une part celle de la tradition française qui voit dans la pratique du théâtre un geste d'éducation artistique et de formation au goût et d'autre part celle d'une conception culturelle allemande marquée par l'héritage théorique brechtien du *Lehrstück* et qui utilise le théâtre à des fins d'expression, de communication, de revendication et d'éducation politique. Certes un courant de théâtre d'intervention existe également en France, renouvelé à la fin des années soixante, il se différencie par une aspiration artistique, moins nettement revendiquée par son homologue allemand.

Parallèlement aux spectacles de théâtre amateur de l'association, certains des membres, formateurs à l'IRTS, intègrent le théâtre dans le champ des moyens d'intervention du travail social¹. Ils proposent tout d'abord aux étudiants de pratiquer l'expression théâtrale. Durant plus de vingt ans, ils mettent en scène et encadrent des étudiants en travail social dans des grands textes dramatiques du patrimoine, mais ils impliquent aussi l'Institut dans des programmes s'adressant à des publics variés : enfants, jeunes en difficulté d'insertion sociale, publics en stages d'alphabétisation, personnes âgées, jeunes professionnels du théâtre, etc. Ils accumulent ainsi une expérience et une réflexion qui conduit l'IRTS à confier, en 1999, au Studiolo l'accompagnement de ses étudiants via l'élaboration de projets culturels (spectacles de danse, de théâtre, expositions, productions vidéos, etc.).

En 2012, l'association fête ses 25 ans d'une existence qui n'est pas linéaire.

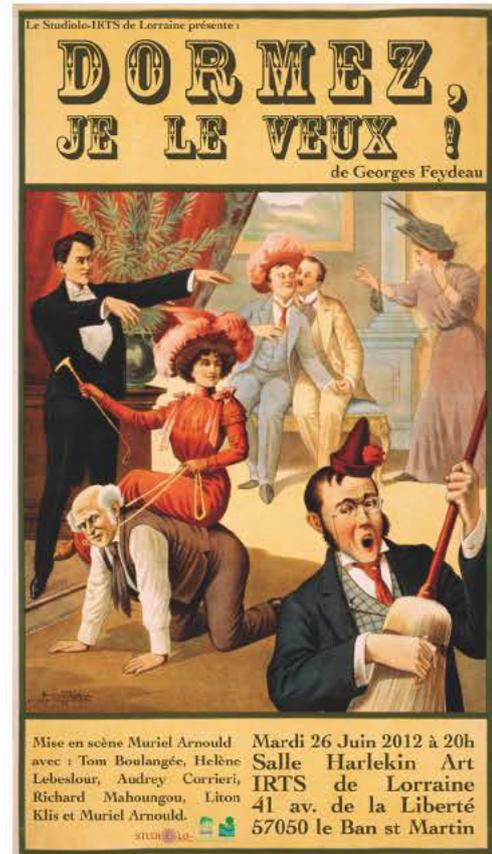
Le dépôt de statut et l'organisation associative ont donné en 1987, une forme juridique à ce qui était à l'origine une association de fait de copains partageant un même intérêt pour le théâtre.

1988-1999 : Une seconde période s'ouvre dès 1988 avec la proposition d'un des membres fondateurs de l'association, Didier Doumergue, d'accueillir le festival européen Harlekin Art qu'il a cofondé à Turin en 1986 avec d'anciens condisciples de l'école Lecoq et emmené l'année suivante à Bayreuth. Initialement conçu comme itinérant, le festival s'installe à l'IRTS pour cinq ans, en transformant notablement l'association.

Harlekin Art est une rencontre annuelle de jeunes compagnies professionnelles de théâtre de masque, issues de toute l'Europe. Les compagnies sélectionnées sur leur projet de spectacle sont accueillies gratuitement en résidence d'environ 10 semaines, où elles

¹ Cf. Jean-Marc Leveratto (co-fondateur du Studiolo) : « La constitution des professions de travail social, dont la compétence a été fondée sur l'importation de méthodes américaines de travail en équipe, conçu à la fois comme moyen d'organisation et d'action, a rendu acceptable la mobilisation du théâtre comme un instrument efficace d'éducation par le groupe » in *Le Théâtre en action*, revue Horizon Social, N° 4 *Théâtre et éducation*, Nancy, Editions de l'Est, décembre 1991

bénéficient d'ateliers collectifs de préparation corporelle, d'expression théâtrale et de jeu du masque, d'une aide artistique et matérielle à la production de leur spectacle et de leur participation devant le public messin au festival final, à l'issue duquel elles emmènent leurs décors, costumes, masques, musiques de scène qui leur appartiennent dorénavant et doivent servir à leur professionnalisation. Les compagnies n'ont qu'une obligation, celle de présenter l'avancée de leurs travaux au cours d'une réunion plénière hebdomadaire. Le team d'Harlekin Art est constitué de jeunes professionnels européens, metteurs en scène, dramaturges, facteur de masque, scénographes, techniciens, costumiers, compositeur. Le Studiolo commence à intégrer



dans ses objectifs la rencontre entre amateurs et professionnels comme une des voies possibles de professionnalisation. Ses productions mêleront dorénavant des professionnels et des amateurs chevronnés.

Avec l'arrêt des financements européens, le festival se survit deux à trois ans à une plus petite échelle puis cesse définitivement. Il a coexisté avec un grand développement de l'activité de l'association, période marquée par la collaboration de Patrick Mario Bernard, plasticien issu de l'école des Beaux-Arts de Metz qui signe les scénographies, décors et parfois les costumes d'une vingtaine de mises en scène et la réalisation de quelques films expérimentaux avant de quitter Metz pour Paris où il est devenu aux côtés de Pierre Trividic le cinéaste fameux, de *Ceci est une Pipe*, *Dancing*, *Une famille parfaite* et *L'Autre*. Il est indéniable qu'il a fait entrer au Studiolo une préoccupation pour l'art plastique, plus particulièrement pour l'art contemporain.

1999-2006 : Une troisième période commence pour le Studiolo en 1999 avec

FILONS VERS LES ILES MARQUISES

OPÉRETTE satirique d'Eugène DURIF

Mise en scène par Éric LEHEMBRE
assasé d'Hélène Choboden
musiques et chansons Julien GOETZ



SALLE HARLEKIN ART
IRTS DE LORRAINE
BAN ST MARTIN

20h30 VEN 24
20h30 SAM 25
16h00 DIM 26

la convention qui le lie à l'IRTS de Lorraine. Il devient Le Studiolo-IRTS de Lorraine. Anne Verdier en est la présidente depuis déjà 5 ans et c'est à elle qu'incombe de gérer ce changement de statut. Des emplois-jeunes dynamisent les activités de l'association. Eric Lehembre, après avoir été assistant, devient metteur en scène à part entière. Thomas Scudéri développe considérablement les relations publiques et la communication. Julien Goetz est responsable général de la régie. La quasi intégration du Studiolo à l'IRTS sur une mission d'animation culturelle régionale d'une part, et d'accompagnement artistique des travailleurs sociaux en formation d'autre part, infléchit une fois encore les visées de l'association. L'accueil de spectacles augmente dans la salle Harlekin Art (du nom du festival défunt), les projets d'animation auxquels sont associés les étudiants se développent et les professionnels deviennent par l'entremise du Studiolo des vacataires de l'IRTS.

2006-2012 : Les six dernières années qui constituent la quatrième période voient le départ des jeunes collaborateurs à l'issue de leur contrat aidé ainsi que de grands projets comme la production des deux spectacles de théâtre-forum et celle des deux spectacles montés avec des jeunes du quartier de Borny. En même temps les activités d'accompagnement artistique des travailleurs sociaux se stabilisent tout comme les productions des ateliers enfants et adultes de l'association.

Si le nombre des adhérents demeure stable (de 120 à 150), la vie associative proprement dite s'est assoupiée et se morcelle selon les secteurs d'activité qui cohabitent sans véritable communication entre eux. Néanmoins ces entités presque autonomes sont toutes dynamiques et construisent un tissu associatif d'un nouvel ordre.

• *Quels sont ses objectifs actuels?*

A travers les pratiques artistiques de toutes sortes et leurs productions (théâtre, danse, vidéo, arts plastiques, etc.) le Studiolo défend une certaine réflexion sur la place de l'art dans notre société, sur sa valeur aussi bien individuelle que sociale, sur les conditions

politiques, sociales, économiques de la production de biens symboliques, bref une pensée sur la dimension symbolique des biens artistiques².

Que l'action soit toujours liée à la recherche théorique, à la réflexion technique, à la constitution d'un pôle ressource dans les domaines concernés, constitue la marque du Studiolo.

• *Quels sont ses membres et de quels horizons viennent-ils ?*

L'association est présidée par Anne Verdier, maître de conférences à l'université de Lorraine, et dirigée par Didier Doumergue, metteur en scène, chargé de cours à l'université de Lorraine et cadre de formation à l'IRTS de Lorraine. L'Institut lui a confié l'organisation et la gestion de l'axe *Expression, Création, Communication, Médiation culturelle* des étudiants travailleurs sociaux.

Elle regroupe des membres de tous âges, toutes conditions sociales, ayant des rapports très variés au théâtre et à la culture : enfants, adolescents, étudiants, enseignants, travailleurs sociaux, artistes. Les plus jeunes sont des participants actifs aux activités, les plus âgés forment un groupe d'amis, de spectateurs et de soutiens divers.

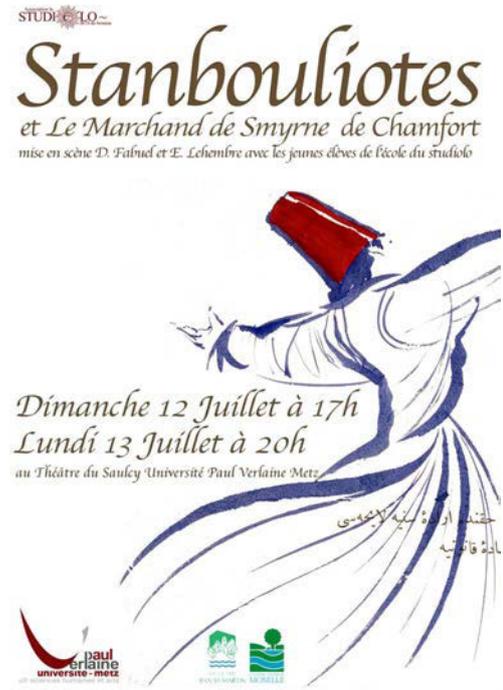
• *Quelles sont ses principales activités ?*

Ses activités sont nombreuses :

- création de spectacles,
- initiation, transmission pédagogique, accompagnement et encadrement,
- production spécifique de spectacles de théâtre-forum,
- accueil et diffusion de spectacles amateurs et professionnels,
- recherche, publication et édition.

Les spectacles créés par le Studiolo avec des amateurs, des professionnels, des étudiants, des adolescents, des enfants, sont donnés la plupart du temps dans la salle Harlekin Art de l'IRTS de Lorraine, ou sont accueillis dans des théâtres de la région lorraine, de l'Opéra-théâtre de Metz au théâtre de la rue Mondésert à Nancy. Ces productions ont plus rarement fait l'objet de représentations hors région.

