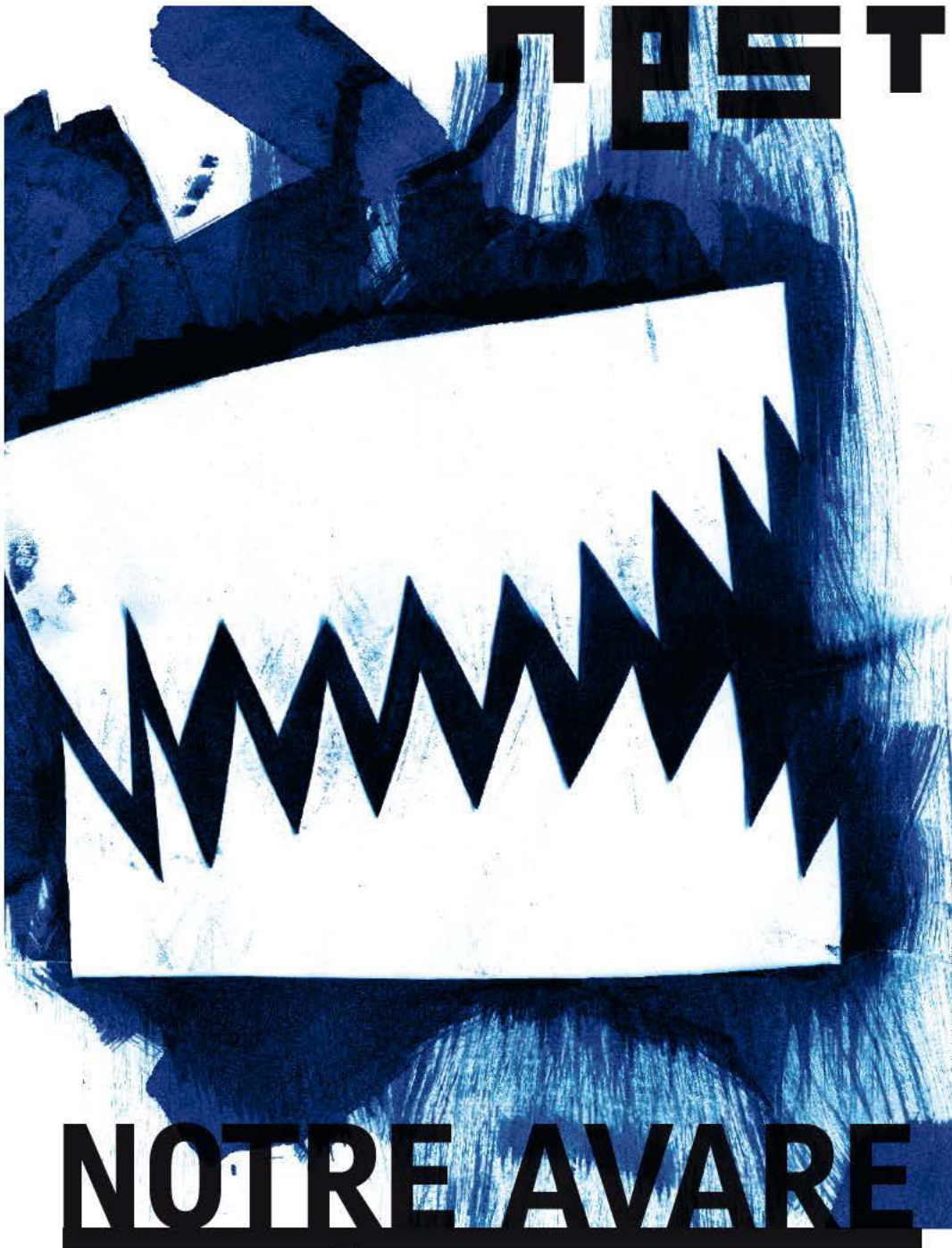
nickel Vingt et un

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



Janvier/Février/Mars/Avril/2011
PROGRAMMATION

D'arrache pied théâtre forum sur les discriminations cie Les Bestioles, jokers: Martine Fontaine et Didier Doumergue
Mardis 18 et 25 janvier- 9h- ***salle Harlekin Art***

conférence Forum-IRTS de Lorraine "Notre Avare" par Christian Biet et Christophe Triau
Jeudi 27 janvier - 20h 30- ***salle Harlekin Art***

"Notre Avare" d'après la comédie de Molière. Mise en scène Jean Boillot /Nest- Centre Dramatique National de Thionville-Lorraine
Mardi 1 février -20h-
Mercredi 2 février- 19h30-
Jeudi 3 février -20h- ***salle Harlekin Art***

Le théâtre rencontre la psychose, spectacle et débat
"On ne sait pas"par le Théâtre du poisson-lune et la cie Buena Serra d'après le roman "L'enfant bleu" de Henry Bauchau
Conversation animée par **O. Barthélemy, P-P. Costantini et Fabrice Ferry** (CIEN Lorraine) / **Forum-IRTS de Lorraine**
Jeudi 24 mars -19h et 21h- ***salle Harlekin Art***

Deux séances d'Atelier du Forum Irts de Lorraine *«La Fabrication des Choses»* consacrées à la publication par le Studiolo de **La Pellegrina et les intermèdes de 1589** par Didier Doumergue
Mardis 29 mars et 5 avril -20h-
Château de l'IRTS de Lorraine

Association le STUDIOLO~ IRTS de Lorraine
prix de vente 2€

Mai/Juin/Juillet/2011
PROGRAMMATION

Spectacle pour les bébés
Éducateurs jeunes enfants/Dominique Fabuel
Me. 18 mai -10h- ***salle Harlekin Art***

Exposition L'objet du travail social N° 5 (25 et 26 mai)
Éducateurs spécialisés / Tommy Laszlo, Dominique Fabuel, Benoît Faivre
Je. 26 mai -15h- Vernissage
IRTS de Lorraine

Récits de La Tempête d'après William Shakespeare
École du Studiolo/ Didier Doumergue, Muriel Arnould
Sa. 28 mai -20h30-- Di. 29 mai -17h-
salle Harlekin Art

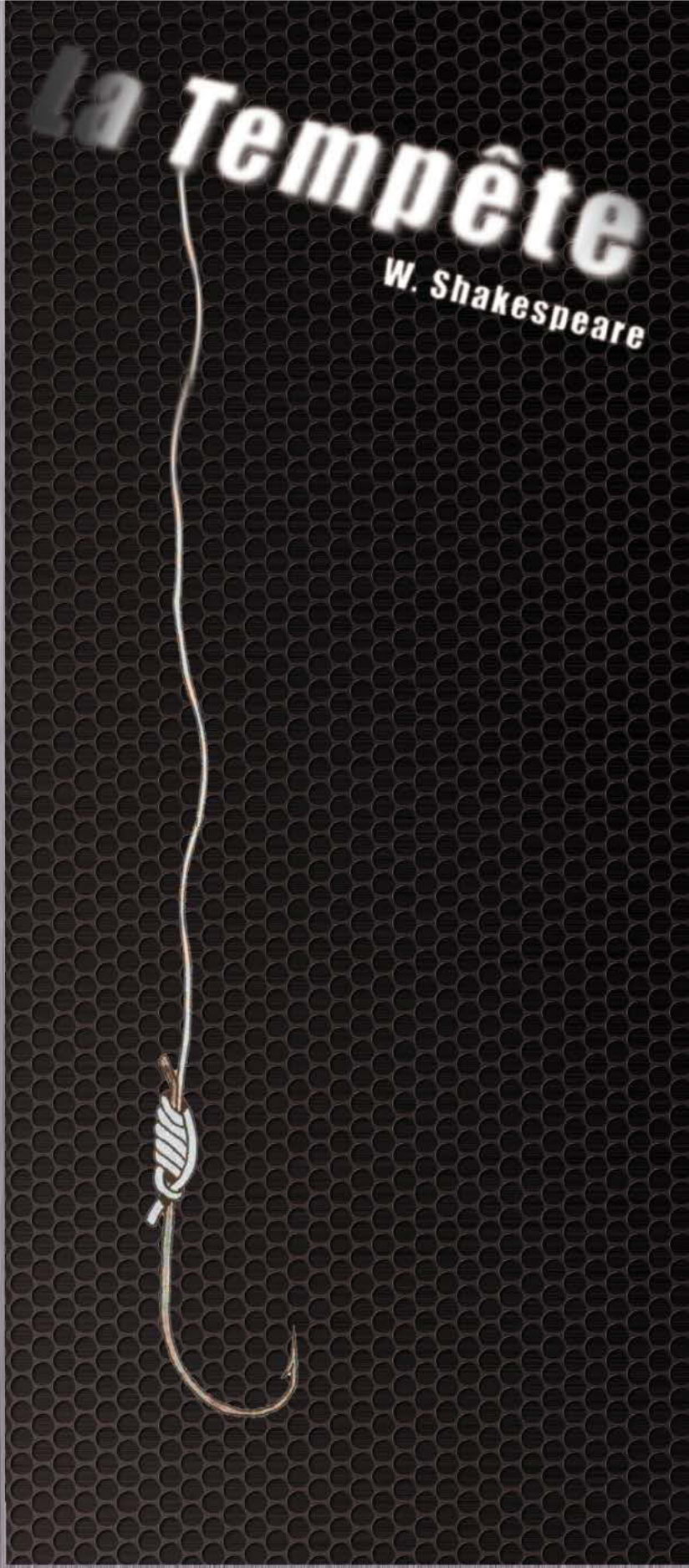
Shakespeare-Machine d'après Heiner Muller/ Parcours chorégraphique Éducateurs spécialisé et Moniteurs-Éducateurs/ D. Doumergue
Ve. 10 juin -14h- ***IRTS de Lorraine***

Spectacle de Cirque Collège Jean Bauchez/ Anne Courtessole
Di. 19 juin -17h- et Lu. 20 juin -14h- ***salle Harlekin Art***

Walk in Progress carnets de marche des Assistants de service sociaux, Éducateurs Jeunes Enfants, Technicien de l'intervention sociale et familiale/ Tommy Laszlo
ve. 24 juin -14h- ***salle Harlekin Art***

Spectacle annuel
Théâtre dans tous les sens/ Danielle Meunier-Rausch
Di. 26 juin -17h- ***salle Harlekin Art***

Jarry *Le surmâle* et autres textes
Enfants et adolescents de l'école du Studiolo/ Dominique Fabuel/ Eric Lehembre
Ma .12 et Me. 13 juillet -20 h- ***salle Harlekin Art***



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 : Christian Schott, Julien Goetz, NEST, autres photos droits réservés.
Le Studiolo-IRTS de Lorraine, 1 rue du Coëtlosquet. 57000 Metz. Bureau : IRTS de Lorraine, 41 avenue de la Liberté 57050 le Ban Saint Martin. - Tel: 0387321137 - lestudiolo@wanadoo.fr - http://lestudiolo.blogspot.com -

Feuilleton «dramaturgie»

Romain Ravenel

2 ème ÉPISODE

LE DRAMATURGE DANS LA DANSE

Dans le précédent article (voir Nickel Vingt), je traitais de l'évolution de la fonction de dramaturge au théâtre. J'avais mis en évidence les différents statuts recouverts par le terme «dramaturge». Dans ce nouvel article, je me propose de présenter ce qu'est la fonction de dramaturge dans l'univers chorégraphique contemporain.

Pour mieux connaître ces nouveaux «occupants », je me suis posé trois questions : Qui sont-ils ? Que font-ils ? Que disent-ils de leurs travaux ? Pour y répondre, j'utiliserai des propos tenus par des dramaturges sur leur fonction. Puis il s'agira de voir s'il est possible de distinguer différents types de dramaturges dans le monde de la danse, comme on le fait pour le théâtre, et quelles interrogations suscite cette nouvelle présence dans le champ chorégraphique contemporain.

Mon premier exemple est celui d'Alain Neddam[1] qui collabora au titre de dramaturge auprès du chorégraphe Dominique Bagouet dans trois créations : *Mes Amis* (1985), *Le Saut de l'ange* (1987) et *Meublé sommairement* (1989).

Selon Neddam, *Mes Amis* de Bagouet (1985) fut créé suite à deux événements : la lecture, par le chorégraphe, du roman d'Emmanuel Bove (*Mes Amis)* et sa rencontre avec le comédien Gérard Guillaumat. Neddam écrit que cette création conduisit Bagouet à « créer hors du système de production chorégraphique. Bagouet réalisera ainsi […] une étrange mise en scène, où les mots sont réduits à la portion congrue, mais irriguent tout le travail du corps de l'acteur.»[2]

Ainsi, le travail avec le chorégraphe fut de révéler, par le mouvement, le texte de Bove et ses implicites : « Travaillant ensemble sur le découpage du roman de Bove, nous tentons de mettre au point une architecture invisible, où les moments de paroles seraient rares mais se prolongeraient mystérieusement dans des actions incongrues, où les gestes ne seraient jamais commentaire du texte ou pantomime, mais propageraient une étrange résonance de paroles proférées. La peur de l'illustration du récit par le geste (peur du pléonasme si l'on veut) ne devait jamais inciter Bagouet à inventer une partition gestuelle totalement déconnectée du texte.»[3]

Ici, il s'agit d'un travail de réécriture, un découpage du texte, afin de se réapproprier l'œuvre de Bove pour créer une structure capable d'être adaptable au plateau. Cette première étape indique qu'ici le dramaturge pour la danse se soucie, comme au théâtre, du passage d'un objet que l'on désire mettre en scène à sa matérialisation effective. Mais son travail ne s'arrête pas là : «Face à Guillaumat, nous cherchons à faire entendre l'univers de Bove, avec le plus de silence possible (plus de quarante minutes sans parole dans un solo d'une heure vingt), retranchant les paragraphes et les chapitres comme on sculpte dans un bloc de pierre pour enlever tout le superflu et faire surgir la forme cachée. Immersion des mots supprimés au fil du travail de découpage, présence constante au cours des répétitions de ces phrases non proférées mais vécues par l'acteur, tous ces chapitres retranchés qui sont la masse invisible de l'iceberg.»[4]

Après le découpage, le dramaturge est amené à regarder comment ce qui a été réalisé en collaboration avec le chorégraphe se transpose à la scène. C'est un travail d'observateur qui veille aussi à ce que le propos chorégraphique soit compris et intégré par les interprètes.