Le Studiolo s'est toujours efforcé d'être aussi attentif à des textes classiques que contemporains, sans spécialisation dans un de ces deux domaines. La défense du texte classique, inoubliable ou ignoré, lui a toujours paru nécessaire à côté de son intérêt pour l'écriture moderne et contemporaine. Ainsi, par exemple, les mises en scène de Shakespeare (*Peines d'amour perdues, la Nuit des Rois, Roméo et Juliette, le Conte d'hiver*) ont pu voisiner avec Brosse (*Les Songes des Hommes Esveillés*), Tristan l'Hermite (*Le Parasite*), Isaac de Benserade (*Iphis et Iante*), Claude de l'Estoile (*L'Intrigue des filous*), Marivaux (*l'Île des esclaves, Arlequin poli par l'amour, Infidèles*), Voltaire (*Le Droit du Seigneur*), Kleist (*Sur le théâtre de marionnettes*) etc., mais aussi avec Artaud (*Pour en finir avec le jugement*



de Dieu), Jean Genet (*Les Paravents*), Marguerite Yourcenar (*Le Dernier amour du prince Genghi*), Italo Calvino (*Le Baron perché*), Heiner Müller (*Rivage à l'abandon, Matériau-Médée, Paysage avec Argonautes et Vie de Gundling, Frédéric de Prusse sommeil rêve cri de Lessing*), Scotch Maier (*L'Institut*), Philippe Minyana (*Chambres*), Joseph Danan (*Passage des Lys*), entre autres.

• *Quelle unité ressort de cette liste éclectique, outre le dialogue entre les textes du passé et les textes contemporains à travers leur traitement actuel par la mise en scène ?*

Certainement l'attachement au texte dramatique porté par un jeu physique auquel revient la primauté, la spectacularisation de l'espace (scénographie, décors, costumes) traité comme une image complexe qui contient, stimule (à travers la fonction de machine à jouer) et prolonge le jeu des comédiens, une sensibilité épique plutôt qu'un jeu psychologisant, la géométrie, le mouvement et le rythme au service de l'émotion.

Le refus de l'entreprise « muséale » comme celui de l'actualisation des textes anciens fondent, à l'inverse, une volonté d'éclairer notre actualité en faisant entendre des voix du passé entrant en résonance. La circulation de la pensée et la préoccupation pour le processus du travail animent la forme et l'expression du corps.

«Si un thème, parmi d'autres, devait se dégager après coup du corpus des œuvres produites explique Pierre Ravenel, cofondateur du Studiolo, ce serait, sans doute, celui de la violence de l'éducation et de ses effets, l'éducation s'accompagnant toujours d'un prix à payer exorbitant».

L'esthétique qui se dégage de ce répertoire cohabite de façon plus expérimentale et antinomique avec les nouvelles tendances du spectacle, performance et post-dramatisme. Ce sont les travaux effectués avec les étudiants de l'IRTS qui ont jusqu'ici permis une plus



² Termes employés par Michel Simonot in *Politique sans art*, revue Frictions N°11, automne-hivers 2007

grande liberté d'action, comme le « parcours chorégraphique » annuel institué depuis plus de dix ans, événement multimédia qui articule divers modes d'expression de la vidéo, à l'installation en passant par la danse contemporaine, etc.

Maître Forbach & son valet Gustin

comédie brechtissime avec les jeunes de l'école du Studiolo



Lundi 12 et Mardi 13 Juillet à 20h
Salle Harlekin-Art de l'IRTS de Lorraine
41 av. de la Liberté - Le Ban St Martin

Le théâtre avec des enfants et des adolescents a été l'une des activités privilégiées de l'association. Elle existait depuis une douzaine d'années, dirigée par Dominique Fabuel, metteur en scène mais aussi scénographe et costumière. Didier Doumergue et Dominique Fabuel ont analysé dans *Du jeu d'enfant au théâtre d'enfants*³ ce qui fait la spécificité du travail du Studiolo avec les enfants et les adolescents et ce que doivent ces travaux aux thèses de Walter Benjamin développées dans son *Programme pour un théâtre d'enfants prolétarien*.

C'est dans l'entrelacs esthétique-éthique que le Studiolo inscrit en premier lieu son entreprise de théâtre avec des enfants, en articulant le savoir-se-comporter-au-théâtre au savoir-montrer et se-montrer. La réflexion sur le « geste » devient primordiale, aussi bien dans l'expression enfantine que dans le recueil du matériau de base de la construction du spectacle. En second lieu est prise en compte la prééminence pédagogique du dispositif des objets sur l'intervention directe des animateurs. Le cadre de l'entreprise théâtrale est plus éducatif et dans une perspective plus ouverte que n'importe quel objectif de l'animateur. En troisième lieu, un paysage artistique formel fort est proposé aux enfants comme terrain de jeu à l'intérieur duquel ils passeront du jeu d'enfant à la représentation théâtrale.

De nombreux ateliers de pratique théâtrale ou de vidéo accueillent toutes sortes de public depuis les jeunes enfants à partir de 3 et 4 ans jusqu'aux adolescents, aux jeunes adultes et aux adultes. Ces ateliers sont soit gratuits parce que subventionnés, soit tarifés pour les adhérents. Ils débouchent tous sur la réalisation d'un spectacle avec les personnes qui le désirent.

³ Dominique Fabuel, Didier Doumergue, *Du jeu d'enfant au théâtre d'enfants, in Asja Lacis et le théâtre prolétarien, Les carnets du PortiQue N°4* (département de philosophie, université de Metz), 2007

Le processus de travail n'est ainsi jamais dissocié du produit du travail.

Le théâtre amateur

Le Studiolo a accumulé et s'est forgé un savoir du théâtre amateur qu'il serait trop long de développer ici. Parmi les conclusions auxquelles il est parvenu, quelques unes sont devenues de solides convictions : l'amateur se joue (presque) toujours lui-même contrairement au professionnel qui compose le plus souvent des personnages différents les uns les autres et parfois très éloignés de lui. La détermination de l'identité du groupe est à la base d'un travail théâtral conséquent avec des amateurs. Pas de spectacle de qualité qui ne découle de cette identité reconnue et bien comprise. Un spectacle d'amateur est le récit palimpseste de la structuration du groupe dans le temps de la production.

Le théâtre interactif

Le Studiolo a organisé, avec ses partenaires, la production de spectacles de théâtre-forum à des fins de prévention du Sida ou de lutte contre les discriminations. Ces spectacles sont diffusés dans toute la région Lorraine, principalement accueillis dans les établissements scolaires et universitaires pour le premier auxquels s'ajoutent pour le second des institutions diverses et associations luttant contre les discriminations.

Son intérêt pour le théâtre-forum le conduit en 2012 à adapter ce dispositif à la tragédie française⁴

Activité d'accueil et de diffusion de spectacles :

Le Studiolo accueille des spectacles proposés par des structures ayant un lien avec le travail social (spectacles avec des personnes en situation de handicap, spectacles avec des demandeurs d'asile, spectacles proposés par des étudiants de l'IRTS et nés sur leurs lieux de stage) ainsi que des spectacles émanant de compagnies amateurs ou professionnelles.

Activités de recherche

Elles ont conduit à la fondation et à la direction de deux collections aux éditions Lampsaque :

La collection *le Studiolo-théâtre* propose de faire redécouvrir des textes oubliés qui présentent toutefois un intérêt aujourd'hui et pourraient être joués à nouveau.

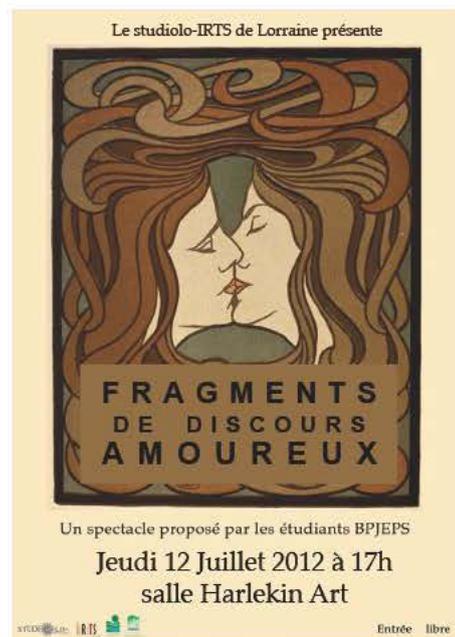
- *Iphis et Iante* de Benserade
- *Le Droit du seigneur* de Voltaire
- *Cartouche, ou le voleur* de Legrand
- *Parades*
- *Le Théâtre de Chamfort*

La collection *Studiolo-essais* accueille des ouvrages plus généraux sur le théâtre et notamment le costume.

L'Habit de Théâtre (Anne Verdier)

Art et usages du costume de scène (sous la direction de Anne Verdier, Olivier Goetz, Didier Doumergue)

⁴ voir le dossier consacré à cette expérience pages 6 à



La Pellegrina et les costumes des Intermèdes (Anne Surgers)

- *Parlez-nous de la revue Nickel*

La revue *Nickel* est la revue des adhérents du Studiolo et paraît deux à trois fois par an. Elle comporte bien sûr des informations sur la vie de l'association mais également des articles de fond reflétant les activités de recherche dans le domaine artistique. Le Studiolo s'est toujours préoccupé de se doter d'un organe de communication, modeste ou plus consistant. Aux débuts de l'association, celui-ci s'appelait « *Mardi Soir* » en référence au jour de répétition du groupe d'amateurs qui a représenté, après *Peines d'Amour perdues*, la comédie anonyme *Les Ramoneurs* (1629), *Calvino l'Enchanteur* d'après *Le Baron perché*, ou *La guerre du golf N°2* d'après *Pour en finir avec le jugement de dieu* d'A. Artaud. Aux quelques numéros de cette première revue ont succédé les deux ou trois livraisons du très éphémère « *Spectateur messin* ». Enfin « *Nickel* » a été créé, empruntant son titre à un vers de Gertrud Stein, extrait de *Tender Buttons* (1914)⁵. Une première série de numéros de 1 à 12 ont paru avant que la revue ne soit déclarée et déposée légalement à la BNF, sous le titre *Nickel* suivi du chiffre en toutes lettres de *Un*, au dernier numéro en date, printemps 2012, *Vingt-deux*.

- *Quels sont les événements qui ont été les plus emblématiques de l'association ou que vous considérez comme les plus réussis ?*

Il y en a beaucoup. Il faut n'en citer que quelques uns.

* La comédie musicale : *Filons vers les îles Marquises* mise en scène par Eric Lehembre dont la musique a été composée par Julien Goetz, un membre de l'association.

* Les spectacles de théâtre forum qui ont été vus par plusieurs milliers de spectateurs.