Ainsi, le dramaturge occupe une place de médiateur entre le travail de réflexion avec le chorégraphe et les interprètes qui seront en définitive les porteurs du propos chorégraphique. D'une certaine manière, la présence du dramaturge offre au créateur la possibilité de lui déléguer, pendant les répétitions, des temps de paroles explicatifs et réflexifs, ce qui permet ainsi au chorégraphe de se concentrer sur la danse et sa chorégraphie. Cette répartition des tâches mène le dramaturge à éclairer le chorégraphe sur des difficultés propres à ce type de création comme le passage de la parole au geste, ou l'inverse. De leur collaboration naîtra ce que l'on appelle une dramaturgie entendue comme forme signifiante articulant danse et théâtralité : « Les séquences parlées restituent la dimension réaliste, l'exactitude maniaque du héros de Bove, *Victor Bâton*, mais la danse, elle, ouvre sur les rêveries, les chimères de l'imagination d'un personnage terne : parole et danse ne se superposent presque jamais, créant l'une face à l'autre des tensions, des lignes de fuite».[5]

Bagouet

Mon deuxième exemple est celui du dramaturge Raimund Hoghe qui exerça sa fonction auprès de la chorégraphe Pina Bausch de 1980 à 1990 au *Tanztheater* de Wuppertal. Dans une interview que j'ai réalisée avec lui, Raimund Hoghe confirme que sa position de dramaturge se situe dans un entre-deux, dans une relation privée avec la chorégraphe, qui paradoxalement s'inscrit dans un cadre professionnel. Selon ses dire, son activité première consiste à « apporter » des matériaux au processus de création. Son travail ne semble pas cadré par la chorégraphe contrairement à ce que nous avons vu dans la collaboration Bagouet-Neddam. A l'engagement de l'un, on pourrait opposer le relatif détachement de l'autre dans le processus de création. Constance et intermittence, réactions immédiates et réactions différées permettraient aussi de les distinguer.

« Non, elle ne discutait jamais, c'était une qualité. Quand un danseur faisait une proposition, elle écrivait tout, mais elle ne jugeait pas tout de suite. Éventuellement, elle pouvait en parler plus tard, dans un restaurant par exemple, ou quelques jours après. Mais jamais juste après, peut-être plus tard, quand la pièce était plus aboutie. Mais jamais dans la foulée d'une proposition. Donc, elle ne me demandait jamais mon avis pendant les répétitions.»[7]

Ainsi, il existerait deux premières conceptions de l'activité du dramaturge pour les chorégraphes : dans la première, le dramaturge serait présent durant l'intégralité du temps de création, ce qui assurerait le respect de la cohérence du propos décidé par le chorégraphe; dans l'autre, le dramaturge serait plus distant, moins préoccupé par la finalité de la création, laissant cette responsabilité au chorégraphe. Dans ce cas, le chorégraphe est en dernière instance celui qui garantit la cohérence dramaturgique du propos chorégraphique.

Outre ces deux figures de dramaturges pour la danse, d'autres dramaturges, occupant cette même fonction, ne la revendiquent pas pour autant. Ces personnes appartiennent davantage à la deuxième conception évoquée. Elles parlent peu de leurs travaux et de leur fonction au sein du processus de création. Elles engagent une réflexion plus globale sur la création d'une dramaturgie pour la danse que l'on retrouve citée dans des articles, des revues ou des programmes de théâtre ; en résumé, ces personnes offrent la finalité de leurs travaux à travers une activité d'écriture autours de la création artistique.

Les propos de Marianne Van Kerkhoven[8] illustre cette posture. Elle occupa une place de «dramaturge de danse»[9] auprès de Anne Teresa de Keersmaeker de 1985 à 1990 dans 5 créations: *Bartok/ Aantekeningen, Verkommenes Ufer/ Medeamaterial/ Landschaft mit Argonauten, Mikrokosmos, Ottone, Ottone, Stella*. Contrairement aux autres dramaturges, elle ne décrit pas son travail aux côtés de la chorégraphe mais l'aborde en tenant des propos plus généraux sur la dramaturgie : « En partant de cette expérience restreinte avec une seule chorégraphe, je veux essayer de marquer quelques annotations sur ce qui concerne la notion de dramaturgie de danse aujourd'hui»[10]. Ainsi, selon Marianne Van Kerkhoven, la dramaturgie : « C'est chercher une route par laquelle on arrive à « ranger» et structurer tout le matériel qui arrive « sur la table » en travaillant à une production, et essayer surtout de « ne pas refaire aujourd'hui ce qu'on a déjà fait hier ».[11]

La dramaturgie serait donc une recherche, à la fois de matériaux et d'idées, qui éviterait la reproduction de ce qui a déjà été fait, afin de garantir la nouveauté ou l'originalité d'une création. Mais de quoi est faite cette recherche ?

« La sorte de dramaturgie avec laquelle je me sens liée, et que j'ai essayé d'appliquer tant dans le théâtre que dans la danse a un caractère de «

processus » : on choisit de travailler avec des matériaux d'origines diverses (textes, mouvements, image de film, objets, idées etc) ; le « matériel humain » (les acteurs/les danseurs) est décidément le plus important ; la personnalité des *performers* est considérée comme fondement de la création plutôt que leurs capacités techniques. Le metteur en scène ou le chorégraphe se met au travail avec ces matériaux ; pendant le processus de répétition il/elle observe comment ces matériaux se comportent et se développent ; c'est seulement à la fin de ce processus qu'apparaît lentement un concept, une structure, une forme plus ou moins définie ; cette structure finale n'est pas connue dès le début.»[12]

Ici, la dramaturgie serait fondée sur de nouveaux objets : les corps et les personnalités des interprètes. Cette nouvelle approche qui ne privilégie pas l'utilisation de matériaux fixes (images, textes) influencerait directement la place occupée par le dramaturge dans le processus de création. Actuellement et continuant toujours son activité de dramaturge, les propos de Marianne Van Kerkhoven ont évolué. Dans l'article suivant je proposerai une étude de son travail au *Kaiitheater* de Bruxelles et de ce qu'elle exprime au sujet de sa fonction, nous amenant progressivement à mieux comprendre ce que l'on entend par « les dramaturgies de la danse contemporaine ».

Antoine Pickels[13], qui collabora auprès de Thierry Smith comme dramaturge dans trois créations : *La Grâce du tombeur, Eros Délétère, Sang de chêne*, nous éclaire sur la confrontation entre le dramaturge et le type de dramaturgie que décrit Marianne Van Kerkhoven : « Je travaillais avec Thierry Smith sur trois spectacles à ce titre. Trois spectacles, où [nous sommes] partis de l'idée de développer une danse fondée sur la dramaturgie sans verser dans la danse-théâtre […] la dramaturgie a montré là ses limites : il arrivait un stade où le corps développait sa propre logique, insoutenable dramaturgiquement à moins de couper les cheveux en quatre, un stade où les indications dramaturgiques s'opposaient, pour les danseurs, aux indications chorégraphiques, un stade où pour que le langage du chorégraphe s'épanouisse, il fallait s'effacer : c'est ce qui m'a déterminé à arrêter».[14]

Il semblerait qu'il ne soit pas possible de parler de dramaturgie pour toutes les créations. Les propos des dramaturges montrent que certains éléments ne peuvent être altérés par un travail dramaturgique, puisque qu'ils génèrent du sens à partir de leur unique présence. Ainsi, il existerait une limite possible au travail du dramaturge : le corps dansant. En considérant que le corps et le mouvement seraient une dramaturgie en soi, pour certaines créations, nous pourrions admettre qu'il existe plusieurs dramaturgies, créant ainsi différents niveaux de sens dans la représentation, et donc plusieurs lectures possibles. Dans cette hypothèse, la dramaturgie résulte d'un surgissement immédiat de significations engendrées par le corps en mouvement que le dramaturge devra reconnaître pour les proposer au chorégraphe qui en disposera selon ses désirs. « La danse travaille pour elle-même. Mais elle est aussi cette matière qui, invisiblement, se propage. Elle travaille le corps. Elle travaille l'espace. Elle travaille le temps. Elle travaille la perception.

La dramaturgie est l'étude de ce travail multiple, de ce tissage des matières qui ne saurait être réduit à un quelconque matérialisme. La dramaturgie du mouvement est empirique. Elle tente de capter les flux de circulation du sens. La dramaturgie

A T De Keersmaeker

est un exercice de circulation. Cela suppose un regard extérieur, pour avoir une vision du plan de circulation. »[15]

Ces quatre exemples de dramaturges nous amènent à établir tout d'abord quelques premiers types de dramaturges dans la danse.

Le *dramaturge-créateur* répond à un premier type. Il a pour rôle d'être présent auprès du chorégraphe durant le processus de création, y compris pendant le temps des répétitions. Son activité porte sur des objets fixes (texte, images) afin d'en extraire une architecture adaptable à la scène qui garantit un sens global de la représentation. Il cherche des liens cohérents entre les matériaux utilisés et la danse. L'objectif visé par cette dramaturgie est un juste équilibre entre tous les éléments présents sur scène garantissant ainsi une lisibilité du projet chorégraphique pour les spectateurs.

Le deuxième type relève du *dramaturge-inspirateur*. Moins présent pendant les temps de répétition, il entretient cependant une relation privilégiée avec le chorégraphe. Contrairement au premier, il ne prétend pas signer la dramaturgie qui est attribuée au chorégraphe. Ce dramaturge est employé à alimenter le créateur en matériaux divers, utilisés ou non dans le temps des répétitions qui constituent un afflux d'idées faisant progresser le processus de création. Ainsi, la dramaturgie n'est pas décidée au préalable par le dramaturge mais trouve son sens dans l'utilisation des matériaux par le chorégraphe. Ce n'est qu'après ce temps, qu'une structure apparaîtra identifiable à une dramaturgie de la création confondue la plupart du temps avec la signature de l'acte chorégraphique.

Enfin, le *dramaturge-observateur* constitue un troisième type. Engagé par le chorégraphe, il a une activité de regard sur le processus de création. Il n'est pas obligé de fournir des matériaux (images, sons ou textes) au chorégraphe. Il présuppose que la dramaturgie se réalise à partir du corps et du mouvement des interprètes. Ainsi, elle serait un fait en soi, dès l'instant où des éléments vivants en mouvements sont mis sur scène. Cette dramaturgie n'est pas le fruit d'un travail dramaturgique préalable car c'est l'interprète qui est supposé produire de la signification. Le dramaturge est un observateur dont l'activité est de créer ou briser des liens avec d'autres éléments présents dans la représentation pour garantir une multiplicité de lectures possibles pour le spectateur.

Il nous faut observer qu'aujourd'hui, les dramaturges qui officient dans le champ chorégraphique contemporain sont nombreux. La multiplication des affiliations à des processus de création singularise d'avantage la fonction faisant naître de nouvelles figures de dramaturges.

Une étude approfondie de la fonction de dramaturge nous engage à traiter directement des multiples implications de la dramaturgie dans le danse, ce qui nous amène à une analyse des différents sens que la notion peut recouvrir en danse.

Pour attester de l'actualité de notre sujet, voici quelques noms de dramaturges que l'on retrouve régulièrement dans le paysage chorégraphique contemporain : Guy Cools, Myriam Van Imschoot, Hildegard De Vuyst, Nico Leunen, Bart Van den Eynde, Claire Diez, Miet Martens, Charles-Henri Buffart, etc. Cette liste de nom nous fait penser que chez chacun des dramaturges il existe plusieurs façons d'envisager la question de la dramaturgie propre à la danse.

Notes

1- Actuellement directeur adjoint du théâtre *La passerelle* à Gap ; il a été assistant à la mise en scène de Roger Planchon, Claude Régy, Hans Peter Cloos. 2- En danse il fut assistant de Catherine Diverrès et le collaborateur artistique de Dominique Bagouet.

3- *Cf*. Nouvelles de Danse n°31. Danse et Dramaturgie, Contredanse, Bruxelles, 1997; p. 44.

4- *Ibid*. p. 45

5- *Ibid*. p.46

6- *Ibid*. p. 47

7- Interview de Raimund Hoghe réalisée le 8 Janvier 2009 à Armentières

8- *Ibid*.

9- Dramaturge au *Kaaitheatre* de Bruxelles. Elle a, entre autre, collaboré avec Jan Lauwers, Jan Ritsema et Emio Greco.

10- Nouvelles de Danse n°31. *op. cit*.; p. 19

11- *Ibid*.

12- *Ibid*.

13- *Ibid*. p. 20

14- Auteur, metteur en scène et dramaturge.

15- Nouvelles de Danse n°31. *op. cit*. , p. 28

16- *Ibid*. p. 33

Costume de tragédie et mouvement, en France, au XVII^e^ Siècle

Anne Verdier
Didier Doumergue

La question du costume et de son rapport au corps et au mouvement peut s'inscrire dans la perspective plus vaste de la représentation du mouvement dès la Renaissance. Le mouvement est, on le sait, l'une des grandes préoccupations des artistes de cette période. Ce propos réunirait peut-être ainsi ce qui, avec le temps, a été dissocié: les manifestations vivantes et les arts figuratifs.

L'historien de l'Art, Aby Warburg, dès sa célèbre thèse sur Botticelli, fait de la représentation du mouvement l'une de ses thématiques privilégiées. C'est d'abord dans la formule pathétique du mouvement affectant le vêtement (et la chevelure) qu'il observe le nouveau style antiquisant de ces artistes, comme dans *La Naissance de Vénus* et *Le Printemps* de Botticelli. Pourquoi l'art pictural privilégie-t-il ainsi le vêtement pour représenter le mouvement ? Il faudrait, pour répondre à cette question, recourir à la signification anthropologique du vêtement[1], mais ce n'est pas ici notre propos qui porte sur un vêtement particulier :« l'habit de théâtre».

Commentant une gravure de la fin du XV^e^ siècle représentant la mort d'Orphée, Warburg suggère qu'elle pourrait être inspirée, directement ou indirectement, par *l'Orfeo* de Politien, première tragédie représentée à la Renaissance en Italie :«Si l'on admet que la fête théâtrale offrait à la vue des artistes ces personnages (héros de l'antiquité, dieux de l'Olympe, etc...) en chair et en os, comme les éléments d'une vie réellement animée de mouvement, alors on est tout prés de saisir le processus de création artistique (...) On reconnaît ici ce que disait Jakob Burckhardt (...) : "*La fête italienne, à son degré supérieur de civilisation, fait passer de la vie à l'art*". »

Le processus de création artistique ne s'embarrasse pas de la hiérarchie -sinon de l'opposition- entre les arts considérés comme mineurs et les futurs Beaux-Arts. C'est ce qui conduit Warburg à analyser les somptueux costumes allégoriques des fêtes organisées pour les noces de Ferdinand de Medicis et Christine de Lorraine : « toutes ces formes intermédiaires aujourd'hui éteintes, entre la vie réelle et l'art dramatique, dont faisaient partie la procession mythologique ou allégorique, si fréquente au XVe, XVIe et XVIIe siècle (par exemple dans les mascarades de Carnaval, les courses à la barrière, les tournois, les courses de bufflones etc.) offraient à la société du temps de voir en chair et en os les figures célèbres des temps anciens. » Ces figures mythologiques, constate-t-il, sont animées d'un mouvement vital, perçu de façon supérieure comme tentative d'endiguer le chaos.

On peut donc considérer, d'après Warburg, la question du mouvement selon deux points de vue : dans l'art pictural, le vêtement est affecté par le mouvement et constitue une accentuation pathétique de l'état intérieur du personnage. Dans les formes intermédiaires vivantes, chargé d'une signification que l'on pourrait qualifier de «démiurgique», le mouvement est alors soutenu par le costume qui l'habille.

Le rapprochement entre la représentation picturale du mouvement et son expression dans une fête ritualisée, un intermède ou toute autre forme spectaculaire du même type, met en perspective les quatre termes de notre démonstration : le mouvement, le costume, l'expression du tragique et la danse. La démarche démiurgique s'accompagne de l'événement du costume en représentation. Le changement d'identité, de rapport au monde, de distance -historique ou géographique- nécessite que le vêtement soit le produit d'une transformation. Celle-ci se manifeste par le costume et habille le geste d'instaurer ou de refléter l'ordre du monde.

Dès la fin du Moyen Age, les premières traces du costume exotique apparaissent dans les fêtes de Cour, les ballets et les Entrées Royales. Les costumes de ballets témoignent tous, dès l'origine du genre, d'une créativité et d'une fantaisie procédant de la même démarche : témoigner d'une organisation ou d'une tentative de réorganisation du monde, thème générateur que la tragédie française du XVII^e^ siècle développera.

Comment l'évolution du costume de tragédie masculin s'inscrit-elle dans cette dynamique ? A l'instar du genre tragique, le costume se cherche progressivement. Dans la première moitié du siècle, avant que les genres ne se dissocient, le costume de tragédie procède du costume de tragi-comédie. Sa structure est le plus souvent semblable à celle du vêtement de cour ou de ville et il ne doit généralement rien aux costumes « de la distance », géographique ou historique, que sont les costumes de carnavals, de fête ou de ballets qui représentent largement d'autres nations ou d'autres époques.

Montdory, par exemple, dans le rôle du Cid, porte, selon le témoignage des spectateurs, un pourpoint. Dix ans plus tard, dans *Le Véritable Saint Genest*, de Rotrou (1646), Bellerose, qui joue certainement le rôle du romain Genest, est costumé de la même manière, à moins qu'il ne porte déjà un habit « à la romaine » semblable à celui qui est représenté dans une gravure d'Abraham Bosse probablement antérieure à 1636. Ce serait toutefois une exception car aucun inventaire après décès de comédiens morts dans ces années, ne décrit ce type de costume.

Une fois les genres définitivement séparés, on constate une généralisation de « l'habit à la romaine » ou « habit à l'antique », qui atteint son point d'équilibre dans les années 1670-1672, précisément au moment où la tragédie régulière est à son apogée. Vers 1680, ce costume se charge d'un luxe qui le rapproche de l'habit du courtisan et il perd peu à peu ses références originelles. Cette période correspond à la fin de la grande production des tragédies : Corneille cesse d'écrire en 1674, meurt en 1684, Racine cesse d'écrire pour le théâtre en 1677. Cette dégénérescence mène lentement, au XVIII^e^ siècle, à la réforme anticipée par Lekain et M^elle^ Clairon puis entreprise par Talma.

1606-1659 : tragi-comédie/ premières tragédies

Le personnage de tragi-comédie joue, pourrait-on dire, « dans le monde ». Il est dans l'action physique et non dans la délibération. Nombre de documents nous donnent une idée exacte de ce que le spectateur voit sur scène : inventaires après décès, actes notariés, décrivent avec précision des costumes et le *Mémoire* de Mahelot nous informe, grâce à ses croquis et à ses relevés d'accessoires, de ce qui devait se passer sur la scène : on y manie des armes, épées et poignards, on grimpe à des échelles de soie, on s'évade de prison par des cordes, on se poursuit, on escalade, on s'enfuit dans des barques amenées au pied d'une tout ou d'une prison, on plonge dans la mer et le comédien saute et disparaît dans les

1 *cf.* D. Doumergue, *A propos de la Pellegrina in* Nickel Vingt, p. 6 à 8, Avril-Mai 2010.

dessous du théâtre au moyen d'une trappe, on lutte contre des ours dont il faut offrir la tête ou la patte à la belle que l'on sauve de leurs griffes…toutes ces actions propres à la tragi-comédie s'accommodent généralement d'un costume semblable aux vêtements portés dans la vie sociale, agrémenté parfois d'éléments de costume exotique comme « des turbans pour les turcs » ou de costumes de convention : habits de bohémiens, d'égyptiens, de bergers ou de bergères, ainsi que d'accessoires nécessaires au travestissement et au déguisement, comme des barbes ou des masques.

Ces actions nécessitent une parfaite disponibilité du corps, une grande agilité que le costume ne doit pas gêner. Ce dernier devra donc répondre à des nécessités techniques, ne pas entraver le mouvement tout en indiquant le statut des personnages, joué sur scène, il est un vêtement d'action.

L'inventaire après décès du comédien Le Noir, mort en 1636, décrit ses habits de théâtre: houppelandes, hauts de chausses, pourpoints de chamois, collets de buffle , des habits bien identiques dans leurs formes aux vêtements portés dans la vie sociale. Toutefois ni les couleurs ni les étoffes ne sont les mêmes. Par exemple, dans les années 1630-1640, la mode en ville est aux couleurs pastel -« tristamie », « ventre de biche », « couleur de temps perdu », «espagnol malade»-. Mais l'inventaire après décès de Le Noir fait état de couleurs vives : bleu, écarlate, flamme, vert, jaune, couleurs toujours rehaussées d'éléments brillants. Son pourpoint de buffle, par exemple, est « tout couvert d'or et d'argent ». Cette palette de teintes vives, la présence d'or et d'argent sur tous les costumes indiquent bien qu'ils se distinguent de ceux de la vie sociale d'une part et prouvent le souci d'efficacité des comédiens d'autre part : être bien visibles, pas seulement sur le devant de la scène mais aussi à l'intérieur des « chambres » dans lesquelles ils jouent. Et pour cela, il leur faut briller au premier sens du terme. L'or et l'argent, parfois faux, ont pour première fonction de capter la lumière et de faire voir le comédien.

Si certaines tragédies de cette première période mettent en scène des romains en pourpoint, les toiles peintes du décor peuvent simultanément représenter des personnages vêtus de drapés, selon le mode de représentation de l'Antiquité dans les arts figuratifs, sculpture ou peinture, comme nous l'indique une scène du *Véritable saint Genest* de Rotrou (II,1). Juste avant le début de la représentation de la pièce enchâssée, Genest, comédien et chef de troupe, s'apprête à entrer en scène pour jouer le rôle d'Adrian. En tant que chef de troupe, il vérifie une dernière fois que tout est prêt et, tout en enfilant son costume, il s'adresse au décorateur auquel il dit, à propos de son décor, :

I*l est beau, mais encore avec peu de dépense*
Vous pouviez ajouter à sa magnificence (…)
***Draper mieux ces habits**, reculer ces paysages,*
Y lancer des jets d'eau, renfondrer leurs ombrages (…)

A ce stade de la représentation, le public voit une peinture, inspirée de modèles empruntés aux monuments antiques, derrière un personnage de romain interprété par un comédien, déjà costumé en Genest, portant pourpoint et haut de chausses, qui change de costume sur scène pour devenir Adrian. Ce nouveau costume, qui habille l'empereur Adrian, est peut-être un « habit à la romaine» comme sur la gravure d'Abraham Bosse, mais certainement pas une toge. En effet, si le drapé est admis dans la peinture, avec ce qu'il révèle du corps et de sa nudité, il n'en est pas de même au théâtre où il heurterait les bienséances. Il existe de toute évidence un écart entre les représentations de l'Antiquité par la peinture et par le costume. Cet écart, du reste, ne gêne nullement le spectateur, habitué à percevoir décors et costumes comme des entités indépendantes les unes des autres. Bel exemple de la dissociation entre les arts du spectacle et les arts de surface (peinture, gravure, dessin, et même sculpture).

Des années 1660-1672 à 1680

Lorsque le genre tragique se fixe, que le héros tragique est moins dans l'action physique, du moins sur scène, et que sa gestuelle soutient plutôt son discours, le costume de tragédie « à la romaine » se généralise puis s'impose durant plus d'un siècle, avec une période de perfection et de justesse qui durera à peu près vingt ans (1660-1680). En 1658, l'inventaire après décès du comédien André Boiron est établi, deux ans après sa mort. Son contenu est relativement pauvre car la veuve a certainement déjà revendu une partie des habits, comme c'était fréquemment le cas, on y trouve toutefois quelques costumes de théâtre parmi lesquels on relève « un habit à l'antique bleu avec lambrequins ». Ce terme n'apparaissait pas dans les inventaires précédents, du moins dans le corpus qui a pu être rassemblé et étudié. Un an plus tard, en 1659, dans l'inventaire après décès de Joseph Béjard, on relève « trois habits à l'antique de satin et de velours » estimés globalement à 40 livres, ce qui est une somme très basse. Ces habits sont probablement d'anciens costumes de ballets, débarrassés de leurs broderies et de leurs pierreries, et qui ont été revendus au fripier, puis rachetés à bas prix, une pratique courante comme on le constate, par exemple, dans le livret d'un ballet intitulé « *Le Ballet de la revente des habits de ballet* ».

La tragédie met en scène des personnages de rois, et les comédiens, qui ont la charge de se procurer eux-mêmes leurs habits de théâtre, ne trouvent pas de costumes plus appropriés pour représenter le roi que celui que le roi porte lorsqu'il se met en représentation dans les tournois, courses de bague, carrousels, ballets, un costume « romain» inspiré de la Renaissance où il habille héros et divinités. A partir de ces années 1660, la présence de cet habit « à l'antique » est attestée de plus en plus fréquemment. En 1672, dans l'état des biens de La Grange, dressé au moment de son mariage, on relève parmi les 15 costumes qu'il possède et qui sont tous de grande valeur, quatre habits à l'antique, dont l'un est estimé à 900 livres. C'est «un habit à l'antique, de broderie et d'argent fin, fort relevé, consistant en corps, lambrequins, tonnelette, brodequins, manches, coiffures et garniture, couleur de cerise. » On devine l'admiration du notaire devant la splendeur de ce costume : « fort relevé » signifie selon Furetière « qui éclate d'or et d'argent ». Quant à la somme de 900 livres, c'est une somme colossale : la valeur globale de toute la garde-robe théâtrale de Molière est estimée, un an plus tard, à 740 livres et Alain Viala calcule qu'avec 1500 à 2000 livres de revenus annuels, un bourgeois aisé pouvait vivre confortablement, dans un bel appartement et en entretenant un ou deux domestiques.

Sans doute La Grange s'est-il fait faire ce costume par un tailleur spécialisé en habits de ballets - Jean Barraillon, tailleur attitré des habits de ballet à la Cour est également le tailleur de la troupe de Molière - à moins qu'il n'ait racheté un authentique costume de danse, ce qui n'est pas à exclure, vu sa valeur.

De toute évidence, un tel costume contribue au maintien du corps et à sa prestance, tout en faisant référence au mouvement dansé.

Mais son efficacité va bien au-delà. Ce costume est le costume du roi qui danse et réorganise le monde autour de lui de façon allégorique. S'il porte fréquemment des costumes de la plus haute fantaisie, comme tous les danseurs du ballet (costume de carte à jouer, de moulin à vent, de

chouette…) le roi revêt ce costume à la romaine lorsqu'il joue son propre rôle de Roi-Soleil, de roi démiurge. Nous connaissons tous le splendide costume de « soleil levant » qu'il porte à la fin du *Ballet royal de la Nuit*. Cette citation, par le costume, du roi qui danse fait entrer visuellement le geste démiurgique sur la scène du théâtre. Et c'est en cela que le costume de tragédie est totalement efficace, au moment où le discours tragique atteint un degré de perfection jamais égalé. Le costume «à la romaine » cite le mouvement du roi qui danse au moment où le personnage tragique passe de l'action à la délibération et soutient son discours par une gestuelle codifiée par les rhétoriciens.