* En 2000, la création par Didier Doumergue d'une comédie de Benserade, *Iphis et Iante* qui avait été découverte par Anne Verdier et éditée par le Studiolo (le premier volume de notre collection Studiolo-théâtre). Cette création a été suivie

⁵ Cf. la traduction française de Jacques Demarcq, *Tendres Boutons*, éditions Nous, Caen, 2005

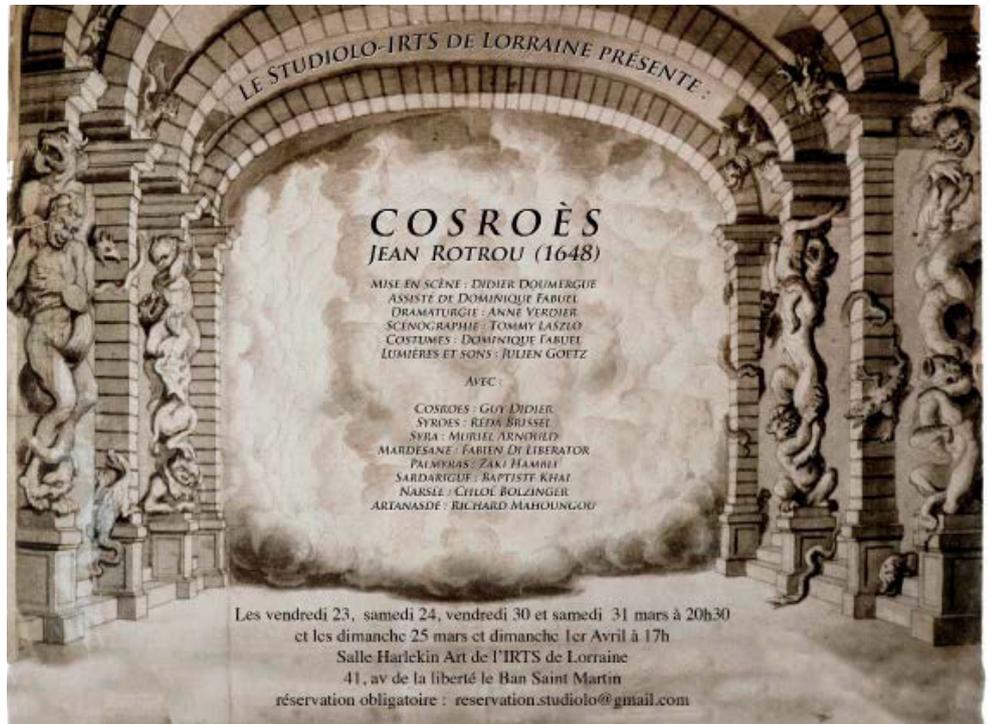
d'une mémorable lecture de la pièce par Jean Marie Villégier au théâtre du Saulcy, théâtre de l'université de Metz.

*Mais aussi des petites formes comme la lecture de quelques poèmes du *Cornet à dés* de Max Jacob à la Nuit culturelle à Nancy.

* En 2009, un spectacle monté avec des jeunes d'un quartier sensible autour du *Sacre du printemps* de Stravinski et de la pièce d'Ernst Toller *l'Homme et la Masse*. Ce spectacle associait danse et théâtre et concernait une trentaine de jeunes. Joué, deux fois dans leur quartier, il a ensuite été redonné à l'Opéra théâtre de Metz. Ce qui a valorisé les jeunes de ce quartier auprès du public du centre ville et permis aux habitants de ce quartier de venir dans un lieu qu'ils connaissaient mal ou pas du tout.

- *Quels sont vos projets en cours?*

La Tempête de W. Shakespeare interprétée sur des tréteaux par une compagnie familiale de comédiens faméliques, mise en scène de Muriel Arnould et Didier Doumergue –en 2011, reprise en 2012-, *Cosroès* de Jean Rotrou montée en tragédie-forum, mise en scène de Didier Doumergue en mars 2012, reprise en octobre 2012, *Le Voyage en terre artistique*, mise en scène Amar Bellal, spectacle commandité par la Fondation Abbé Pierre et piloté par l'IRTS de Lorraine en partenariat avec le Studiolo (juin 2012).



DOSSIER :
COSROÈS ET LA TRAGÉDIE FORUM

Pourquoi j'ai monté Cosroès.

par Didier Doumergue

A voir assisté avec délectation à la représentation d'un texte donné, peut-il être à la source du désir de s'essayer soi-même à mettre en scène ce même texte ? En 1996, Jean-Marie Villégier donnait avec sa compagnie, L'Illustre Théâtre, *Cosroès* de Jean Rotrou, dans le studio du dernier étage de l'Athénée-Louis-Jouvet. Derrière un fin garde corps de métal qui les rendait invisibles, les spectateurs étaient admis dans les combles du palais de Persépolis à être les témoins clandestins de complots se tramant à la cour. A gauche, une porte ouverte laissait apercevoir la dernière volée d'un escalier descendant, les murs parcourus des ombres fugaces de deux personnes se poursuivant dans ce goulet, à la lueur mouvante de torches. Leur dispute éclatait violemment une fois la porte passée et se poursuivait jusqu'à ce qu'Olivier Werner-Syroès tire l'épée et menace Geneviève Esménard-Syra, interrompu à temps par Jonathan Duverger-Mardesane. Le spectacle avait commencé sans laisser le temps d'entrer dans la convention, sans exposer par de longues tirades les données de l'action. Le drame sous nos yeux, les ombres menaçantes, la pénombre traversée par le flamboiement, les premières répliques imposant le conflit, les gestes de violence, tout était saisissant dès les premières secondes. Peut-être même, à y réfléchir, n'y avait-il pas eu de flambeaux (quel pompier de service, écervelé et romantique, aurait donné l'autorisation de feux ouverts dans les greniers d'un vieux théâtre ?), mais l'impression que me fit cette première scène était si forte qu'ils ont pris leur place entière dans mon souvenir,

comme ces murs suintant qui rappelaient ceux d'Eisenstein pour *Ivan le terrible*.

Cette femme, vociférant qu'on avait voulu attenter à sa vie, laissait la place à un jeune homme qui s'avérait être son fils. Elle désirait plus que tout le voir régner, bien que second dans l'ordre de succession, au détriment de son demi-frère, fils d'un premier mariage de son royal époux Cosroès. Cette lutte pour le pouvoir se doublait d'une complexe histoire de famille, mais elle ne s'y limitait pas car bientôt de louches personnages de l'État, évincés parce qu'ils devenaient trop puissants, prenaient fait et cause pour Syroès sous couvert de légitimité, de droit héréditaire et de primogéniture, puis l'armée elle-même, et enfin toute la Perse, apprenait-on.

D'autres tragédies du XVII^{ème} siècle offrent certainement des péripéties semblables. Rares sont celles qui commencent par un coup d'éclat si rapide et si âpre. La dernière pièce de



Jean Rotrou, toute classique qu'elle paraisse et observant scrupuleusement les règles, concentrant son unique action, l'espace d'une seule journée, dans une improbable salle du trône, fait souffler un autre air dans les enfilades du palais de Cosroès, de la bourrasque au vent coulis, des tourbillons aux rafales, dans une agitation incessante jusqu'à la tempête finale, si préparée qu'elle paraît à peine plus forte que les phénomènes météorologiques précédents.

Phallus de deux mères

Que veut Syroès, le personnage principal de la pièce, qui ne lui donne pourtant pas son nom ? Il veut occuper la place lui revenant par droit héréditaire, il le veut contre cette belle mère aux appétits féroces, qui bouleverse l'ordre de la famille régnante, décidant des successions, abolissant le passé, manipulant la vérité. Mais il veut réussir en ne s'en prenant pas à son père, bien que ce dernier soit un soutien indéfectible de sa belle-mère. Il est hésitant, réagissant aux événements plutôt qu'agissant, velléitaire et irrésolu. On dit de lui qu'il est le Hamlet français, (même si Rotrou n'a vraisemblablement pas connu l'oeuvre de Shakespeare). Villégier est le seul commentateur qui, poursuivant ce rapprochement, décèle dans le projet royal de Syroès non le geste d'un héros mais celui d'un fils blessé désireux de « défendre la mémoire de sa mère offensée »⁶. La reine morte, cette Abdenède - une Gertrud vertueuse et fantasmée- que la tragédie évoque à peine et dont elle ne cite que le nom, creuse la pièce d'une ombre aussi présente que les oripeaux clinquants de Syra, figure inversée, vivante et pernicieuse. La première insuffle à son fils Syroès, depuis la mort, l'énergie désespérée de la conquête du pouvoir, la seconde joue de son fils Mardesane comme d'une marionnette dont le seul rôle est de la maintenir à la première place.



Les deux pères dans un seul

Le premier Cosroès est accablé du remord d'être parvenu à la tête de la Perse en assassinant son propre père, Hormisdas. Le spectre d'Hormisdas, squelette décharné, accusant depuis l'au-delà, hante à son tour la tragédie. Les morts s'invitent au banquet dont ils avaient été exclus. Le second Cosroès, mais c'est aussi le même, est fou de culpabilité, vieillissant, las et dominé par sa seconde épouse Syra. Syroès veut épargner le premier, ne pas reproduire le crime initial que semblent exiger ses partisans, moyen justifié par la fin. Le second offre à Syra, à qui il est tout acquis par faiblesse et amour de vieillard, de placer son fils Mardesane sur le trône, espérant couper avec la spirale de l'horreur dans laquelle il s'est lui-même engagé par son parricide.

Rhétorique

Mais Syra, dans laquelle Christian Delmas reconnaît un avatar du type traditionnel du *furioso*⁷, forcenée à la volonté meurtrière, semble à la réflexion, bien avisée de se méfier des mœurs politiques de Perse dont elle a un exemple sous les yeux, Cosroès, furieux lui aussi, à qui elle ressemble symétriquement. Syroès accédant au pouvoir absolu, n'hésiterait pas à la faire disparaître avec l'aide de ses partisans, dont elle s'est fait des ennemis, mais pouvait-elle faire autrement dans la situation où elle s'est retrouvée, reine d'Arménie épousant le roi de Perse ? Mais encore, la vengeance des satrapes contre les abus de la Reine suffit-elle à expliquer et rendre acceptable leur complot ? L'intrigue se multiplie dans les facettes miroitantes des arguments, la tragédie invite à débattre, à peser, discerner, changer de points de vue, dialectiser. Elle parvient à atteindre les objectifs qu'elle s'était fixé en ce milieu du XVII^{ème} siècle. La tragédie classique apparaît comme un moment de confrontation d'opinions divergentes sur des thèmes qui nous touchent encore aujourd'hui : l'amour, la politique,

la violence, la justice ... Comment reconnecter à la tragédie dont c'est le noyau ce désir de débat qui est toujours le nôtre aujourd'hui. Comment amplifier et régénérer les propos de bistrots, les nuits à refaire le monde, les mises en scène de parlottes télévisées, comment quitter l'Intrigue investie par la Communication pour le Débat d'idées ?

Double flip, D'Arrache Pied, Palestine

Le Studiolo s'est souvent préoccupé de théâtre-forum avec son partenaire principal la Compagnie des Bestioles en parcourant la Lorraine avec *Double flip* de Brice Durand, outil de prévention du Sida, ou *D'Arrache Pied* d'Olivier Piéchaczyk, pièce abordant les discriminations à l'emploi et au logement.

En Mai 2008, le théâtre du Saulcy reçut un spectacle étonnant « *Terre promise* » d'après *Retour à Haïfa* dernier récit de l'auteur palestinien Ghassan Kanafani, donné par la compagnie belge du *Théâtre du public*. Impressionné par ce spectacle et la performance de cette compagnie, le Studiolo s'est associé l'année suivante à la Ligue des droits de l'Homme pour inviter à nouveau *Terre Promise* et le faire jouer salle Harlekin Art.

Le spectacle raconte l'histoire d'un couple de Haïfa, Safia et Saïd, expulsés de leur ville par les Israéliens en avril 1948, si brutalement qu'ils ne pourront emmener leur bébé resté à leur domicile. Ils reviennent visiter leur ancienne maison, vingt ans plus tard, au lendemain de la guerre de 1967, et découvrent qu'elle est occupée par une Israélienne, juive polonaise, Myriam, et par l'enfant qu'elle y a trouvé, élevé et qui est devenu son fils. Celui-ci surgit devant ses parents dans l'uniforme de soldat de Tsahal. Des échanges difficiles s'installent entre les quatre protagonistes. Safia et Saïd repartiront sans leur fils, cette fois-là du moins laisse entendre la conclusion du spectacle. Tous les ingrédients inspirant la pitié, le chagrin et même la terreur, élèvent cette fable au rang de Tragédie. Les discours se heurtent aux émotions, les convictions politiques ramenées au premier plan sont soumises à l'épreuve du face à face avec les segments d'existence et les personnes

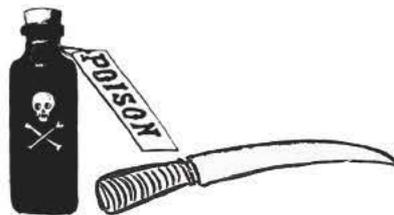
⁶ Jean-Marie Villégier, *Notes pour Cosroès in Cosroès*, tragédie de Jean Rotrou, éd Circée, collection du répertoire, Paris 1996, p 19 et 21

⁷ Christian Delmas, Introduction à *Cosroès in Théâtre complet de Jean Rotrou*, sous la direction de Georges Forestier, tome 4, éd Société des textes français modernes, Paris, 2003

les ayant vécues. Les comédiens dans le costume de leur personnage descendent le plateau et viennent dialoguer avec les spectateurs. Les questions fusent, adressées aux personnages mais entendues, tout aussi bien, par chacun des présents qui n'en perdent pas une miette. Par ce crochet obligé par la scène, la parole circule dans l'assemblée. Le logos aide à traverser l'affect des images et à les éclaircir. Il ne nous est pas donné tous les jours de pouvoir vivre quelque chose approchant la catharsis antique.

Bien sûr le public n'était pas invité à monter sur scène pour défendre son opinion mais à parler, à donner son avis, à poser des questions, à se faire son opinion en tachant d'éclaircir tel ou tel point resté obscur. L'engagement des corps n'était pas moindre dans les rangs de fauteuils que sur scène lorsque des spectateurs remplaçaient un ou l'autre des personnages n'ayant pas agis assez justement à leur dans *Double flip* et *D'Arrache-Pieds*.

Cette forme de théâtre-forum, car il y en a de nombreuses, dérivant toutes de la pratique inaugurale d'Augusto Boal⁸ instaurant un «spectateur», nous a paru convenir à une représentation actuelle d'une tragédie du XVII^{ème} siècle français.



Cahier de Mise en scène

Un cahier de mise en scène ressemble à l'ouvre de Magritte en faisant résonner, noir sur blanc : «Ceci n'est pas une mise en scène». Il décrit à peu près le résultat que le spectateur a sous les yeux à la Première, en en composant le «roman». Il retrouve le cheminement de la composition qui aurait abouti au spectacle. La reconstitution en forme d'ekphrasis fait ressortir une grammaire rigoureuse qui semble avoir présidé aux choix de mise en scène, mais le récit fait comprendre la part que le hasard, la bonne fortune, les causalités techniques ou prosaïques prennent dans le produit final.

Scénographie, espace, décors

D'abord il y a la situation des comédiens autour de la table, puis ils se lèvent et investissent le plateau vide qui accueille les personnages des premières répétitions. L'espace n'est défini que parce qu'on y vient prendre la parole face à face. Un siège introduit dans l'espace permet d'accroître les jeux de scène. La marche vers l'incarnation et la vie a commencé, on cherche à s'asseoir, on s'assoit, on se relève. L'opération suivante, qui précise les entrées et les sorties, pose un extérieur. Le plateau qui se peuple des personnages doit clarifier les positions des uns par rapport aux autres et révéler la géométrie des émotions.

Le plateau de *Cosroès* s'est alors dédoublé en deux plans, le premier au sol, le second, courant sur toute la largeur du fond du plateau, juché sur des praticables offrant à mi hauteur une scène secondaire. Les trois dimensions (largeur, hauteur et profondeur) ont alors été en mesure de recevoir les lignes courbes des déplacements ponctués par les figures changeantes, en triangle, du rapport des personnages entre eux.

La profondeur s'impose comme condition spatiale du baroque se distinguant de la façade classique et ses bas reliefs comme l'écrit François Regnault.

Le palais de Persépolis qu'indique la didascalie au début de la tragédie, semble être sorti magiquement du temps des répétitions. Les murs se sont élevés, les espaces se sont spécialisés. Le corridor suspendu du fond a relié la salle du trône de l'avant scène avec un espace arrière qu'on devinait vaste et haut, un patio intérieur distribuant plusieurs étages du palais ou une sorte de cage d'escalier dont on ne voyait pas l'escalier, caisse de résonance dans laquelle les voix pouvaient s'amplifier et alerter d'éventuels complices.

La décision fut assez vite prise d'installer le public au fond du plateau lui-même, pour rapprocher les spectateurs des personnages

en inversant le sens du jeu. L'intérieur du cadre de scène est devenu le nouveau manteau d'Arlequin, laissant imaginer au delà, derrière un cyclorama qui masque la véritable salle, la présence d'un espace bien plus vaste qui ne s'offre jamais au regard du spectateur, véritable théâtre des mystères, intrigues, complots, alliances, secrets de la cour de Cosroès, ciel et enfer à la fois, grand ailleurs, règne de la mort qui est le véritable sujet de la tragédie de Rotrou.

Les murs du plateau sont uniformément peints en noir, sans opposer l'espace du jeu de celui des spectateurs. Cinquante sièges noirs sont installés à un mètre de l'espace où se produisent les personnages. Les spectateurs semblent admis dans le palais, muets et invisibles protagonistes de l'action.

Derrière le plateau converti en nouveau théâtre, le cyclorama devait permettre de projeter des images vidéo figurant les visions hallucinées de Cosroès à l'acte II, proposition initiale qui n'eut pas de suite.

L'entrée du public est faiblement éclairée, ce qui conforte l'illusion de pénétrer dans le palais. Des contre-jours placés au dessus de la coursive découpent les silhouettes des personnages dans une auréole brillante qui laisse leur visage dans une semi pénombre. Avant le cinquième acte un projecteur dirigé sur le lustre l'inonde de lumière rouge, couleur qui envahit progressivement le cyclorama jusqu'au dénouement.

Une gravure de Berain, aperçue dans l'exposition des architectures éphémères conçues par les ateliers des Menus-Plaisirs de la cour de Versailles, servit de projection imaginaire de la salle du trône du palais de Persépolis. Des monstres grouillants s'escaladant l'un l'autre formaient les colonnes soutenant la large voûte d'une salle palatiale, conciliation de l'excès baroque et de la rigueur classique.

Le Studiolo-IRTS de Lorraine présente un spectacle de théâtre-forum

Cosroès, tragédie de Jean Rotrou (1648)
mise en scène Didier Doumergue

23, 24, 30 et 31 mars à 20h30
25 mars et 1er Avril à 17h

salle Harlekin Art - IRTS de Lorraine
41, av de la liberté. Le Ban Saint Martin
réservation obligatoire - reservation.studiolo@gmail.com

⁸ Cf Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé* Paris, La Découverte, 2006 ; *Jeux pour acteurs et non-acteurs* Paris, La Découverte / poche, 1997 ; *L'arc en ciel du désir* Paris, La Découverte, 2002



Il est resté de cette gravure la frontalité de la passerelle et le renforcement des verticales par les portraits « officiels » de Syra et du couple royal accrochés de part et d'autre du cadre de scène. Un immense lustre de faux cristal témoigne d'une splendeur passée et équilibrée, en hauteur à jardin, la masse oblongue du trône placé à cour. Tommy Laszlo, le scénographe, assisté par Julien Goetz ont envahi la salle de moisissures qui courent sur le trône ou les parois de la courbe arrière, attaquent les tableaux. Le palais est en train de pourrir, comme le règne de Cosroès court à sa perte et la grandeur de la Perse à son anéantissement.

Les objets de la mise en scène : les armes, le fer et le poison, le manteau royal, la corde qui entrave les prisonniers

Quatre objets, à mi chemin entre l'accessoire et le costume, semblent mis sur orbite dans cet espace simple et complexe à la fois : les armes des protagonistes d'abord (l'épée tirée par Syroès dès la première scène, la dague sagement portée à la taille par Mardesane, aussi neutre que son pendant le bâton de maréchal à sa main, la kalachnikov de Sardarigue, chef de la garde), le petit poignard ensuite, accompagnant la fiole de poison, qui passent des mains de Syra à celles d'Artanasde aussitôt apportés à Syroès et se retrouvent aux mains de Palmyras avant de revenir hors scène à Syra après son procès du cinquième acte puis *in extremis* à Cosroès.

A la circulation du « fer » et du « poison » dument mentionnées par Rotrou, correspond celle du « manteau royal », librement ajoutée par la mise en scène. Ce manteau était né d'une nécessité du jeu de Syra, pour marquer son empressement auprès de Cosroès et matérialiser les soins à lui rendre. Une cape rouge prélevée sur le fonds de costumes du magasin de la compagnie servit durant les répétitions. Puis la costumière apporta une cape bleue qui s'harmonisait avec la gamme de couleurs des autres costumes et qu'elle enrichit de passements orientalisants pour en souligner la dignité royale. L'essai ne fut pas concluant, la cape bleue fut à son tour remplacée

par un ample manteau rouge aux reflets orangés, chatoyant, avec un collet de fourrure qui soutenait le port altier du roi et indiquait une sorte de couronne placée plutôt à la base que sur la tête.

La tâche « couleur de feu », couleur de la livrée royale du temps de Louis XIV, entre d'abord en scène, repliée sur elle-même, tenue par Syra au début de l'acte II, alors qu'elle assiste à la crise de démence du vieux roi. Puis elle la déploie et en recouvre Cosroès. Il est logique que Syroès porte à son tour le manteau royal en succédant à son père, mais il doit le faire en scène, tant le geste est important. Or le manteau sort sur les épaules de Cosroès à l'issue du deuxième acte. Il est nécessaire qu'il y entre à nouveau pour que Syroès puisse le revêtir à vue. Cette simple contrainte est à l'origine d'une des plus belles images du spectacle. Le manteau royal entre pour la seconde fois, porté par Syra triomphante, au début du troisième acte. Ainsi vêtue, c'est elle qui apparaît véritablement comme la nouvelle couronnée. En proclamant qu'elle a réussi à faire de Mardesane le successeur d'Artaxerxès, elle joint le geste à la parole et dépose le manteau sur le trône. Sardarigue venue l'arrêter se saisit du manteau comme pour le détenir au nom de son maître Syroès et le replace sur le trône où il reste jusqu'à la fin de l'acte III. Il s'y trouve encore au début de l'acte IV. Sardarigue annonçant que Mardesane et Cosroès viennent d'être arrêtés, exhorte Syroès à assumer le pouvoir royal en demandant à Artanasde de revêtir le nouveau roi de l'insigne du pouvoir. A l'acte V, Syroès revêtu du manteau royal fait successivement comparaître devant lui Syra et Mardesane, mais, au moment de laisser entrer Cosroès, sa colère éclate contre ses ministres et, se défaisant du pouvoir royal, il retire vivement le manteau qu'il jette au milieu du plateau. Cosroès entre alors, torse nu sous une chemise ouverte, parfait contraste avec la tenue royale précédente, devenue tâche rouge au sol, marquant tout à la fois sa déchéance, la vanité du pouvoir et le dégonflement du phallus. Cosroès se dépouille encore de sa chemise qui rejoint le petit tas central augmenté de la corde qui lui lie les mains et dont Sardarigue l'a délivré peu après son entrée, et de la médaille royale que Syroès l'a

prié de reprendre pour exercer encore le pouvoir et arbitrer la querelle qui l'oppose à Mardesane.