1680-1792 : dégénérescence du costume de tragédie

En 1672, le roi cesse de se produire sur scène et de danser (après, dit-on, la première représentation des *Amants magnifiques*) mais son image « solaire » demeure encore présente dans tous les esprits et le costume de tragédie perdure sous cette forme quelques années encore. Puis cette image s'estompe et la dimension symbolique du costume disparaît au profit de la seule image du luxe encore associée à son souvenir. Cet étiolement paradoxal se constate dans l'inventaire après décès de la Thorillière, établi en 1680.
Le comédien possède trois habits de tragédie. Tous comportent les mêmes éléments de base que ceux de La Grange : corps, lambrequins, tonnelet, coiffure. Mais on y relève également la présence de rubans, de plumes, de dentelles, de festons, ainsi que de gants et de souliers. Or, tous ces éléments ressortissent au domaine de la mode et se retrouvent depuis longtemps déjà sur l'habit du courtisan qui affirme sa position sociale par l'hypertrophie des signes le désignant comme tel. Le costume de tragédie a dégénéré : privé de sa dimension symbolique, il ne privilégie plus que des éléments qui sont de l'ordre de la représentation sociale. Vidé de sa signification première, il n'habille plus le geste démiurgique du personnage, il ne suscite plus l'admiration, il irrite, et fait, au XVIII[e] siècle, l'objet des sarcasmes de Voltaire par exemple, qui affirme « rien n'était si comique que l'habit tragique ». Cette dégénérescence aura pour conséquence la réforme entreprise par Talma qui introduit sur scène la toge romaine . Très applaudie du public, elle suscita de fortes réticences chez les comédiens. « Que vous êtes vilain, Talma, vous avez l'air d'une vieille statue ! » se serait écriée la belle Louise Contat, sa partenaire à la Comédie française, lorsqu'elle le vit, drapé dans sa toge et les jambes couvertes d'un collant couleur chair .

Après la longue période où le costume, composante essentielle de la figuration festive, issu du carnaval et de la fête, était en quelque sorte généré par le mouvement vivant et l'intention démiurgique, nous passons à autre chose : le peintre David, qui s'inspire lui-même des dessins de Le Brun, collabore avec Talma pour réaliser une toge aussi fidèle que possible au modèle historique, et cette collaboration témoigne de la convergence des arts vivants et des Beaux-Arts, ce qui n'était pas le cas au siècle précédent.

Le mouvement du personnage vêtu d'une toge n'a plus la fonction démiurgique du héros tragique en costume de ballet. La toge habille un héros qui réorganise le monde par la parole. Elle évoque le tribun, et elle est introduite sur scène en pleine Révolution. C'est également le moment où le geste rhétorique fait place au jeu de plus en plus psychologique. Que devient alors la question du costume en lien avec celle du mouvement ? Là s'ouvrent de nouvelles pistes à explorer, une nouvelle enquête à mener.

Molière en costume de César dans La Mort de Pompée

En avril 2010, des étudiants de l'IRTS de Lorraine font un voyage de deux jours à Paris, accompagnés par leurs formateurs - Récit-.

«APRÈS COUP»

Pierre Ravenel

Jeudi 1er avril 2010, j'ai réglé la sonnerie de mon portable sur 3h pour être à l'heure. Nous avons rendez-vous à 4h devant les grilles de «l'Ecole » comme nos étudiants et nous-mêmes nommons cet endroit dont la mission -former des Travailleurs Sociaux- justifie le voyage que nous avons décidé d'entreprendre.

On se donne un premier point de ralliement sur une aire d'autoroute, l'aire de «*Gueux* » située à peu prés à mi-parcours entre Metz et Paris, après Reims. Mon goût pour ces « non-lieux » n'a d'équivalent que celui que j'ai pour les hôtels, les babas au rhum, les week end à Bruges, les expositions Cranach à Frankfort, les pauses dans les cafés de Vienne ou de Trieste, les cafés à la vanille au distributeur de l'université, ou le bar de l'hôtel à Paris où est mort Oscar Wilde, un hôtel qui s'appelle « *L'Hôtel*».

Sur les quatre voitures engagées dans l'aventure, trois se retrouveront au lieu convenu, la quatrième nous ayant averti avoir déjà pris sa « pause» préférait filer vers Paris. Je fais le plein de carburant et au moment de régler avec ma carte, j'oublie son numéro. Premier oubli de ce genre dans ma déjà longue vie où j'ai dû expérimenter tous « les oublis de noms propres », « lapsus » et «actes manqués » que Freud analyse si bien dans *La Psychopathologie de la Vie Quotidienne*. L'oubli du numéro de « carte bleue », je ne connaissais pas encore. Arriva ce qui devait arriver. Après deux essais infructueux ma carte se bloque, rendue inutilisable malgré la mémoire du bon numéro revenue entre-temps. Je fais part de l'incident aux étudiants, profitant de ce qui venait de m'arriver pour poser un acte de prévention, « vous voyez, ça commence comme ça ! », mais une jeune-fille du groupe, dans un geste plein de tact, me dit en y joignant un sourire que j'interprétai comme la tentative de sauvetage d'une face momentanément atteinte : « ne vous tracassez pas, non, vous êtes simplement un peu stressé par le voyage ! »

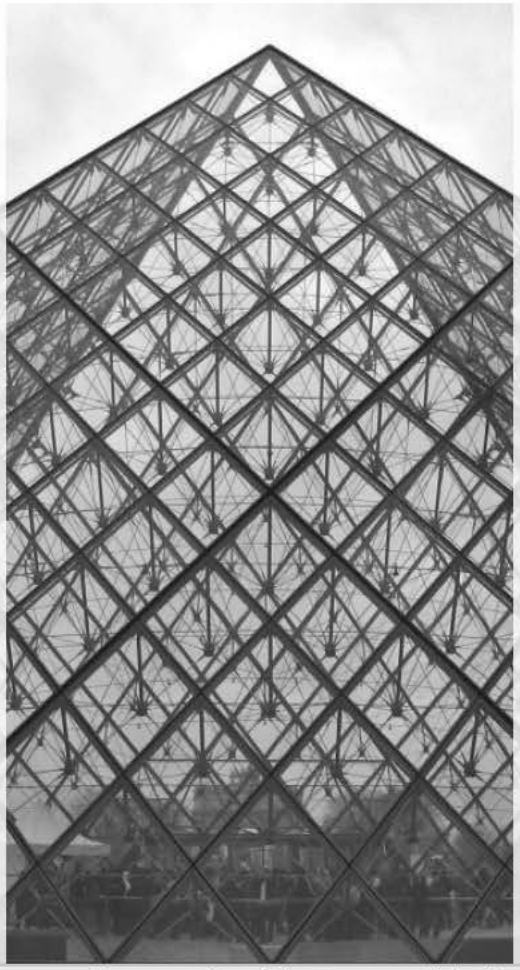
Direction Paris. Nous sommes dans les temps. La musique un peu facile de Ray Barretto, les « compils » des bars branchés *Villa La Grange* à la Baule, *le Byblos* à Saint–Tropez, ou l*e Bali-Bar*, je ne sais où, viennent agrémenter le parcours, « *easy listening* », qu'il me faut contrarier en finissant par le *Man With the Horn*, période électrique du grand Miles Davis et l'immortel *Kind of Blue* au moment d'arriver dans Paris.
Au cours des conversations, pendant le voyage, j'apprends tout sur le « *coach surfing* » technique parfaitement maîtrisée par l'étudiante- voyageuse qui m'en fait part et me renvoie sans le vouloir à mes « années auto-stop » qui prennent soudainement un sacré coup de vieux. N'étant pas nostalgique par

nature je préfère penser à ce qui vient plutôt que de m'arrêter à ce qui fut.

Les deux personnes qui étaient parties la veille nous rejoignent sous la *Pyramide* à l'endroit réservé à l'accueil des groupes. Nous sommes à l'heure pour notre premier rendez-vous, au complet - premier exploit - (à l'exception d'un étudiant qui pour avoir commis l'erreur [de jeunesse] de vouloir dormir une ou deux heures, plutôt que d'enchaîner fête et travail, avait manqué le rendez-vous de 4h et nous rejoindra en train en fin de matinée).
Premier contact, premier choc, avec la « ville-Louvre ». Il faut s'orienter, franchir les paliers, attendre, déposer ses affaires dans le vestiaire réservé aux groupes, puis rejoindre la salle n°3 où nous attend Béatrice, la dame avec laquelle j'ai mis sur pied ce programme. Nous sommes dans l'un des établissements les plus prestigieux de la capitale dont on sait qu'il ne se laisse pas apprivoiser aussi facilement et peut susciter à la fois désirs, craintes et parfois découragements devant le nombre des obstacles (ne fut-ce que techniques) à franchir pour enfin toucher aux Graals (*La Joconde* pour les uns l'*Hermaphrodite endormi(e)*, pour les autres, et pour moi, en ce moment, les deux portraits de *La Guimard*, peints par Fragonard que je n'ai toujours pas pu voir, faute de temps).

Mais si nous sommes au Louvre ce 1er Avril, c'est avant tout pour mieux connaître et comprendre ce que cet établissement met en place pour favoriser l'accès aux personnes les plus « éloignées », « empêchées » pour des raisons d'ordres sociales, techniques, psychiques, cognitives, ou autres. Ces personnes avec lesquelles les futurs travailleurs sociaux seront amenés à travailler et avec lesquelles ils devront construire des projets dont nous pensons que la culture dans toutes ses acceptions y compris ses acceptions les plus légitimes peut constituer un formidable levier d'expérience pour le mieux être de tous à condition d'être réfléchi en amont. J'avais pris connaissance d'actions de formations proposées aux acteurs des champs sanitaires et sociaux à l'occasion de la lecture d'un article publié dans la revue *Grande Galerie*, éditée par le musée. On y parlait, entre autre, des formations proposées à ces acteurs pour faire d'eux des relais capables de mettre en place dans les meilleures conditions des « sorties » destinées aux publics « éloignés ».

Une fois que nous sommes installés dans ce qui ressemble à une salle de classe, avec ses tables et ses chaises, Béatrice nous souhaite la bienvenue et nous explique ce qu'elle fait, pourquoi et comment elle le fait.
Elle travaille depuis 20 ans dans cette « maison ». Une personne parmi les 2800 autres qui travaillent ici, elle a choisi d'orienter son travail vers « les travailleurs sociaux, les éducateurs, formateurs, animateurs, bénévoles dans une association ou structure du champ social » qui souhaitent s'engager comme relais auprès des publics pour leur faciliter l'accès au lieu. Elle est « Chargée du développement des publics du champ social». Pendant trois quart d'heure, elle nous explique avec précision et conviction le sens des actions réalisées, la formation des relais, le travail de rapprochement et d'ajustement à effectuer avec le



personnel pour que les publics se sentent d'abord « accueillis », comment maintenir la dignité des personnes et l'humanité des situations malgré les contraintes inhérentes au lieu : techniques (ne pas toucher), financières (éviter les discriminations engendrées par des formes de gratuité), cognitives (savoir « faire parler » les œuvres et le lieu en trouvant mille et un rapprochements pertinents avec la Grande Histoire et les petites histoires de chacun). L'expérience de Béatrice vient faire échos avec beaucoup des choses que nous développons avec nos étudiants. Mais nous sommes au Louvre, réputé être le plus grand musée au monde, symbole de la chose publique qui devrait être à tous et à chacun et la résonance de ces paroles dans ce lieux n'en a que plus de valeur. Notre hôte nous a construit un programme qui inclut un travail d'atelier et une visite « à thème ». Bref nous allons faire comme si nous étions en formation pour devenir de futurs relais. Cette formation s'effectue durant de nombreuses séances à l'issue desquelles les personnes sont jugées aptes à pouvoir emmener un groupes ou des individus et gagner ce droit à « parler à un groupe » qui est réservé aux seuls guides officiels du musée.

Béatrice nous quitte pour nous confier à Cécile qui arrive avec ses planches et ses crayons. Sans prendre trop de temps pour cadrer l'exercice elle nous invite à nous munir chacun d'un petit pliant au sortir de la salle et à la suivre vers une destination dont elle seule connaît la localisation. Pas de *Minotaure* dans ce labyrinthe, nous déambulons sans crainte au milieu des milliers de gens venus à la rencontre des œuvres. Premières frustrations, étourdissements, éblouissements pour ceux d'entre nous qui découvrent ce musée pour la première fois car on ne peut s'arrêter, notre temps étant compté. Nous arrivons à l'endroit prévu. C'est sans doute un des espaces les plus spectaculaires du lieu : *la cour Marly*.

C'est là, dans un « patio », sous un plafond de verre aménagé par I. M. Peĭ, que sont visibles les statues du château de Marly, commandées par Louis XIV et Louis XV, exposées un temps place de la Concorde. Nous sommes donc devant l'original du *groupe Mercure* au milieu des « vrais » chevaux, remplacés, pour les protéger, par des copies réalisées par la maison Bouygues en 1984. Après quelques conseils techniques, nous sommes invités à dessiner nos deux créatures ailées, le messager des Dieux et le cheval fils de *la Gorgone* et de *Poséidon*, capturé par *Bellérophon* qui le montera pour s'en aller vaincre *la Chimère*. L'exercice est sensé nous faire éprouver, sans commentaires intermédiaires entre notre dessin, la statue et nous, la dynamique du groupe, la répartition des masses et leur équilibre, le détail des étoffes et des membres, qu'il s'agisse du Dieux ou de l'animal ; en consentant à cet exercice nous commençons à «voir», ou du moins à comprendre « ce que voir veut dire ». A la fin de l'exercice nous mettons nos dessins au sol pour comparer les travaux les uns « avec » les autres (et non pas les uns « aux » autres). Je me savais peu doué pour le dessin, mais s'il fallait définitivement m'en convaincre, c'était fait. Je pouvais encore espérer progresser dans le «parler de» ou le «voir» mais quant au «faire», ça non, ça devait être définitivement abandonné. Par contre je découvre à cette occasion quelques jolis coups de crayon, parfois même (sans trop d'imagination) on reconnaissait le modèle.

C'est dans les vestiges gigantesques de la cour du *Palais du Roi Sargon* qu'il fit édifier en 706 av JC à Khorsabad (Mésopotamie) - d'où le nom de l'endroit, *la cour Khorsabad* - que nous effectuons notre second dessin devant une créature mi-aigle, mi-taureau, mi-homme, supposée être plus facile à « croquer » que le groupe précédent. Je pensais avoir atteint mon seuil d'incompétence à Marly, eh bien non ! Ce second exercice m'a prouvé que ça pouvait être encore bien pire! Passons !

Cécile m'ayant dit qu'elle concevait le parcours comme allant du plus compliqué au plus simple, j'échappais par là-même à l'humiliation suprême : régresser encore un peu plus alors que (pédagogie de la réussite oblige !) chacun était censé progresser. Tandis que nous étions concentrés sur la tâche, assis sur nos pliants, crayons à la main, pouce levé au bout du bras tendus pour prendre les proportions, des visiteurs s'arrêtaient nous prenant manifestement pour une classe ordinaire des Beaux-Arts et s'en retournaient sans doute un peu troublés devant l' « étrangeté » de certaines propositions.

Pour la plupart d'entre nous, levés depuis trois heures du matin la concentration devenait difficile aussi ai-je demandé qu'on nous fasse grâce du troisième exercice qui couronne généralement la séance. Nous sommes retournés déposer notre matériel là ou nous l'avions pris, Cécile remit une pochette marquée Louvre à chacun pour nous permettre de garder les traces de cette expérience.

Nous avons à peine une heure pour nous restaurer avant d'enchaîner sur la « visite thématique». Certains font le choix de sortir, d'autres restent dans l'établissement.

A 14h nous sommes attendus, toujours dans l'espace réservé aux groupes, pour nous équiper avec des écouteurs et retrouver notre guide, Joëlle, qui nous annonce le programme : elle va nous faire une visite centrée sur les péripéties historiques qui amènent le Louvre à être ce qu'il est aujourd'hui. L'escalier à visse sous *la Pyramide* de Peï, écho volontaire à l'escalier à visse de la « grosse tour » de l'ancienne forteresse moyenâgeuse nous fait « toucher du doigt » la complexité de la «fabrication» d'un édifice, loin des « stars » de la maison (la *Vénus* de Milo, la *Victoire* de Samothrace, *l'Hermaphrodite*, la *Joconde*). Les commentaires nous permettent de sortir de la fascination pour engager un dialogue. Disponible, Joëlle répond aux questions les plus surprenantes mais pas dépourvues d'intérêt : «pourquoi le sexe des nus masculins grecs ou romains semble- t-il toujours disproportionné, plus petit, par rapport à l'ensemble du corps ? », « Eh bien parce que le nu n'était réservé qu'aux Dieux, ou aux Héros, des êtres qui n'avaient donc pas les mêmes attributs que les humains et dont la représentation renvoyait à des conventions».

Les nus de Lucian Freud que nous ne tarderions pas à découvrir à Beaubourg se chargeraient de convaincre notre jeune étudiante de la pertinence de la réponse. La visite de Joëlle est constamment ponctuée par des « si vous veniez avec tel ou tel public vous pourriez développer des commentaires dans ce sens ». Nous avons là la démonstration de ce que peut être la formation de « relais » au Louvre et par le Louvre.

Béatrice nous rejoint pour clôturer notre visite. Un quart d'heure pour nous parler d'un autre service qui développe les mêmes actions mais en direction des personnes en situation de handicap mental ou sensori-moteur, des visites «descriptives », de l'association « vivre ensemble », réseau d'établissements culturels : musée du Quai Branly, Opéra Garnier, Institut du monde arabe, château de Versailles, Centre National de la Danse, qui ont signé une charte reconnue par le ministère de la Culture en faveur de l'accès des publics du champ social, puis elle nous remercie d'être venus et nous prie de ne pas hésiter à la contacter. A mon tour je la remercie au nom du groupe et nous nous promettons de poursuivre très bientôt l'aventure qui, je l'espère, n'en est qu'à ses débuts.

A 16h30 nous sortons du musée, bien fatigués mais tellement content d'être là. C'est le moment où nous nous séparons pour rejoindre nos « hôtels » respectifs ou vaquer à d'autres occupations plus privées. Pour ceux qui le souhaitent on s'est donné rendez-vous dans un restaurant dit « chinois », *Le Pacifique* à Belleville.

La quasi-totalité du groupe s'y retrouvera avant de rejoindre ses appartements, auberge, ou hôtels respectifs, pour y prendre des heures de sommeil bien méritées. Cette partie du voyage il ne m'appartient pas de la raconter, elle appartient au domaine privé des personnes et fait souvent l'objet de plus de commentaires que la partie publique. Elle importe autant que l'autre et conditionne la réussite d'une sortie. Que seraient une sortie au théâtre sans le restaurant ou le verre qui la précède ou la prolonge, deux heures passées au musée Jacquemart-André sans avoir pris le temps de goûter un gâteau aux fruits rouges avec un thé noir, une sortie sans ses secrets?

Vendredi 02 Avril, il est 10h30 quand nous entrons dans le Centre Pompidou. C'est à 9h15 que nous aurions du nous y rendre mais la mission « publics du champ social » ayant pris fin le 31 Mars (restrictions budgétaires !) nous avons maintenu une visite de la Collection et l'exposition Lucian Freud. Un conférencier nous accompagne pour nous orienter dans « *Elles* » titre de l'accrochage d' artistes femmes de la collection. Nicky de Saint Phalle, Valérie Belin, Orlan, les Guerilla Girls (« au MET moins de 3% des artistes sont des femmes mais 85% des nus sont féminins »), Marina Abramovic; il sélectionne des artistes et commente abondamment chaque oeuvre , peut être trop au goût de certains qui préfèrent la flânerie et décrochent des commentaires pour se laisser surprendre par un accrochage dont ils savent qu'ils ne verront pas la totalité.

C'est l'éternelle opposition entre les « hérissons » et les « renards » qui se rejoue dans un musée. Le renard sait beaucoup de choses sur tout, mais il n'approfondit rien. Quand au hérisson, il connaît peu de chose, parfois une seule, mais sa connaissance est profonde et elle oriente son existence. L'histoire ne nous dit pas comment on nomme ceux qui connaissent très bien plusieurs choses ou ceux qui n'approfondissent pas le peu qu'ils savent. Après avoir circulé dans les «contemporains » nous rendons visite à quelques grands « modernes ». Notre guide pratique la visite sélective, c'est un hérisson ou plutôt un ancien renard devenu hérisson sans doute. Il n'en va pas toujours ainsi. L'éclectisme gagne souvent d'anciens hérissons qui deviennent renard avec l'âge. J'en connais. Nous commençons par Derain et le Fauvisme, passons par Picasso période cubiste, et nous arrêtons longuement devant une toile abstraite. Ces quelques toiles devant lesquelles nous passons à peine cinq minutes nous laissent entrevoir ce qui attend les futurs visiteurs du centre Pompidou-Metz. Nous faisons souvent référence à cette actualité lorraine, au futur Centre avec lequel nous allons travailler comme avec d'autres établissements de la région. Nous avons juste le temps de passer au dernier étage pour rester une demie heure dans l'exposition Lucian Freud.

En rappelant « Je veux que la peinture soit chair (…) » ou encore « Pour moi le tableau est la personne », le petit fils de Freud, aujourd'hui âgé de 88 ans, signe son appartenance au paradigme « moderne », plutôt que « contemporain ». J'ai à peine le temps de m'arrêter devant les portraits de Leigh Bowery ou de Big Sue, sollicité par les questions d'étudiants devant son autoportrait nu dans l'atelier ou les nus de la première salle. On avait rarement vu autant de toiles de ce grand moderne rassemblées dans un seul endroit. J'y retournerai, mais en prenant mon temps cette fois-ci.

En sortant de Pompidou nous avons à peine le temps de manger pour nous rendre à notre dernier rendez-vous.
On est attendu à 14H30 au Théâtre de la Ville. Si j'ai choisi cet établissement, c'est pour des raisons privées qui peuvent tout à fait servir une cause professionnelle. Je connais personnellement quelques membres de la nouvelle équipe. C'est un des établissements les plus prestigieux, situé au cœur de Paris où des amateurs de danse et de théâtre peuvent se flatter d'y voir ou d'y avoir vu ce qu'on fait de mieux dans le genre. C'est là qu'avec mon complice de toujours nous avons vu le *Peer Gynt* de Chéreau, notre premier Langhoff, la *Duchesse d'Amalfi* (John Webster), que j'ai vu la compagnie d'Alwin Nikolaïs quand Carolyn Carlson y dansait encore et qu'on vint annoncer la mort de Jean Vilar avant le début du spectacle. C'est là encore que tout récemment en compagnie de mon fils et de François nous avons vu le Cedric Andrieux de Jérôme Bel.

Alpar nous rejoint dans l'entrée du théâtre. Deux heures durant, sans qu'on ait le temps de s'en apercevoir il nous promène dans l'histoire du théâtre qui vit la grande Sarah Bernhardt le diriger puis, dans la période la plus récente Jean Mercure suivi par Gérard Violette qui lui donna sa renommée actuelle comme Rolph Libermann donna la sienne au Palais Garnier dans les années 70, et aujourd'hui la jeune équipe sous l'aile d' Emmanuel Demarcy-Mota, qui, après avoir passée 7 années à la Comédie de Reims, se voit confier depuis deux ans la direction d'une maison de mille places au coeur de Paris. Nous restons un quart d'heure dans la grande salle

vide sous le regard de la « servante » qui éclaire faiblement le plateau désert, on passe en revue les termes techniques (cintres, pains, manteau), avant de finir au milieu des souvenirs de Sarah dans la loge de la comédienne, reconstituée, où seule la baignoire est authentique .On a aménagé un cercle de chaises pour nous permettre de poursuivre les échanges dans un lieu tout à fait agréable. Avant de prendre congé, Alpar nous distribue à chacun un fascicule sur l'histoire du théâtre, les deux premiers numéros du hors série publié depuis sept 2009 et le programme spécial qui accompagne la présence dans les murs du *Berliner Ensemble* venu donner entre autre une séries de quelques représentations de l'*Opéra de Quat' sous* mis en scène par Bob Wilson.
Les filles et les garçons semblent sous le charme de notre Virgile, prêts pour certains à tenter l'aventure du Théâtre de la Ville qui n'est plus tout à fait un inconnu pour eux maintenant.

Il se fait tard, les organismes ont été soumis à rude épreuve, le rythme soutenu ne nous a pas autorisé beaucoup de moments de détente depuis le matin. Mon dernier moment d'évasion remonte au café crème pris au Café Beaubourg avant le début des visites. C'est sur la place du Châtelet que nous nous séparons. Certains préfèrent rentrer tout de suite. Nous finissons à quelques uns au Diable des Lombards, un chic bar américain, pour tenter un *débriefing* de ces deux jours. L'exercice devra être repris plus tard quand nous nous retrouverons.
Le groupe s'amenuise au fur et à mesure et nous retrouvons notre voiture là où nous l'avions laissée, à Charenton, 36 heures plus tôt. On arrive à Metz un peu après Minuit, Chet Baker nous accompagne (...).

Silly sur Nied, Le 04 avril 2010

Bilan du projet Sacre du printemps 1er Octobre 2008 - 30 Juillet 2009

Didier Doumergue

Contexte global et enjeux politiques

Le travail d'animation culturelle d'envergure, dans les banlieues, aujourd'hui, est certainement l'un des plus complexes et des plus éprouvants. Les anciens modèles de l'Éducation populaire qui ont prévalu depuis l'après-guerre ne sont plus adaptés à l'évolution de la situation sociale et notamment au développement des banlieues, à la sortie des trente glorieuses, aux chocs successifs des crises économiques depuis la fin des années soixante dix, à la nécessité actuelle de prendre en compte la multiculturalité. Le tissu associatif traditionnel, issu directement des habitants des quartiers, s'est appauvri pour les mêmes raisons, jusqu'à sa quasi disparition. Son action ne correspond plus aux situations d'instabilité sociale (due au chômage, à la précarité, aux conditions de vie difficiles) sinon d'anomie.

Les collectivités locales et l'État trouvent bien moins d'interlocuteurs locaux et privilégient un soutien à l'événement ponctuel (avec à la clef, contradictoirement, une demande de pérennisation) à l'implantation d'équipements, et à l'aide au réseau associatif raréfié. Les équipements leur paraissent trop coûteux, non pas tant à créer qu'à faire fonctionner avec le personnel adéquat, le réseau associatif étant trop fragile. L'événement par contre prend place au premier rang d'une volonté de communication politique qui répond par anticipation aux accusations de délaissement des quartiers et des banlieues. Enfin fait défaut une politique de formation d'animateurs socio-culturels capables de s'appuyer sur les pratiques artistiques pour intervenir dans les quartiers.
C'est dans ce contexte, juste globalement même s'il peut paraître excessif dans le détail, que le Studiolo, avec l'aide de ses partenaires a mené à Borny, quartier périphérique de Metz, l'action intitulée *Le Sacre du Printemps*.