La tache rouge semble essaimer en métastases, restes de parure sur l'assise du trône, coulures sur le portrait de Syra, elle apparaît maintenant sur le paquet informe et sanguinolent que Narsée traîne derrière elle pour annoncer la mort de Mardesane puis celle de Syra. Lorsque Sardarigue, atteignant le comble de l'horreur, évoque Cosroès buvant le reste du poison, Syroès s'affale en titubant sur le manteau resté au sol, y plonge sa tête, s'en affuble de façon bouffonne et désespérée, en montrant tous les signes de la démence qui l'a gagné.

Le dernier objet est cette corde qui n'apparaît que dans l'acte V au bout de laquelle Sardarigue amène, un après l'autre, les trois prisonniers. Il la retire à chaque fois comme si tout était encore possible, repentir, ralliement, pardon, renversement de situation. Elle revient pourtant, à la demande de Syroès, entraver les mains de Syra et de Mardesane, après leur plaidoyer sans concession, mais pas celles de Cosroès qui semble sortir de scène libre. Hors champ, Cosroès arrive trop tard dans la cellule de Mardesane baignant dans son sang, voit Syra avaler le poison et décide de les suivre dans la mort en absorbant à son tour le reste de la fiole.

Les costumes

La disgrâce et l'emprisonnement de Syra, Mardesane et Cosroès sont marqués dans le costume qu'ils arborent au cinquième acte.

Syra apparaît les cheveux dénoués débordant les sages rouleaux en couronne qui les contenaient, pieds nus dans une robe de toile écrue qui tranche sur sa précédente robe noire chic de petite bourgeoise affectée, sa ceinture de gros anneaux dorés et ses chaussures à talons aiguilles de couleur rouge, sur laquelle elle portait au premier acte un imperméable noir et blanc imprimé avec des motifs de peau de léopards.



Mardesane s'est dépouillé de sa tenue militaire hybride mêlant le combat et l'apparat avec notamment un gilet molletonné sur lequel étaient accrochées ses décorations. Il n'a plus ni bâton de commandement, ni béret de parachutiste ni foulard jordanien blanc et rouge, il est vêtu d'un simple teeshirt kaki déchiré, les cheveux dénoués, les pieds nus.

Non seulement Cosroès ne porte plus son fin costume trois pièces de couleur gris-beige, sa chemise et noire et sa cravate sombre, mais il enlève encore sa chemise sans couleur, chiffonnée, déchirée par endroit, ouverte, et reste torse nu, son pantalon trop ample noué à la taille par une ficelle.

Narsée aussi a dénoué ses cheveux, abandonné son petit blouson de cuir gris aux effets métallisés, enfilé un fin cardigan sombre, fermé par un unique bouton.

Les quatre autres personnages Sardarigue, Syroès, Palmyras, Artanasde, ne changent pas durant la pièce. Le parti-pris de la costumière Dominique Fabuel est clairement non naturaliste. Les costumes ne sont pas « historiques », ils ne se réfèrent ni à la Perse de Cosroès au septième siècle après Jésus-Christ, ni au XVII^{ème} de Rotrou. Ils sont contemporains, de tradition bourgeoise sans excentricité, citant des éléments d'actualité comme les tenues de combat des militaires, aperçues aux informations télévisées, parachutistes occidentaux ou combattants du proche orient. Ces signes ne sont porteurs d'aucune signification précise, en évoquant des violences contemporaines ils produisent une forte émotion.

Sardarigue porte toujours sa tenue de parachutiste kaki, la tête recouverte d'un keffieh palestinien, la kalachnikov au côté.

Syroès porte un costume gris trois pièces, qui renvoie à celui de Cosroès, une chemise rouge sombre, un châle sur l'épaule et au premier acte un feutre gris. Palmyras porte sur l'épaule un pashmina identique mais plus fin, son costume est de couleur sombre, une veste longue lui confère une silhouette inflexible. Artanasde porte un sarouel vert amande, un tee-shirt noir et un bonnet de laine. Son costume évoque son statut de serviteur du palais, son extraction populaire, son âge (vieux affranchi de la reine dit la didascalie), il est dépositaire de secrets anciens.

Le travail à la table permet d'explicitier le sens des mots et des phrases, de vaincre les obscurités, et ce travail se poursuit jusqu'à la Première tant des parcelles de sens caché se dissimulent à l'intérieur des formules et des vers et n'apparaissent qu'après une longue familiarité avec le texte ; il fallut aussi entraîner sa diction à la mécanique subtiles de l'alexandrin, lutter contre les raccourcis prosaïques, les élisions du langage courant et rétablir la valeur des douze pieds, respecter les liaisons et les enjambements, marquer les diérèses sans lourdeur et placer à l'intérieur du vers les accents, puis lisser ces multiples attentions dans des blocs de texte pour éviter le morcellement, le didactisme pesant ou l'inélégance du placage de l'effet sur chaque mot jugé important. Je décline une à une ces opérations parce qu'elles ne vont plus de soi pour un jeune comédien d'aujourd'hui, il doit en effectuer sur le champ l'apprentissage comme d'un savoir-faire ancien qui ne lui servira pas souvent, parce qu'il

ne l'a pas fait avant.

L'immersion dans la langue sert à chacun à dessiner son personnage, ses appuis, ses intentions. Les explications psychologiques sont écartées pour ne conserver que les positions et les arguments conformément aux règles rhétoriques du théâtre du XVII^{ème}. Dès le passage au plateau et le travail d'incarnation, cette précaution se répète, appliquée au jeu physique du personnage ; sentiments, passions, hallucinations, démence sont marqués sans leur donner de profondeur psychologique singulière, ni les lier à la psyché de l'individu qui les ressent. Le jeu psychologique est une telle seconde nature qu'il n'est pas facile pour le comédien de s'en défaire pour adopter une autre logique. L'entraînement au jeu du masque et aux différents style de théâtre masqués redécouverts par Jacques Copeau et popularisés par Jacques Lecoq, farceurs, commedia dell'arte, clowns, théâtres extrêmes-orientaux, etc..., ne s'est pas répandu, et n'a pu, faute d'espace, apprendre aux comédiens les techniques de jeu non psychologiques dont seuls les grands professionnels ont l'intuition



NOTES SUR LA PIÈCE

Contexte historique : au début du VII^{ème} siècle après JC, pendant la lutte acharnée entre l'empire romain de Constantinople et l'empire perse qui se disputaient la maîtrise de la route des Indes. Avec le roi de Perse Cosroès II, modèle du roi de Rotrou, la longue série des victoires perses fait place à des défaites qui vont entraîner sa perte. L'empereur romain Héraclius (cf tragédie de Corneille, deux ans avant *Cosroès* de Rotrou) brise la puissance de la Perse qui sombre dans l'anarchie et l'on peut considérer comme une étape importante de la liquidation de l'impérialisme persan la journée du 29 février 628 où le vieux Cosroès meurt dans sa prison.

Les sources de Rotrou : Les Annales ecclésiastiques (cardinal Baronius) et une tragédie latine du père Cellot (Chosroès, 1630). Utilise également une comedia de Lope de Vega *Don Beltran de Aragon* dont la situation initiale ressemble à celle de Cosroès.

Analyse : Rotrou a éliminé toute intention apologétique ainsi que toutes les manifestations de cruauté gratuite et a mis au centre de sa tragédie une **analyse de psychologie politique** d'une grande pénétration. Montre (comme dans *Macbeth*) la puissance inéluctable de l'ambition et comme dans *Hamlet* la faiblesse secrète du héros que de trop multiples devoirs empêchent de décider et d'agir. Retrouve sans connaître Shakespeare les problèmes majeurs que le pouvoir et la vertu posent dans l'univers shakespearien.

Cette pièce est le drame des hésitations et des impuissances. Chaque personnage est conçu sur un modèle directement opposé à celui que la tradition de son époque reconnaissait dans le héros cornélien : au lieu d'imposer douloureusement sa volonté au monde, le héros de sa dernière tragédie agit constamment dans un monde pervers et déformant, contre sa propre volonté. Chacun des personnages principaux marche vers sa destinée en faisant violence à ses aspirations les plus intimes ; ils révèrent au fond de leur cœur la justice et l'amour, mais sont emportés malgré eux dans une série de crimes dont la raison leur

montre la nécessité, qui leur font horreur, qu'ils commettent pourtant et dont ils sont punis par le remords, la folie ou le suicide. Pour mieux illustrer cette dialectique de l'échec des bonnes intentions, il fallait concentrer la lumière non sur Cosroès (ce roi Lear français) mais sur Syroès (cet Hamlet persan). Le véritable Syroès n'a régné que quelques mois mais chez Rotrou c'est sur lui que repose l'essentiel du tragique.

Son irrésolution est fortement marquée par Rotrou. Il n'agit pas. Il ne fait que réagir. A la fin de chacun des deux premiers actes, il recule devant le pouvoir absolu et se réfugie dans les formules d'une démocratie chimérique. Il n'a pas l'âme d'un chef. Il est poussé par ses partisans et par les événements, il est lié à ses associés par leur fidélité plutôt que par la sienne et contraint par eux de pousser jusqu'à son dénouement tragique une politique à laquelle il répugne au fond de lui-même. Ses défenseurs, dont la situation est elle-même tragique à cause de sa faiblesse, savent qu'ils ne peuvent pas compter sur lui. La catastrophe s'accomplit en fin de compte à cause de lui mais en dehors de lui ; Le malheur de la Perse est que le velléitaire Syroès succède au fou Cosroès. Syroès veut régner mais il ne sait pas que les devoirs de la fonction royale sont incompatibles avec les affections de la nature et de

la famille. Il voudrait régner en épargnant son père, ce qui est impossible. Tout le drame est suspendu à la faiblesse de Syroès qui, par là, apparaît comme un anti-héros.

Cosroès est d'une autre trempe. Pétri de force et de faiblesse. Il a tué son propre père, Hormisdas, et le souvenir de ce crime altère sa raison ; Syra, hautaine et passionnée, et en même temps astucieuse en profite pour le pousser à faire couronner Mardesane, ce qui déclenche l'action. Mais Cosroès n'est pas basement complaisant et, son parti une fois pris, il sait l'imposer avec autorité, majesté et sincérité. Figure complexe dont les crimes n'excluent pas la grandeur. Mardesane est dans une situation politique à l'inverse de celle de son frère et il a les mêmes problèmes que lui. Par noblesse il accepte de s'engager dans une action qu'au fond il réprouve et il reste lucide jusqu'à la catastrophe.