Le spectacle « Exils »

Le collège des Hauts de Blémont, Borny, par l'entremise de l'animatrice du projet théâtrale annuel, a proposé au Studio de réaliser un spectacle en 2005-2006. Le spectacle *Exils* a été interprété par une trentaine de jeunes dont un noyau de collégiens des Hauts de Blémont, rejoint par d'autres jeunes du quartier dont les prestations étaient intégrées au spectacle. Il a été construit à partir d'improvisations collectives s'appropriant le thème de l'exil, et entre autres d'extraits des pièces *Une Nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig2 et *Au bout du fil* de la canadienne Evelyne de la Chenelière3.
La première du spectacle a eu lieu avec succès le mercredi 31 mai 2006, au centre social Petit-bois, devant 350 personnes, habitants de Borny et du centre-ville de Metz, parents et amis des comédiens, professeurs du collège, adhérents des associations du quartier, travailleurs sociaux de Borny.
L'analyse des modalités du déroulement de l'action *Exils* (préparation, répétitions, rapports avec les associations du quartier, représentation) ont mis en évidence la nécessité d'améliorer un certain nombre de points en cas de reprise d'un projet similaire : un délai de préparation plus long que les six mois consacrés à « Exils » , une aide à l'aménagement d'un lieu de représentation, le mélange des publics de jeunes avec des publics de jeunes adultes, une meilleure articulation avec les différentes associations et populations du quartier, un réel partenariat avec les structures de travail social opérant à Borny, l'établissement indispensable d'un partenariat avec des structures implantées en dehors du quartier afin de faciliter un désenclavement de l'action, et par conséquent des échanges fructueux avec le centre-ville et l'environnement local, une démarche globale qui prenne en compte à la fois la vie dans le quartier et son devenir, l'accès à la culture des habitants du quartier, l'insertion professionnelle des jeunes.
Les conséquences de la première expérience et le spectacle de sensibilisation aux discriminations ethniques

L'expérience *d'Exils* a confronté le Studiolo, pour la première fois très directement, avec la réalité du travail d'animation en banlieue. Il a dû adapter ses méthodes et réagir avec bon sens, mais il a ressenti la nécessité d'approfondir sa connaissance de l'interculturalité, non plus européenne, mais issue de l'immigration à la deuxième ou troisième génération. Par exemple le seul fait qu'un animateur soit issu de l'immigration ne le rendait pas exclusivement compétent dans l'animation inter-culturelle, et aboutissait à une « assignation à résidence », une ethnicisation de l'activité professionnelle préjudiciable éthiquement et techniquement à cette activité et alimentant la discrimination. C'est pour creuser les questions de discrimination que Le Studiolo a répondu à un appel d'offre de la Halde pour l'année européenne (2007) de lutte contre les discriminations et l'égalité des chances pour tous, et proposé de créer un spectacle inter-actif de sensibilisation aux discriminations ethniques. Le spectacle *D'Arrache pied* a vu le jour en décembre 2007 avec la collaboration de la compagnie des Bestioles et de l'association Inter-services Migrant/Est. Il s'est donné plus de vingt fois entre 2008 et 2010 en Lorraine.
Ce spectacle et son engagement dans la lutte contre les discriminations et pour le respect de la loi ont permis au Studiolo de prendre conscience de la place que tiennent les thèmes de la discrimination dans les pratiques visant l'interculturalité. Il est apparu clairement au Studiolo que ses projets devaient faire une place plus grande à une dynamique de mixité sociale, que ce soit celle des jeunes et des plus âgés, des filles et des garçons, des habitants du centre-ville ou de la périphérie, des personnes de toute extraction culturelle européenne ou issues de l'immigration. Seule cette mixité est facteur de richesse, de dynamisme et d'ouverture d'esprit, de rupture avec le repli identitaire et la peur irrationnelle de l'autre. Le travail sur les discriminations a permis de comprendre comment les individus sont réduits aux représentations qui en sont faites, assignés à résidence, enfermés

2 Roland Schimmelpfennig, *Une Nuit Arabe*, éd. L'arche, Paris, 2003.
3 Evelyne de la Chenelière, *Au Bout du fil*, éd. Théâtrales, Paris, 2004.

dans des stéréotypes qui font le lit des pratiques discriminantes. Culturellement les pratiques artistiques proposées aux habitants des quartiers périphériques sont loin de devoir se limiter aux seules cultures urbaines, Break danse et musique Rap, qui ne sont le choix que des personnes qui le revendiquent et non la culture unique dans laquelle tous les habitants des quartiers doivent obligatoirement et exclusivement se reconnaître.

Origine du projet Le Sacre du Printemps

La communauté éducative du collège des Hauts de Blémont de Borny a réitéré au Studiolo au début de l'automne 2008 la proposition de réaliser un spectacle à la fin de l'année scolaire 2009 avec un groupe de collégiens.
Fort des constats effectués lors du bilan de la précédente action (voir plus haut § bilan d'*Exils)* et de ses nouvelles expériences (idem, plus haut, spectacle discrimination), le Studiolo a voulu étendre son cadre global d'intervention et s'est donné de nouveaux objectifs :

- proposer à des collégiens, des adolescents, de jeunes adultes de participer à un projet de spectacle d'envergure élargissant l'offre artistique traditionnelle;
- s'adresser au public du quartier, valoriser les talents et l'image du quartier en les replaçant dans l'espace global de la ville toute entière, lutter contre les représentations négatives;
- favoriser la créativité et l'expression culturelle et artistique des habitants dans un souci de démocratie culturelle;
- permettre aux participants et aux spectateurs d'accéder à des formes culturelles et artistiques de renom dans un souci de démocratisation culturelle,
- susciter pour les publics concernés des sorties culturelles et artistiques dans des établissements régionaux leur permettant d'acquérir une culture de spectateur ressource à leur créativité;
- amorcer une réflexion ancrée dans les réalités locales, l'aménagement du quartier, son devenir, compte tenu notamment de l'arrivée de la future Salle des Musiques Actuelles (SMAC);
- ouvrir le quartier de Borny sur le reste de la ville en pratiquant la rencontre de participants des quartiers et du centre-ville, en investissant les espaces du centre-ville, en tant que spectateurs, ou pour y répéter, enfin pour y représenter le spectacle;
- faire appel à de jeunes intervenants artistiques, afin de leur donner une compétence d'animation inter-culturelle.

Recherche des partenaires

Une des principales tâches du projet a été de rechercher des partenaires, de les fédérer, autour des objectifs généraux de l'action, dans une visée commune (cette intervention artistique étant doublement spécifique puisqu'il s'agissait d'encadrer des amateurs et non d'une production entièrement professionnelle et que ces amateurs résidaient en banlieue multiculturelle en tension endémique avec le centre-ville), tout en acceptant la particularité identitaire de ces partenaires et en composant avec elle.

Les objectifs généraux (énoncés dans le § précédent) agréaient à l'association de travail

social APSIS-Borny, premier partenaire auquel le Studiolo s'est adressé. Il était important pour le Studiolo d'associer dès le début les travailleurs sociaux de Borny à son projet, en raison de leur connaissance du quartier, de ses habitants et de sa jeunesse d'une part et de leur volonté de développer leurs interventions par l'entremise d'un projet artistique d'autre part.
L'APSIS souhaitait développer des activités culturelles génératrices de lien social et anticiper, tout comme voulait en tenir compte le Studiolo, l'implantation à Borny de la SMAC. Le spectacle créé par le Studiolo serait programmé sous un chapiteau aménagé par l'APSIS, sur le périmètre éventuel de la future salle, permettant aux habitants d'investir les lieux, de prendre une nouvelle habitude de sortie culturelle de proximité, et, ce faisant, de se percevoir comme acteurs de la vie culturelle et artistique de leur quartier. L'APSIS souhaitait également développer le partenariat avec le collège et toucher grâce à des activités artistiques encadrées par l'école un public plus majoritairement féminin, hors d'atteinte par un travail traditionnel de prévention dans la rue. L'APSIS s'est engagée à encadrer selon ses objectifs propres les ateliers, stages, déplacements, séjours extérieurs des participants. Lorsque, en cours d'année, le projet artistique de l'APSIS a été redimensionné, l'implantation d'un chapiteau et l'aménagement d'un lieu de représentation ont été abandonnés. L'aménagement du lieu de représentation a finalement incombé au Studiolo.

Amar Bellal, le metteur en scène chargé du projet par le Studiolo, et qui avait déjà participé au projet « Exils » en 2006, a proposé de construire un spectacle de théâtre et de danse autour de la célèbre oeuvre de Stravinsky *Le Sacre du Printemps*, en utilisant le texte de *L'Homme et la Masse*, pièce du dramaturge expressionniste allemand Ernst Toller. Il a rassemblé pour ce faire des intervenants artistiques intéressés par l'aventure.

L'Arsenal a accepté à son tour d'être partenaire du projet dont les objectifs coïncidaient avec certains de ses centres d'intérêt, la danse contemporaine, l'intéressement des publics amateurs à la pratique de la danse, le rayonnement de l'institution messine jusque dans la périphérie à la rencontre sinon d'un non-public du moins d'un public non familiarisé. L'Arsenal a accueilli, dans la salle du gouverneur, deux stages de pratique de danse contemporaine et rémunéré la chorégraphe, Julie Barthélémy, qui les animait.

Ces trois partenaires principaux (Collège, APSIS, Arsenal) ont assuré la stabilité de l'entreprise du Studiolo.

Les institutions grâce auxquelles il a été possible de réaliser *le Sacre du printemps* appartenaient à l'Éducation nationale (collège des Hauts de Blémont), aux services municipaux/CAF à finalité sociale (centres sociaux Champagne et Petit Bois), au travail social (APSIS-Borny, AIEM) à l'emploi des jeunes (Mission locale) au champ artistique institué (Arsenal, CDN de Thionville-Lorraine, mais aussi, par l'intermédiaire des subventions, à l'État (DRAC et DDJS), à la Région Lorraine (Conseil Régional), au département de Moselle (Bureau d'Animation Urbaine du CG 57), à la mairie de Metz (Service Jeunesse et service de la Politique de la ville) et au mécénat (Caisse d'Epargne), auxquels s'ajoutaient les professionnels du spectacle intervenus durant le projet : chorégraphes, décorateurs, costumière, techniciens lumière et son), sans oublier les demandes non abouties (mais qui ont demandé un grand investissement en raison de la complexité des dossiers à informer) aux fonds Européens, à l'Acsé, à la Fondation de France.
À l'occasion de ce projet, chacune de ces institutions ou instances a poursuivi des objectifs propres qui ont convergé, peu ou prou adéquatement, avec la visée initiale. Là aussi les modèles de collaboration n'existent pas et le partenariat se construit en situation, avec de grands efforts pour diminuer les écarts et réduire les incertitudes.

*Publics concernés, déroulement de la préparation du spectacle, répétitions, stages, générale, représentation*s

Le projet a concerné au total une centaine de participants environ, pour des durées plus ou moins longues et trente cinq environ se sont finalement produits sur scène. Ce public de participants réunissait des collégiens des Haut de Blémont

(filles et garçons), des lycéens ayant participé au projet « Exils » (en majorité des filles), des adolescents et jeunes adultes du quartier, désireux de s'associer au projet au cours de diverses étapes de la réalisation notamment par des prestations de danse et musique urbaines (en majorité des garçons de l'association La Street), des personnes adressées par la Mission locale à des fins de socialisation et de dynamisation, dont des jeunes en situation de handicap, des jeunes adeptes de danse contemporaine du centre-ville de Metz inscrits au conservatoire et fréquentant l'Arsenal, des adultes bénévoles, jeunes et moins jeunes, intéressés à s'inscrire dans des actions d'accompagnement des jeunes, d'élaboration des repas pour les stages au sein de l'APSIS et de confection des costumes au sein de l'AIEM, plus tard de l'installation du théâtre au Centre social Petit Bois pour les deux premières représentations. Dans cette grande diversité a consisté la richesse de ce projet et sa difficulté pour favoriser la communication et le partage d'un objectif commun. La participation au projet sur la base du volontariat garantissait la liberté d'engagement, sans éviter une grande instabilité des effectifs.

L'association Cultures et Communication s'est chargée des aspects de communication et de publicisation de l'événement, créant une affiche, des flyers, un programme pour la soirée et favorisant les rapports avec la presse locale (Républicain Lorrain, radios diverses).

Les répétitions ont eu lieu durant l'année à partir d'octobre 2008 : deux rendez-vous hebdomadaires hors vacances scolaires, un avec les collégiens (travail au collège), un avec le groupe des lycéens et des danseurs du centre-ville (travail au Centre social Champagne) ; le groupe de culture urbaine se réunissait plus irrégulièrement.
Une première rencontre-bilan des trois composantes des participants a eu lieu le mardi 31 décembre 2008 (vacances scolaires) au centre social Champagne, à l'issue d'un stage intensif de deux jours (théâtre et danse) et quatre jours (danse hip hop et musiques).
Un stage d'une semaine a eu lieu durant les vacances scolaires de février 2009, salle du gouverneur de l'Arsenal de Metz, pour mettre au point les tableaux 1, 2, 3, 4 de *l'Homme et la Masse* et les danses qui les accompagnent.
Un stage d'une semaine a eu lieu durant les vacances scolaires d'avril 2009, salle du gouverneur de l'Arsenal de Metz, pour mettre au point les tableaux 5, 6, et 7 du spectacle et les danses qui les accompagnent.
Un stage de quatre jours a eu lieu durant le « ponts » de l'ascension dans le domaine de Notre Dame du Trupt (Luvigny, Vosges).
Un stage de quelques jours de répétitions générales précédant la représentation a eu lieu au centre social Petit bois.
Le spectacle a été représenté deux fois, les 26 et 27 juin 2009 au centre social Petit bois, devant les parents, les amis et les habitants du quartier.
Une troisième représentation du spectacle a eu lieu à l'Opéra Théâtre de Metz le 30 juin 2009, devant un large public auquel s'était mêlé les parents et les amis de Borny, fiers d'assister dans le centre-ville, et dans l'établissement prestigieux de l'Opéra-théâtre de la ville à une prestation artistique de personnes issues de leur quartier.

La tâche de metteur en scène d'Amar Bellal s'augmentait de celle de chargé de projet, ce qui incluait les contacts permanents avec les partenaires, l'organisation et la logistique du projet, la stabilisation d'un groupe de participants particulièrement hétérogène, le développement d'une dimension d'insertion (elle était exigée par l'instruction des demandes de subvention aux fonds européens qui n'ont malencontreusement pas abouti), etc.
Ces réflexions pointent la nécessité d'appuyer un tel projet sur un plus grand nombre d'animateurs qualifiés et expérimentés qu'il est difficile aujourd'hui de recruter en l'absence d'une formation *ad hoc*.
La garantie de résultats implicitement exigée dans ce genre d'action a eu raison de l'opération : les représentations du spectacle ont été justement appréciées tant dans leur qualité esthétique que grâce à l'adhésion et l'engagement des participants (lire infra le § « Spectacle»).
Chaque expérience apporte des éléments de réponse à la grande question que se pose de façon récurrente le Studiolo : à quelles conditions et de quelle façon un groupe d'amateurs peut-il réussir à faire sien un projet artistique.

Programme culturel

Il s'agissait en outre d'inscrire la préparation du spectacle dans un projet culturel plus vaste favorisant la formation du goût artistique par des échanges entre Borny et des établissements à vocation culturelle et artistique du centre ville et des alentours. Des sorties culturelles ont offert aux participants du projet l'occasion d'assister à des spectacles proposés par l'Arsenal, le théâtre du Saulcy, Le Carreau de Forbach et le CDN de Thionville-Lorraine.
Au Carreau de Forbach, les participants ont pu assister au spectacle de danse contemporaine de Anne Teresa de Keersmacker « Un soir un jour » le jeudi 27 novembre. Cette première sortie a certainement pâti d'un manque de préparation, les participants étaient nombreux (26 et 4 accompagnateurs) mais insuffisamment préparés à voir sur scène des personnes en partie nues par exemple. Cette anecdote montre à quel point la moindre opération généreuse et a priori positive rencontre de résistance et exige un plus

fort encadrement. Certains collégiens cessèrent de fréquenter le groupe de répétition du lundi après cette sortie. Les quatre sorties à l'Arsenal remportèrent plus de succès en mêlant spectacles de danse contemporaine et spectacles de danse hip hop. Trois étaient payants et le quatrième se déroulant sur les marches à l'extérieur de l'Arsenal était gratuit. Des lycéens investis dans l'interprétation des personnages de révolutionnaire de Ernst Toller allèrent voir au CDN de Thionville *Le Silence des communistes* mis en scène par Jean Pierre Vincent. Les places aux deux spectacles du Saulcy étaient exonérées.

D'autre part le Studiolo a organisé en janvier 2009, l'accueil à Borny du spectacle *Gavroche, Rentrons dans la rue* de Marcel Bozonnet, reçu durant cette période par le CDN de Thionville-Lorraine. Ce spectacle correspondait bien au projet du « *Sacre* » tel qu'il était conçu en lien avec le texte de Ernst Toller. Il évoque un adolescent qui fait de sa ville son champ de manoeuvres personnel, son terrain de jeu et d'expérimentation, le lieu de sa révolte et de ses rêves. Le grand professionnel qu'est

Marcel Bozonnet lui prête vie en incarnant tour à tour d'autres personnages des *Misérables* de Victor Hugo et des allégories tirées de textes d'Antonin Artaud. Le public d'environ 150 personnes était constitué de participants au projet Sacre, de jeunes organisés par les centres sociaux de Borny, de mères de famille du quartier portant leurs enfants en bas âge, de personnes du centre-ville de Metz intéressées tant par la performance de Marcel Bozonnet que par l'expérience d'un spectacle esthétiquement exigeant donné dans un quartier peu habitué à en recevoir, d'autres personnes du quartier attirées par un spectacle donné dans un gymnase à la porte de leurs logements.

Le spectacle

A priori tout oppose de jeunes urbains à l'univers expressionniste de Stravinsky et de son évocation de l'ancienne Russie. Pourtant nous avons constaté que tout leur parlait, des rythmes terriens aux mystères de l'adolescence, de la célébration de la nature à la tension vers le renouveau. Ils ont identifié la musique de Stravinsky à la formidable énergie qui les anime et qu'amplifie leur existence.

.Le texte dramatique adapté de *L'Homme et la Masse* du dramaturge expressionniste allemand Ernst Toller dont l'atmosphère lyrique correspond à la musique de Stravinsky, constitue, dans l'espace urbain, l'exact pendant du propos de Stravinsky exaltant la nature : action collective, opposition de l'individu et du groupe, sacrifice final.

Il était a priori impensable de mêler les deux œuvres, *le Sacre du Printemps* et *l'Homme et la masse* que rien ne semblait devoir rapprocher. Or de l'avis général, ce « tissage » a heureusement fonctionné. Il partait de la proximité des thèmes mais il s'appuyait sur le fort contraste entre le parti pris constructiviste de la mise en scène d'Amar Bellal (construction géométrique de l'espace, révélation de la beauté de l'objet industriel, passage de la composition à la construction) et l'organicité de la danse qui traitait la matière des corps se formant et se déformant au gré des figures collectives.

La scénographie, signée Claire Blot et son assistant Simon Cacheux, 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, citant des affiches politiques aux figures et au graphisme de slogans, traversaient la scène au début de chaque tableau, rythmaient l'action, marquaient la transition entre le théâtre et la danse, conféraient à l'ensemble du spectacle une esthétique d'Agit Prop. 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 lui est, plus poétiquement, similaire. L'espace dégagé entre les deux vestiaires de l'avant-scène et la ligne de fond de scène des échelles permettait aux danseurs de déployer leurs figures collectives remplissant l'espace.

Les costumes, imaginés par Blandine Faderne et réalisés avec l'aide de l'atelier de l'AIEM, 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.

Le jeu théâtral privilégiait la stylisation, à la limite de la dérision, des personnages, à laquelle l'ensemble du groupe prenait visiblement plaisir en incarnant des banquiers, des fantômes ou des révolutionnaires. Comme d'habitude dans le théâtre amateur[4], les participants habitaient le thème comme un dispositif à l'intérieur duquel faire ses propres expérimentations, objectiver ses émotions, vivre les oppositions et les rapports de force. Sans comprendre ce principe du travail avec des amateurs, et prêtant aux jeunes leurs propres préoccupations, quelques personnes du public se sont demandé à la sortie quel avait été le niveau de compréhension des comédiens et d'adhésion à la philosophie d'Ernst Toller.

Amar Bellal et son assistante Alexia Guirkinger, avaient abandonné l'opposition tranchée, voulue par Ernst Toller, entre les tableaux « réalistes » et les tableaux « oniriques». La réalité, revue à la lumière du XXIème siècle, passait du farcesque (les banquiers) au grimaçant (la défaite de la ligne politique de La Femme) et au fantasmagorique (le Zoo humain, le final), comme si elle contenait toutes ces facettes à la fois sans changer de nature. Des dialogues très forts étaient portés par les acteurs jouant le rôle de « La Femme » et de son mari, 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 fini par abandonner à l'échafaud.

Le combat pour le pouvoir sur la masse, entre « La Femme » réformiste modérée, et « L'Homme » chef radical et jusqu'au boutiste, était simplement dessiné dans l'espace par un transfert de poids d'un côté du plateau à l'autre, les partisans désertant, au fur et à mesure de l'égrènement des discours, les sièges de l'assemblée du côté de « La Femme » pour se ranger autour de « L'Homme », avant que toute la foule n'entame une ronde sauvage en brandissant les sièges au-dessus des têtes.

Les révolutionnaires se préparaient à livrer bataille au cours d'une distribution d'armes très ritualisée puis ils tombaient aux mains des soldats et des policiers sans vraiment combattre et entonnaient l'Internationale figés sur place.

Ils revenaient en fantômes, ayant été passés par les armes, et invectivaient « La Femme » enfermée, au milieu de la scène, dans une cage métallique, comme une bête de zoo, lui reprochant son manque de radicalité et d'engagement, cause pour eux de leur perte.

Dans chaque tableau à la danse était dévolu le rôle d'exprimer les émotions incarnées des protagonistes, l'être humain confronté aux forces

4 *Cf* Dominique Fabuel et Didier Doumergue, *Du Jeu d'enfants au théâtre d'enfants*, carnets N 4 de la revue Le PortiQue, Philosophie et Sciences Humaines, Strasbourg, 2007, p. 47.

cosmiques présentes dans la musique de Stravinsky. Au dernier tableau, La Femme emprisonnée refusait d'organiser sa fuite pour ne pas avoir à ordonner la mort de ses gardiens, comme le nécessitait le plan de son évasion. Elle se réfugiait sur son lit en ferraille, minuscule île déserte figurant la prison au milieu du plateau, s'évadant en se souvenant de la nature à l'extérieur et des saisons. La carcasse du lit de fer sans aucun matelas rappelait ironiquement les échelles métalliques de fond de scène. Un officier lui signifiait sa condamnation à mort. La danse prenant le relais pour la montrer fusillée contre son lit de ferraille dressé en « cathédrale ».

La chorégraphie de Julie Barthélémy assistée par Alexandre Caponigro, donnait aux jeunes la possibilité d'exprimer plus aisément par leur corps que par la parole l'énergie, l'émotion générées 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 Stravinsky. La construction organique du collectif (la masse) semblait aisée dans les figures spectaculaires dansées par l'ensemble des participants à côté desquelles voisinaient des duo plus intimistes multipliant les personnages de *l'Homme* et de La *Femme* s'attirant et se déchirant tour à tour.
La danse qui ouvrait le spectacle sur le premier extrait du Sacre « Les Augures printaniers » montrait allégoriquement l'éclosion d'individus puis leur réunion pour constituer la Masse exprimant son mal-être par des figures évoquant avec justesse les pas inventés par Nijinski pour le premier *Sacre du Printemps* des ballets russes. A la fin du tableau I, les duos dansés sur les « Rondes printanières » évoquaient les rapports difficiles entre la *Femme* et son mari.

Au tableau II, le « Jeu du Rapt » servait à caractériser la sauvagerie des banquiers en citant leurs gestes nerveux et inquiétants d'enchérissement à la corbeille, et se terminait, comme le texte de Toller l'indique, en bacchanale, dansée par les danseurs de hip hop sur les « jeux des cités rivales ».

Au tableau III, celui de la réunion politique, le débat était introduit par le rythme majestueux du « cortège des sages » et se terminait par la spectaculaire danse des chaises sur la musique de la « Danse de la terre ».
Les ouvriers entraient au Tableau IV dans leur QG pour recevoir armes et nourriture sur le « cercle mystérieux des adolescents ». La danse évoquant l'arrestation des ouvriers par les forces de l'ordre n'était rythmée que par les piétinements sonores des protagonistes. A l'entrée des ouvriers au tableau précédant correspondait au tableau V l'entrée des ombres et des monstres sur « L'introduction au sacrifice » de Stravinsky.

Le changement de décor à vue du VI[ème] et dernier tableau s'effectuait sur une seconde diffusion du « Cercle mystérieux des adolescents » illustrant à présent la solitude de la *Femme* contrastant avec son illustration précédente de la gravité des ouvriers s'armant pour la révolte. Des extraits de l'«Action rituelle des ancêtres » et de la « Danse du sacrifice » offraient plus de quinze minutes de musique pour évoquer le drame de la *Femme*, et son exécution, la comédienne en tablier bleu de prisonnière dansant en se confrontant au groupe des trente danseurs autour d'elle entre les passages spectaculaires d'immenses voiles de plastique évoquant tour à tour une liberté aérienne, des flots impétueux ou l'étouffement.

Le final dansé, impressionnant, précédait une petite scène conclusive : les compagnes de captivité de la *Femme*, entendant les détonations, se jetaient sur les quignons de pain et les maigres effets qu'elle avait laissés dans sa cellule, son foulard rouge, son miroir avant de regretter leurs actes et de se mettre à pleurer.
Ce qui apparaissait avec une grande évidence à l'issue du spectacle était l'articulation particulièrement réussie entre la danse et le théâtre de texte.

Représentations

L'idée d'aménager un chapiteau ayant été abandonnée assez vite par l'APSIS, les représentations ont nécessité, pour le Studiolo, de transformer la grande salle du Centre Social Petit Bois en théâtre, avec l'aide des prêts de la mairie de Metz, en complément des locations à MPM : obstruction des ouvertures pour faire le noir, installation des estrades en gradins pour le public, d'un vaste tapis de danse, d'éclairages montés sur des pieds, d'une régie lumière et son, etc. L'installation a été de même effectuée avec les moyens du bord, l'aide spontanée de jeunes adultes du quartier renforcés par une équipe de monteurs professionnels. Eclairagiste et technicien son ont réglé les lumières et diffusé la musique de Stravinsky. Les deux premières représentations ont été filmées par le vidéaste Christian Schott desquelles il a tiré un montage diffusé en DVD.

A tous les niveaux le théâtre avec des amateurs dans un quartier périphérique rencontre ces aspects d'incertitude, résolus en partie dans le théâtre institué : fragilité et volatilité du groupe, manque d'animateurs formés à la spécificité du théâtre amateur dans les quartiers, équipements éphémères à réinstaller chaque fois avec une grande dépense d'énergie. Mais il était important pour les participants de se produire dans leur quartier devant leurs proches, leurs familles, leurs amis. Il était tout aussi important qu'ils puissent se produire également au centre-ville, démontrant de façon éclatante leur appartenance à la ville, faisant descendre de Borny, parfois pour la première fois, avec une grande fierté, leur famille et leurs amis à nouveau, et rencontrant un public d'habitués du centre ville. À l'opéra théâtre de Metz les conditions de représentation furent optimales, les services dûment alloués pour les répétitions, les équipes techniques et les équipements lumière et son à disposition de ce projet amateur, de même que les ouvreuses et l'ensemble du personnel.

L'évaluation de l'impact d'un tel projet sur le quartier de Borny n'a pu être effectuée par le Studiolo, mais ce projet a obtenu le 23 juin 2009, après audition à Borny, le label « Dynamique Espoir Banlieue » décerné par le Secrétariat d'État aux Sports et le Haut Commissariat à la Jeunesse, en satisfaisant aux 8 critères suivants:

Activité innovante
Mixité sociale
Mixité de genre/intergénérationnelle
Démarche de recrutement particulière
Coût et accessibilité
Implication des bénéficiaires dans l'action
Implication des parents dans l'action
Action favorisant la citoyenneté

« Ce label constitue une reconnaissance par l'État *de la qualité de l'action conduite »*[5].

5- Notification par la Délégation Départementale Jeunesse et Sports du 15 juillet 2009.

Le Studiolo a vu...