Syroès ajoute à ses problèmes politiques des problèmes amoureux : Narsée. (personnage inventé par Rotrou pour donner, pense-t-on, un rôle à une comédienne)

L'Action est animée et nourrie, riche en péripéties, mais elle s'inscrit dans le cadre des règles classiques.



La tragédie-forum : un nouveau concept ?

par Anne Verdier

Aucun lien a priori entre théâtre-forum et tragédie classique. Le premier est associé à une idée de participation du public, sous une forme ou sous une autre, dans la grande tradition fondée par Augusto Boal et son « théâtre de l'opprimé » dans les années 1960. La seconde est souvent considérée, par des publics non spécialisés, comme un genre difficile, dont la beauté de la langue en alexandrins demande un réel effort d'écoute, comme s'il s'agissait d'une partition à déchiffrer et à d'approprier avant d'en saisir toute la magie. Comme si tout opposait ces deux genres. Comme si l'un était associé à la modernité et le second à la tradition.

Le théâtre forum, dont les thèmes sont principalement liés à des sujets de société a pour caractéristique essentielle de donner la parole aux spectateurs qui sont le plus souvent « spect-acteurs », selon l'expression de Philippe Ivernel. Quelles que soient les formes que revêt ce type de théâtre, l'accent est toujours mis sur la délibération, la discussion, la prise de parole par les spectateurs. Ce type de spectacle implique aussi parfois □ ou a pour conséquence- l'engagement du public qui peut aller jusqu'à son engagement physique à monter sur la scène afin de remplacer l'un des personnages dont les prises de position lui semblent discutables. Il lui est proposé de jouer sa propre vision des choses, sa propre solution. Il fait alors l'expérience de défendre ses positions *en situation* et de mesurer la distance et la difficulté qui séparent une prise de position théorique, intellectuelle, d'un point de vue défendu en action, dans le corps. C'est la forme qu'a retenue le Studiolo par exemple pour ses actions de prévention du SIDA ou de sensibilisation

à la discrimination[□]. Cette situation de débat, d'argumentation offerte par un théâtre axé sur la prise de position sur des problèmes contemporains a été mise en regard avec des éléments propres à la tragédie classique et certains éléments se sont révélés communs aux deux formes, c'est ce qui a mené le Studiolo à tenter ce rapprochement, risqué selon certains, réussi de l'avis de tous.

Le théâtre en France au XVIIe siècle : un espace de sociabilité

Comme la promenade, les salons ou les sermons, le théâtre - on disait alors « la comédie » - était d'abord un espace de sociabilité, un lieu de rencontre et d'échange. Les jardins des Tuileries, la Galerie du Palais (de justice) ou la Place royale (l'actuelle place des Vosges), dont Corneille dépeint si bien l'atmosphère dans les comédies du même nom, étaient les lieux à la mode ou la mise en scène de soi était la règle. La salle de théâtre, quant à elle, conservant le dispositif rectangulaire initial du Jeu de Paume, permettait davantage de se voir que de voir le spectacle : les côtés du rectangle étaient garnis de loges, et les spectateurs les plus aisés, ceux qui pouvaient acheter ces places deux à trois fois plus chères que celles du parterre, se faisaient donc face.

En 1641, le Cardinal de Richelieu inaugure la salle de spectacle qu'il a fait aménager dans son palais, le Palais-Cardinal. Il y fait représenter *Mirame*, une tragi-comédie à machines de Desmarest de Saint-Sorlin. Les hôtes prestigieux qu'il a invités, le roi Louis XIII, la reine, le jeune Louis XIV, la Cour découvrent un nouveau dispositif, influencé par les architectes italiens envoyés à Paris par le Bernin pour aménager cette salle. Ce dispositif repose sur le principe de l'illusion, cher aux architectes italiens depuis longtemps déjà. Pour fonctionner, il nécessite entre autres conditions, que le spectateur soit assis, immobile, face à la scène, à l'endroit idéal, d'où « l'œil du prince » pourra saisir parfaitement le point de fuite de la perspective, condition première de l'illusion. L'esthétique française résiste toutefois longtemps à ce dispositif, et Molière, par exemple, à qui le roi donne celle salle une vingtaine d'années plus tard, y réintroduit le dispositif « à la française », toujours en vigueur dans les autres salles parisiennes : il ajoute des loges latérales, supprime les gradins de face et réinstalle une partie du public debout au parterre.

A cette « sociabilité du regard », s'ajoute une « sociabilité de l'échange » : au théâtre comme dans les autres lieux de la vie publique, les spectateurs manifestent bruyamment leurs émotions, leurs sentiments. On n'assiste pas à la représentation comme de nos jours, dans un silence religieux où le public s'exprime surtout au moment du salut final. La salle n'est pas plongée dans le noir, le salut final n'existe pas et c'est tout au long de la représentation que l'on manifeste ses émotions, en interpellant les autres spectateurs mais aussi les acteurs. Le premier acte du très célèbre *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, qui se déroule à l'Hôtel de Bourgogne, restitue assez fidèlement ce que pouvait être l'atmosphère d'une salle de théâtre dans les années 1650. La salle n'est pas seulement un lieu de regard, elle est aussi un lieu de parole. La nécessité de moucher régulièrement les chandelles avait également influencé la



construction dramaturgique des pièces, divisées en actes, et il incombait à l'auteur de la construire de façon à occuper le public pendant les entractes, si courts fussent-ils. Pour garder actif l'intérêt du public, chaque acte se termine donc sur un suspens ou sur une question qui prête à discussion.

L'intérêt des spectateurs pour le débat : la délibération dans l'air du temps

Avec le développement de la préciosité, émanation d'un désir de raffinement des mœurs que codifient les traités de civilités, l'art de bien parler, le débat constituent, l'une des activités privilégiées de ces intellectuels raffinés qu'on nomme alors « les beaux-esprits ». L'art de lancer un thème de discussion, de saisir ce thème au vol, puis de le développer constitue la principale qualité mondaine requise chez les précieux : c'est toute l'atmosphère qui se dégage du salon de Célimène dans *Le Misanthrope* ou que Sorel dépeint avec ironie dans *La Maison des Jeux* : les dames y sont invitées à justifier de la façon la plus habile et la plus brillante possible la couleur de leurs rubans, thème sur lequel elles brodent durant de nombreuses pages.

Mais tous les sujets ne sont pas aussi légers et l'on se passionne également pour des questions d'ordre politique. En effet, le deuxième tiers du XVII^e siècle voit la consolidation de la monarchie absolue qui constitue l'essentiel du projet politique de Richelieu. La fin du XVI^e siècle et la première moitié du XVII^e avaient été marquées par de grandes tensions : les Guerres de Religion (1561-1598), l'assassinat d'Henri IV en 1610, la Fronde (1648-1653), brutale réaction de la noblesse face à la montée de l'autorité monarchique.

En 1661, au lendemain de la mort de Mazarin, le jeune Louis XIV décide de régner seul et de ne pas nommer de premier ministre. Il inaugure ainsi un règne personnel qui durera 54 ans. Mais ces troubles, puis ce règne sans partage suscitent des interrogations, des prises de position politiques, des engagements, parfois des trahisons qu'on se souvient, par exemple, de l'attitude ambiguë du Grand Condé, d'abord soutien du tout jeune Louis XIV et vainqueur des armées espagnoles à Rocroi

quelques jours à peine après la mort de Louis XIII, puis chef de la Fronde des Princes, puis à nouveau soutien du roi. Ces événements politiques, ces tumultes, ces revirements, ces allégeances tardives sinon intéressées, cette forme nouvelle d'autorité royale sans partage, érigée en dogme absolu et que tous les arts sont chargés de faire connaître et admettre à la Cour et au monde, suscitent évidemment l'intérêt pour toutes ces questions liées à l'Etat, au pouvoir, et surtout au pouvoir légitime, au pouvoir fort il est donc naturel que le théâtre reprenne et développe ces thèmes.

Et la tragédie tout comme la comédie exposent, chacune à sa façon, des questions liées au pouvoir, à l'absolutisme monarchique, elles portent sur scène des « cas » juridiques qui font débat, à un moment de l'histoire du théâtre où le Droit et la Rhétorique supplantent l'action et les péripéties caractéristiques de la tragi-comédie : les auteurs dramatiques sont souvent des juristes □ Corneille était avocat, Molière avait été étudiant en



droit- et c'est également l'époque où les comédiens se forment à l'école des orateurs, avocats ou prédicateurs, dont ils appliquent les techniques, tant dans la gestuelle que la diction.

Dans la comédie, ces questions sont liées à la famille et portent essentiellement sur le père, et son autorité. Le désordre, ressort dramaturgique essentiel, y est introduit par un père à l'autorité abusive que de jeunes amants tentent de contourner pour que triomphe l'amour. La plupart des grandes comédies de Molière sont construites sur ce schéma : qu'on se souvienne, par exemple, de *l'Avare*, du *Bourgeois Gentilhomme* ou du *Malade Imaginaire*. Il n'y aurait pas d'intrigue sans ces pères maniaques, abusifs, égocentriques par qui le désordre arrive.

Dans la tragédie, le Père c'est le Roi. D'où la question qu'elle pose de façon récurrente : qu'est ce qu'un bon roi ? Pour ce faire, elle expose des « cas » où le roi n'est pas un bon roi mais un tyran, c'est-à-dire un roi qui fait passer son intérêt particulier avant celui de l'Etat, enfreignant les *Lois fondamentales du Royaume* car tout roi, fût-il un roi de théâtre, est soumis à des lois à partir desquelles les dramaturges s'expriment.

Le Droit de l'Ancien-Régime distingue deux types de lois : *les Lois fondamentales du Royaume* que le roi ne peut ni enfreindre ni modifier mais qu'il a pour charge principale de respecter et de faire respecter, et *les Lois du Roi*. Les premières, rarement écrites, sont fondées sur l'ensemble des coutumes sur lesquelles repose la légitimité de la Couronne. Les secondes sont édictées par le souverain, dans le respect des premières bien sûr. *Les Lois fondamentales du Royaume* sont nombreuses, nous nous limiterons à évoquer celles qui sont manifestement transgressées dans *Cosroès*, faisant du vieux roi un Tyran.

La loi salique repose sur le principe de l'hérédité légitime fondée sur la primogéniture et la masculinité. C'est la loi invoquée par Syroès, car elle lui permet d'affirmer sa légitimité pour succéder à son père. En outre, cette période où se sont succédées plusieurs régence pose une autre question qui passionne l'opinion : celle de la présence des femmes dans la sphère du pouvoir. Le personnage de Syra, le rôle qu'elle joue à la Cour, son influence, forcément néfaste, sur le roi, en sont l'illustration brillante.

En vertu du *principe d'indisponibilité de la couronne*, le roi ne peut ni choisir son successeur, ni même abdiquer car la Couronne ne lui appartient pas car elle lui a été confiée par Dieu. D'où le statut particulier du roi, qui, au cours de la cérémonie du Sacre, reçoit cette onction particulière que recevaient les prophètes de l'Ancien Testament et qui le rend ni tout à fait prêtre, ni tout à fait laïc car il est « oint du Seigneur ». C'est ce statut particulier du roi, incarnant les institutions fondatrices de la société et la nature divine du pouvoir qui lui est confié qui rendent le crime du régicide aussi grave, le plus grave qui soit, et pour lequel il n'existe pas de châtement assez sévère, pas de torture assez violente. La conséquence de ce principe est que *seule la mort peut séparer le Roi de sa fonction et rien d'autre* ce qui entraîne un *principe de continuité* : le roi, à l'instant précis de sa mort, se perpétue dans son successeur. C'est le sens de la phrase proclamée au moment précis

de la mort du roi à l'intention de son successeur : « le roi est mort, vive le roi ». C'est également la signification de la règle selon laquelle le roi ne porte pas le deuil de son père, car « on ne porte pas le deuil de soi-même ». Or, que fait Cosroès ? Soumis à une influence féminine omnipotente, il décide d'abdiquer et de remettre le pouvoir entre les mains de son second fils, Mardesane. Lui-même régicide et parricide, il transgresse doublement ces lois et incarne donc la figure accomplie du tyran. Ce qui place le débat très haut : que faire lorsque le souverain est un tyran ? que devient alors la question du régicide ?

La tragédie porte à la scène ces débats qui irriguent toute l'intrigue : chaque acte de *Cosroès* s'achève sur une hésitation nouvelle de Syroès qui semble constamment être sur le point d'un revirement et déclare qu'il lui faut « consulter » avant d'exécuter la décision qu'il venait d'annoncer. Car, bien sûr,

la délibération n'est pas que l'apanage du public, ce dernier ne fait que relayer, prolonger celle des personnages et la pièce nous fait passer de l'intérêt pour l'intrigue à un débat d'idées. Nous sommes là sur la piste du théâtre forum.

Près d'un siècle et demi plus tard, en 1793, en pleine Terreur, Talma joue *Caius Gracchus* de Marie-Joseph Chénier, ce poète si conservateur dans sa forme mais si révolutionnaire dans ses idées. Le dispositif associe étroitement les spectateurs au débat, puisque ce sont eux qui représentent le peuple : Talma joue face à eux et les invite à acclamer ou à huer les discours prononcés sur la scène le public devient acteur à part entière un pas de plus vers la « tragédie-forum ».



THEATRE FORUM

Pour le personnage de Syra :

A. Présentation de Syra par elle-même au début du spectacle

SYRA

Je suis Syra, la seconde femme de Cosroès. J'ai un fils, Mardesane et une fille, Narsée. Cosroès a un autre fils, Syroès qu'il a eu de son premier mariage. Je veux absolument que ce soit mon fils Mardesane qui monte sur le trône et je vais tout faire pour qu'il y parvienne.

B. Texte pour Joker entre acte 4 et 5

a) Syra est donc arrêtée et conduite en prison. Que doit-elle faire ? (pour mémoire, à ne pas laisser dans le document ce n'est qu'à l'acte V que Syroès lui donne le poignard et le poison donc on n'en parle pas encore)

- essayer de s'enfuir
- attendre sans rien faire
- demander grâce à Syroès
- se donner la mort

b) réserve d'arguments pour la comédienne

solution 1 : s'enfuir :

- mon origine royale fait que j'ai un caractère fier et que je ne peux pas accepter cette solution qui serait de la lâcheté

- ce serait difficile : j'ai beaucoup d'ennemis à la cour

(Palmyras qui a déjà tout fait pour empêcher mon mariage, Sardarigue, qui m'a trahie, Hormisdate qui m'a servie mais, a regret, et m'a menacée de toutes sortes de malheurs

l'armée et le peuple soutiennent Syroès qui vient d'être proclamé roi

- je ne saurais pas où aller :

Cosroès est fou

Mardesane a laissé la place à son frère

Solution 2 : ne rien faire et attendre ce que Syroès va décider

Je ne peux me résoudre à renoncer à mon projet de faire monter Mardesane sur le trône

Solution 3 : demander grâce à Syroès

Je suis trop fière pour cela

Il me déteste et ça ne servira à rien

Ma vie n'aura plus de sens puisque je vivais pour voir régner Mardesane

Même si Syroès me pardonne, je ne sais quelle vie sera la mienne

Solution 4 : me donner la mort

Si je reste en vie j'ai encore une chance de parvenir à mes fins

Je n'ai pas de moyens de le faire car je suis étroitement surveillé

Syroès

A. Avant le spectacle :

Syroès

Je suis Syroès, le fils de Cosroès, roi de Perse. Ma mère est morte et mon père a épousé Syra qui me déteste. J'ai un demi-frère, Mardesane, le fils de Syra. J'ai aussi une maîtresse, Narsée, qui est, dit-on, la fille de Syra.

Comme je suis l'aîné, je dois normalement succéder à mon père, mais Syra fait tout pour que ce soit Mardesane qui devienne roi. Le peuple et l'armée me réclament. Les gouverneurs (en Perse on les appelle des Satrapes) me soutiennent. Mon père est sur le point d'abandonner sa couronne à mon frère.

B. Joker

Syroès est donc dans une grande incertitude : ou bien il doit satisfaire le peuple

et l'armée et pour cela accepter d'être couronné roi. Ou bien il laisse faire Syra et c'est Mardesane qui monte sur le trône. A la fin des trois premiers actes, il se dit déterminé à accepter la couronne que l'armée et le peuple veulent lui donner. A la fin de l'acte 4 : il a vu Cosroès arrêté et cette scène a ébranlé sa détermination.

Que va-t-il faire ?

il a le choix entre deux solutions :

solution 1) - continuer à se battre pour faire respecter ses droits

solution 2) abandonner le trône à Mardesane par respect pour son père

C. Réservoir d'arguments pour le comédien

Solution N° 1 s'il se bat :

il sauve sa vie (il ne sera pas épargné si Mardesane devient roi)

Il fait respecter le droit dans son pays

Il satisfait le peuple, les satrapes (gouverneurs), l'armée.

Il installe la paix dans son pays

Mais :

Il condamne son père à la mort

Il risque de perdre Narsée

Il se sent criminel

Il se sent coupable d'aimer la fille de la reine qui est son ennemie et l'ennemie du royaume

Solution N° 2 il laisse faire son père et Syra

Il commet une lâcheté

Il porte atteinte à la mémoire de sa mère

Il met sa vie en danger

Autre question possible : On vient d'apprendre que Narsée n'est pas la fille de Syra. Cette annonce va-t-elle peser dans la décision de Syroès ?

NARSEE

(voir à quel moment on la fait intervenir, et où on place la révélation du secret de sa naissance)

Je suis Narsée, la fille de Syra. J'aime Syroès. Mais je viens d'apprendre qu'il est sur le point d'être couronné roi et qu'il a ordonné de faire arrêter ma mère.

Joker :

Voilà la situation de Narsée à la fin de l'acte :

Elle annonce à Syroès qu'elle préfère renoncer à lui et suivre sa mère en prison que de l'abandonner. Syroès lui cède et ordonne aux gardes de lui rendre sa mère. En échange, Narsée promet à Syroès de veiller à ce qu'il ne lui soit fait aucun mal.

Par ailleurs, Narsée ne le sait pas encore, mais Palmyras a révélé qu'elle n'était pas la fille de Syra mais sa propre fille. Narsée sait toutefois qu'il y a un secret autour de sa naissance

Que va-t-elle faire lorsqu'elle découvrira ce secret ?

Solution 1 : elle va abandonner sa mère et soutenir Syroès

Solution 2 : elle va continuer à considérer Syra comme sa mère et ne rien changer à sa position :

MARDESANE

Avant le spectacle : Je suis Mardesane, le fils de Cosroès et de Syra. J'ai un demi-frère, Syroès qui est mon aîné. Mon père, le roi de Perse, est âgé et a des accès de folie. Ma mère veut profiter de cette situation pour me faire monter sur le trône. C'est normalement Syroès qui doit succéder à notre père. Mais mon père a donné des ordres et je suis sur le point d'être couronné roi.

de Syra) car je n'approuvais pas le remariage de Cosroès avec elle.

Joker

Que va faire Mardesane ? (que doit-il faire ? accepter le pouvoir ou s'opposer à son père et surtout à sa mère ?)

Arguments Pour le comédien

Les arguments de Mardesane (envers son frère) :

Il ne brigue pas la couronne, son grade de généra lui suffit

Il ne faut pas accorder trop d'importance aux ambitions de sa mère

Son ambition est à mettre sur le compte de son amour maternel

Il faut épargner et respecter le roi

Il ne veut pas d'une couronne obtenue par usurpation (I,2)

(arguments envers Cosroès)

le plus beau cadeau est le cadeau de la vie

il veut bien exercer le pouvoir mais pas prendre le titre

c'est à Syroès que revient légitimement le titre de roi

(envers sa mère)

s'il usurpe le pouvoir les grecs et les romains vont attaquer l'empire

les satrapes soutiennent son frère

ils ont de bonnes raisons de se venger (II,2)

usurper le trône le met en danger

LES SATRAPES

Je suis Palmyras. Avec Pharnace, nommé dans le texte mais qui n'apparaît pas sur scène, nous sommes des satrapes c'est-à-dire des gouverneurs de province.

(c'est le nom qu'on leur donne dans la Perse ancienne).

Nous essayons de convaincre Syroès de s'opposer à la décision de son père de céder le trône à Mardesane. C'est difficile car il change souvent d'avis.

Palmyras : j'ai été dépossédé de mes fonctions par Mardesane (sous l'influence

B. Joker :

(Les satrapes n'ont pas de décision à prendre. Ils ont fait leur choix et suivent Syroès mais tout leur rôle consiste à le convaincre de s'opposer à son père.)

Tout leur rôle est d'argumenter)

Demander aux satrapes pourquoi ils sont si déterminés à soutenir Syroès ?

C. Les arguments de Palmyras à l'égard de Syroès (I,3)

Le ciel est inutile à qui ne s'aide pas

Il faut donner un chef aux mécontents

L'armée suivra ses ordres

Elle veut venger la mort d'Hormisdas

Les satrapes veulent e venger d'avoir été dépossédés

Le peuple veut venger l'honneur des femmes ou des filles

Syroès représente tous ces espoirs de vengeance

Tout le monde veut éliminer Cosroès qui est fou et ne peut plus régner

C'est Syra qui gouverne et va commettre une injustice en faisant couronner son fils

La vie de Syroès est en danger, la reine ne l'épargnera pas.

Il n'a le choix qu'entre deux solutions : la couronne ou la mort

Cosroès a lui même donné l'exemple du parricide

Il commet une injustice

Les arguments de Pharnace :

Le roi est sur le point de faire couronner Mardesane, le temps presse

Le peuple ne peut plus supporter de voir le roi faire toutes les volontés de la reine

L'armée veut un chef et ne reconnaît plus Cosroès comme tel puisqu'il est fou (I,4)

Récits de voyage...en terre artistique

*A l'assaut du mont Ventoux,
le marcheur Plutarque voit son frère,
sur l'autre versant,
prendre un chemin tortueux.*

Le but du voyage était cette mystérieuse terre artistique, qu'on se figurait parfois dans les fêtes de fin d'année, avec des tutus de crépons et des chansons hésitantes, en se disant que si ce continent artistique commençait là, le chemin serait long.

Nous, nous partions pour le pôle !

On se demandait si ce petit bonhomme d'Amar Bellal serait assez dégourdi pour être notre guide de haute montagne, notre soutien pour passer les gués, notre chamelier dans les déserts. Serait-il celui qui connaît l'itinéraire et les détours, ou prendrait-il lui aussi une valise et ferait-il partie à égalité du petit groupe qui s'ébranle en empruntant la route ? Nous ouvrait-il la porte de « son » pays, ou nous accompagnait-il dans le pays qui deviendrait « le nôtre » le temps du voyage ? Dans les histoires de voyage, il y a toujours trois personnages : le guide qui connaît la route, le coolie qui porte les bagages et le marchand qui va faire ses affaires à l'autre bout du chemin, après son tour du propriétaire. En tout cas c'est la règle, mais on peut toujours choisir l'exception. S'il n'était pas le guide ou le coolie, Amar, serait-il le marchand ? Bigre !!!

Au début (juin 2011), il s'est mis dans la tête de nous apprendre à marcher ! Car marcher en terre artistique ce n'est pas mettre un pied devant l'autre et recommencer comme nous le faisons ordinairement de ce côté-ci du monde. Là-bas, ce serait même parfois le

contraire : se tenir fixe sans bouger, laisser le chemin autour de nous se déplier et onduler, le regarder faire en tournant les yeux à l'intérieur (?). Pourtant, pas de scepticisme parmi nous. Nous n'avons pas eu le temps de douter que cette manière-là nous emmène bien loin. Simplement parce que se tenir sans rien faire, on ne se rend pas compte à quel point c'est difficile pour des marcheurs de l'autre monde. A cette époque, il n'y avait pas encore les étudiants, il y avait beaucoup de

gens et ça nous faisait plaisir, ceux du Levier, des enfants, des jeunes d'un centre à côté, vous et moi. Quelques-uns ont quitté la caravane à une étape ou à une autre, changeant de direction, ou rebroussant chemin. D'autres nous rejoignant au même endroit, en nous habituant à ce mouvement des villes étapes.

D'autres se sont encore plus agglutinés et ont accueilli avec nous les étudiants dès septembre. Il y eut, là, une grande

salade de façon de marcher ! Nous avons inventé la nôtre, tous ensemble, faite de toutes nos façons, certains piquant au voisin qui un tour de reins, qui un déhanché, qui une arabesque (assez siouxe celle-là: une pose -inspirée de motifs orientaux- dans laquelle, en appui sur une jambe, on lève l'autre tendue à l'arrière, un bras vers l'avant prolongeant la ligne de la jambe levée. Le deuxième bras est le plus souvent perpendiculaire au premier -de côté-. Il peut cependant paraître placé vers l'arrière si on "épaule" la posture de ses bras -c'est-à-dire qu'on avance son épaule dans la direction du bras provoquant une légère torsion du buste-). Nos marches, toutes différentes, nous donnaient le même pas.

À la halle du chapitre à Woippy sont apparues les valises. C'est là qu'on s'est dit tous ensemble : « Comme on fait son lit, on se couche et comme on trimballe sa valise, on voyage » ! Nous, pour voyager, il ne nous fallait qu'un hall d'aéroport, des grands panneaux électriques de destinations illisibles et nos valises dans tous les sens. En étant là, sans rien faire, marchant à notre façon dans le hall des grands départs, portant nos valises qui nous servaient aussi de cerfs-volants ou de tabouret, personne n'a demandé : « C'est encore loin l'Amérique ? », sûr que les

autres auraient répondu : « mais tu y es mariolle, en Amérique ! ».

C'est pas pour éclaircir si on allait partir ou si on était déjà arrivés qu'on a invité tout le monde à table dans notre pension de la Fondation Abbé Pierre. Ça nous faisait tout simplement plaisir de casser une graine entre voyageurs et de rigoler, surtout pour ces étudiants qui refaisaient famille avec nous. Pour nous, se loger, c'était

aussi pouvoir les recevoir, et c'était le cas. Et de croiser, là, au camp de base, la trajectoire parallèle de la copine Éliane, de notre pension des Quatre Saisons, qui avait préféré faire le voyage sur le pont de sa cuisine insubmersible, et aussi de se rencarder avec capt'ain Régine, pour organiser, à la fin des repas, la logistique de notre voyage, l'intendance, le confort, nos sorties dans les théâtres de la ville, voir d'autres voyageurs, avec qui, dorénavant, on avait l'impression de partager la carte et le territoire.

Il a fait très froid cet hiver-là, ça nous piquait les joues aux portes de la Halle quand on sortait pour la pause cigarette, sauf Michel qui n'a jamais eu peur de descendre loin en dessous de zéro. Amar nous a demandé où nous voulions aller en voyage, nous avons répondu en chœur « au soleil ! à la mer ! ». Ça paraissait simple, comme ça, cette destination : chacun avait sa plage dans sa tête, le soleil dans les yeux, les rouleaux des vagues entre les tempes, le sale goût d'un grain de sable sous la dent. On a joué au volant, pris des bains de *farniente* et on s'est mis debout à tour de rôle pour lancer à la brise du large les phrases qui nous plaisaient. Les autres applaudissaient. À côté de la façon de marcher, Amar (celui qui construit) ajoutait, de temps en temps, des mots, comme du carburant pour nos véhicules de voyage, ou des vêtements de marche ou même des paysages à découvrir. Nous lui en avons écrit, de nos paroles, sur des bouts de papier qu'il entortillait pour les passer par le goulot d'une bouteille, destinée au lecteur inconnu, de l'autre côté de l'océan. C'est là que sont arrivés les souvenirs que contenaient nos valises. Isabelle s'est mise à traverser le plateau très lentement comme si elle suivait le petit papillon de sourire qui flottait sur ses lèvres. Lakhdar (celui qui est de bonne naissance) faisait naître, à chaque pas, un chemin encore

plus long, devant lui, avec l'éternité pour le parcourir. Il nous donnait, en cheminant, l'idée de la courbure de la terre. Ils ouvraient leur valise. Les images qui y étaient enfermées s'en échappaient pour faire un petit tour à l'air libre avant de revenir au bercail.

Ce n'est pas seulement nous qui marchions, l'idée de voyage faisait son chemin. Et on a ajouté à tout ça d'autres musiques et d'autres gestes. C'est ce que nous avons présenté, notre « *walk in progress* », en ouverture de la biennale du handicap, celle d'Hervé,

en février, dans la salle Harlekin'Art pleine d'yeux ronds braqués sur nous. Il y avait encore les enfants de Boileau pré-génie (Woippy) qui s'étaient exercés, tout l'hiver, au hip-hop avec John, et Thomas le batteur, Janin à la guitare, Valentin au saxo, Julie et Rosa, Cindy, Claire et Lucie, Samia et Jimmy et les autres ! Quelle fête ç'a été ! On s'est sentis de mieux en mieux, cette gymnastique pour les muscles et pour la tête ! Des fois on

souriait pour rien, même Dominique, ou on savait pourquoi comme Marie, et Olivier pétait le feu.

Après cette halte pour nous présenter en mouvement, il a fallu se remettre en route. On avait compris maintenant ce que c'est que d'être sous les lumières, à vouloir dire toutes nos choses aux assis de la salle qui répondaient joyeusement, à montrer tous nos gestes, à faire rire et être applaudis pour qui on est et pour ce qu'on a réussi à devenir (c'est la même chose, mais c'est long à comprendre). On a compris qu'on était au milieu du gué et qu'en plus il fallait se laisser emporter par le courant ! Les assis de la salle, il fallait aussi les embarquer, faire voyager leurs mirettes, nous rencontrer sur le parcours, *Mr. Livingston, I presume*, eux venant d'un côté et nous de l'autre, et cheminer ensemble le temps du voyage commun.

Un jour, Amar a apporté des masques de cuir, qui ne riaient pas, ni ne pleuraient, tout reposés et tranquilles. Ils étaient de la même couleur terre que le chemin, la bouche entr'ouverte juste pour laisser passer un filet d'air mais aucune parole sonore. Nous nous sommes remis à marcher sur le plateau, avec cette terre sur le visage, à nous couler dans l'eau des ruisseaux, à disparaître dans la terre du chemin, à donner aux rochers notre pierre de dedans, à siffler comme le vent. Là, c'était fort, nous devenions le voyage nous mêmes ! Amar voulait que le public ne voie plus que ça au-delà de nos personnes, l'invitation au voyage, et qu'hypnotisé, il nous suive silencieux, nous, plus fixes que jamais en bougeant. On n'était plus *the boys and girls next door* du début, qu'on connaît bien et qu'on aime rencontrer et revoir, ni même les compagnons de route d'un moment, on était la Route, celle qui respire, qui émeut, celle qui apaise ou qui bouleverse. Et le plus fort c'est qu'il ne fallait pas s'oublier dans l'opération, au contraire, plus

nous parlions de nous-mêmes mieux l'abbé, je ne saurais le jurer, mais, dans l'ombre, peut-être, on pouvait s'y tromper. D'un tour de plateau à l'autre il accrochait ses frusques superflues à un porte-manteau. Et tous les marcheurs ajoutaient sur l'arbre à habits un chapeau, un parapluie, une écharpe. C'était comme quand on accepte d'avoir la tête dans les étoiles et de ne faire plus qu'un avec le monde, pas vraiment triste, vaste et grave plutôt. Et quand on a fait la même chose, enlevant nos fringues comme des vieilles filles, même Olivier, à l'intérieur des belles cabines de plage en pilou cousues par Brigitte notre costumière, c'était pour rigoler

c'était. En répét' on a joué les histoires les uns des autres qu'on avait écrit sur des papiers. Puis on a battu les blancs en neige et jeté le jaune, drôles de gâteaux. Mais sur la scène, la pompe à émotions s'est mise à lâcher ses petits nuages comme une machine à fumée.

Celui qui bougeait le mieux son point fixe c'était Moïse, la nouvelle recrue ! Le voyage qui avait déjà tendance à se démultiplier a débordé toutes les images. Maintenant nous disions qu'il est partout ou nous décidons qu'il est, ici et ailleurs, dans nos têtes et dans le cosmos, entre nous, sur scène et dans la salle, pourvu qu'il coïncide avec nous et ceux qui nous regardent. Amar a encore ajouté des musiques qui se chargeaient de nos émotions et les diffusaient dans l'espace, le cabaret dont il avait l'idée au début s'est encore enrichi de quelques numéros. Lakhdar s'est mis à clopiner sur la croûte terrestre de plus en plus paisiblement sur des paroles aigrettes qui revenaient toujours les mêmes, en boucle, sans qu'on veuille que le mouvement ne s'arrête jamais. Certains prétendirent qu'il portait la pèlerine, le béret et les sandales de

de notre sentimentalité à deux balles. Dominique est redevenue une petite fille, Michel a récupéré les valises sur le tarmac, Moïse dansé le rap de Gibraltar, Marie rêvé le slow au milieu des starlettes mues par le saxo et John inventé, sur les notes de synthé de Daniel, son marschall d'aéroport en grande combinaison rouge comme une leçon, Salle Harlekin Art, destination Ithaque.

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. Dépot légal 24 février 2003 n° ISSN 1761-2977 Crédits Photographiques : Julien Goetz (p1-6) Nicolas Pinier (p7-15). 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> -