(nouvelle rubrique de Nickel, textes non signés au grès des spectacles vus et recensés par des membres de l'association)

Baïbars, le Mamelouck qui devient sultan
mise en scène Marcel Bozonnet,
24 septembre 2010s
Grand théâtre de Luxembourg

La lumière baisse d'intensité dans la salle du Studio du Grand-théâtre de Luxembourg, mais ne s'éteint pas. Sur le plateau, les comédiens se changent, discutent entre eux ou attendent en paraissant se concentrer. L'un d'entre eux laisse s'écouler d'une outre de peau un filet de sable blond décrivant un cercle parfait que les projecteurs font scintiller: l'espace du conte à l'intérieur duquel les corps pourront entrer dans l'image et la parole avoir lieu au sein de l'image. Cet espace est concentrique à un anneau plus vaste et moins délimité ou se trouvent le conteur, lisant, par moment, le livre de l'histoire de Baïbars, à côté une cantatrice orientale à la voix très pure et inspirée détaillant des versets du Coran ou d'autres textes de grande spiritualité, dans l'ombre les accessoires en attente de jeu, plus loin les mansions des comédiens avec leurs costumes successifs, un gros fauteuil blanc de salon, etc. L'image est d'une grande douceur, presque naïve ou enfantine, certitude à laquelle se laisse aller le spectateur trop sûr de son regard. Le spectateur est intégré au dispositif comme sur la place d'une ville. De l'autre côté du cercle, l'assemblée fait pendant aux acteurs, investie, en mineur, du même pouvoir qu'eux de participer activement, au plus près du cercle d'énergie, de dialoguer ou de s'absenter, d'observer, et de penser. Car filtre après filtre, l'image change imperceptiblement, l'effort pour se ressaisir du «feuilleté» est vertigineux. Les personnages entrent et sortent, les rois, les sages, les chameaux, les filous, les matrones, chacun rendu avec une intensité différente, silhouettes en aplat ou lazzi savants. Non il ne s'agit pas d'un conte persan à l'orientalisme trop virtuose et trop joli qui nous est familier à travers les tentatives d'adapter depuis des siècles les Mille et une nuits à notre goût d'occidentaux. Ce récit arabe, complexe et rude sous ses oripeaux de couleur, est d'une autre trempe. Il nous fait voir et entendre des voix de l'autre camp dialoguant, agissant et rêvant, observant nos rois ou nos croisés avec les yeux de l'autre rive, et parvenant ainsi (un cadeau reçu comme pour la première fois) à figurer pour nous, enfin, l'Autre. La mise en scène agit en coupe longitudinale, de l'image formelle à l'imagination matérielle, aux émotions et à la pensée. Comme le vrai Brecht, dit-on, à côté duquel passèrent des générations de brechtiens français, distants et puritains, le geste épique de Marcel Bozonnet délie le spectateur de toute obligation, dessille ses yeux, convoque sa liberté, y compris celle d'être profondément atteint par l'émotion du récit, des images, des sons, des sens, du voyage intellectuel. Lorsqu'on sort sur le parvis du grand théâtre de Luxembourg, on se sent allégé. On essaie de marcher avec moins de lourdeur, on brasse l'air humide en tentant de retenir des lambeaux de nuages et de pensées qui nous ont submergés, on se questionne sur l'expérience vécue, on est purgé par la catharsis au sens ou l'entend la grande Mondzain : « cette fameuse katharsis, qui a fait couler beaucoup d'encre, est toute entière présente dans la représentation [tragique] en tant que déploiement du sens par l'illumination de l'affect. » (*Le commerce des regards*, seuil, Paris, 2003, p. 120).

Baïbars, un autre spectateur...

Dans son célèbre texte sur « le conteur » W Benjamin commence par nous rappeler que s'il est de plus en plus rare de rencontrer des personnes qui sachent raconter des histoires c'est que nous sommes entrain de perdre une faculté qui nous semblait inaliénable : celle d'échanger des expériences.
Au retour des champs de batailles les survivants sont muets, l'expérience n'est pas communicable, et plus tard dans le flot de la littérature de guerre elle ne l'est pas plus, car pour l'être elle suppose d'être passée de bouche à bouche, de bouche à oreille. En France, l'expérience de la colonisation cherche encore ses griots.

C'est à une expérience transmise que les conteurs ont puisé la source de leurs récits. Faut-il faire un voyage pour avoir quelque chose à raconter? Oui pour ceux que Benjamin nomme les «navigateurs commerçants», non pour les « laboureurs sédentaires ». Ces types ne s'excluent pas car le maître sédentaire accueillait souvent dans son atelier les récits de voyage de ses compagnons apprentis ou de ses clients.

Si les paysans et les marins furent les maîtres anciens de l'art de conter, l'Atelier fut sa haute école. En lui la connaissance des contrées lointaines, que rapporte celui qui a beaucoup voyagé, s'alliait à la connaissance du passé que recueille plus volontiers le sédentaire.
Avec ce Baïbars dont les aventures nous furent contées un soir de Septembre sur la scène d'un théâtre nous avons pu éprouver pour partie notre condition d'homme moderne. Pressés, peu enclins, voir privés de grands récits, souvent ignorant et peu curieux pour les récits des autres malgré l'air du temps .
Ce soir là le metteur en scène /conteur M. Bozonnet en nous racontant l'histoire d'un mamelouk qui devint sultan, en adaptant pour la scène des épisodes du *Roman de Baïbars*, avait décidé de nous raconter ses « voyages », ceux qu'il avait faits au cœur des Institutions théâtrales françaises, ses lectures (comme il le fit avec « *Gavroche* », « *La princesse de Clèves* » à d'autres moments), ou nous raconter la vie tout simplement quand elle rencontre un désir de théâtre et que ce désir fait l'objet d'un questionnement : que faire entendre sur scène aujourd'hui ?
Mais à ce titre me direz-vous tout le monde aurait quelque chose à dire ? bien sûr, mais à notre tour et sans prétendre en quoi que ce soit nous prendre pour Benjamin, distinguons entre les bavards et les écouteurs. Le bavard ne s'entend ni n'écoute quiconque ni quoi que ce soit. L'écouteur est patient, il s'isole, il reprend, il réécoute, il sélectionne, il montre.
L'art de la mise en scène en passe par ce désir que l'on a à faire écouter, à proposer, à adresser à autrui l'écoute que l'on a eu d'un texte dont il s'avère très vite que ce texte renvoie à autre chose que du texte si l'on sait l'entendre.
Dans ce spectacle chaque partis pris (scénographie, chants sacrés et profanes, jeu d'acteur masqué ou personnage incarné, coupes dans le récit et montage de scènes, carton et High Tech) nous ramène à cette écoute qu'une personne signe, en apposant son nom, pour l'adresser à nos yeux et à nos oreilles. Et si l'œil écoute, en mettant à distance, l'oreille nous fait voir le détail en nous rapprochant.
Il est des adresses brutales, celles qui proviennent d'écoutes dont on voudrait se débarrasser ou pire encore des adresses de lectures si peu libres qu'elles renforcent nos prisons. Marcel Bozonnet nous invite avec beaucoup de délicatesse et de douceur à partager, à écouter son écoute, à tendre l'oreille. Mais ne nous y trompons pas, ce que nous avons vu et entendu ce soir-là pourrait encore froisser de chastes oreilles. D'autres pourraient trouver là l'occasion de déboucher les leurs. Les nôtres furent ravies.

Soirée Ouverture de saison
théâtre du Saulcy-Espace B.-M. Koltes

Bertrand Sinapi donne une esquisse d'un travail en cours sur le pouvoir et l'autorité. Des extraits d'*Hamlet Machine* de Heiner Müller traversent le plateau. C'est passionnant que de jeunes metteurs en scène s'intéressent de nouveau à Heiner Müller. La densité poétique de la langue, la violence des formules les attirent. Mais que font-ils du propos politique tellement marqué par la fin-bilan du XXème siècle? Le personnage d'Hamlet est le type même de l'intellectuel qui doute et peine à passer à l'action, auquel s'identifiait Müller, du moins dans cette pièce, ou plutôt auquel il identifiait les intellectuels incapables d'agir tétanisés par les épisodes catastrophiques du nazisme et du stalinisme. Que font-ils de la dégénérescence du théâtre pointée par Müller, incapable de porter un récit autre qu'un constat désenchanté, ou qu'un devenir radical, inouï, à inventer pour l'avenir? Hamlet voudrait être une femme, puisque la femme sait encore de quoi est faite sa lutte: se libérer des instruments de son asservissement, sortir dirait-on aujourd'hui de la prison de sa burka ou de son salon petit bourgeois. Il est vrai que Sinapi a volontairement laissé de côté les scènes les plus audacieuses de Müller, celles qui évoquent la décomposition des familles, les incestes, les travestissements, les cheminements transgenres, et même la révolte féminine. Sur le plateau dépouillé, des surfaces équipées de capteurs qui relient les pas des comédiens à un déclencheur de bande audio diffusant bruits, ambiances sonores et morceaux musicaux (le grand thème de la 5ème symphonie morcelé, bribes entrecoupées de silence), des espaces bordés de roses artificiels debout sur leur tige, elles-mêmes interactives et sonores, toute une machinerie nouvelle qui permet au monde extérieur de faire irruption dans la représentation. Au comédien Augustin Beccard, Sinapi avait demandé de créer la surprise de son entrée en scène, sans connaître la pièce, sans avoir répété, ne devant qu'exécuter les consignes de ses partenaires de jeu, lire à haute voix un texte défilant sur un écran, répéter d'une voix blanche un texte chuchoté à son oreille. Ce procédé renvoyait à la fois au dispositif d'*Hamlet Machine*, qui présente en scène un comédien évoquant son rôle d'Hamlet et ne réussissant pas à mener à bien la tâche de représenter le monde, et à la thématique du pouvoir et de l'autorité, le comédien surprise ayant à obéir aux moindres ordres donnés sans échappatoire possible. Moins convaincants étaient les textes traitant du pouvoir et de l'autorité, pas assez approfondis et demandant, sans doute, à être encore affinés.

Mondzain, encore elle, a écrit de bien belles pages sur le pouvoir et l'autorité dans «*Homo Spectator*» (Bayard, Paris 2007, p.199 à 245). Mais pour Hamlet et Heiner Müller, mieux vaudrait relire l'inusable Gramsci.

Le Voyage au centre des Livres
IME Georges Finance - Toul-
Salle Harlekin Art le 13 octobre 2010, 20h

Depuis Vingt ans l'IME Georges Finance produit un spectacle annuel avec son atelier théâtre et sa chorale. Nous les avions reçus salle Harlekin Art en 2007 et nous leur avons demandé à nouveau d'enchanter les travailleurs sociaux en première année, avec la ferme intention de les inviter à donner chaque automne à l'avenir le spectacle produit en juin. C'est à chaque fois la même énergie communicative, la même joie à présenter des personnages dont les costumes sont choisis avec soin, les airs entraînants que reprend en choeur le public, le même effort de concentration et de sérieux qui se termine par un grand sourire détendu lorsqu'arrive la fin du spectacle et le même enthousiasme en réponse de la part des travailleurs sociaux. Voilà la part la plus belle de leur métier qui les consolera de biens des difficultés. Les jeunes participants de l'atelier avaient parlé de leurs héros favoris, vivant dans les contes, les récits ou les bandes dessinées. Le scénario inventé par les animatrices était efficace: permettre aux héros de papier de surgir en chaire et en os dans l'espace d'une bibliothèque dirigée par une hideuse bibliothécaire qui ne cherchait qu'à se saisir de leurs pouvoirs, la batmobile de *Batman*, la potion magique *d'Astérix*, la lampe *d'Aladin*, etc. Mais ensemble, grâce à leur jugeotte, les héros trouvaient le moyen de se saisir et de se venger de la bibliothécaire. Les éducatrices responsables de cette action ont dit pourquoi elles jouaient également un rôle au milieu des petits acteurs différents, partageant le stress de la représentation, le trac devant le public, encourageant les choristes à chanter en les dirigeant sur la scène. Une autre façon encore de construire la relation éducative.

Les aventures de Nathalie Nicole Nicole
de Marion Aubert
Cie Le Septentrion-Carreau de Forbach
Mise en scène Frédéric Simon
Salle Harlekin Art le 19 octobre 2010

Sur le fronton du léger castelet, rapidement monté, l'inscription «*Le septentrion*» est presqu'effacée mais annonce tout de même que le drôle de bonhomme avec une tignasse rousse qui apparaît entre les rideaux de scène, derrière un établi qui lui servira à reposer les marionnettes, s'efforcera de nous indiquer le nord, à moins qu'il n'essaie de nous perdre encore plus. Frédéric Simon est à sa façon un militant qui connaît son fond anarchiste même s'il reconnaît qu'il s'est assagi avec le temps. Ce nouveau spectacle poursuit son investigation des rapports entre parents et enfants, de l'abîme familial, que l'on trouvait dans «*Ma Famille*» que nous avions accueilli salle Harlekin Art l'an dernier. Chez Marion Aubert les enfants prennent la parole et c'est de leur point de vue «subjectif» que le spectacle nous est donné. Ils se rêvent en diables, en assassins, en soldats, traversant les plans en suivant des logiques par nous oubliées depuis l'enfance. F. Simon redouble leur parole par le passage du vivant à l'objet du théâtre d'objet, puis à la marionnette, ce prochain au-delà du costume de théâtre, si cher au Studiolo. « Voilà le tragique de l'homme qui en maniant des choses s'étend au-delà de sa limite organique » dit Warburg dans sa conférence sur le rituel du serpent des Indiens Hopî. Dans plusieurs spectacles du Studiolo nous avions «marionnettisés» les comédiens enfants et adolescents (Cf Dominique Fabuel et Didier Doumergue, *Du jeu d'enfant au théâtre d'enfants)* comme si nous avions l'intuition que cette forme s'adaptait particulièrement à eux.

Le Sacre du Printemps
chorégraphie et interprétation:
Xavier Le Roy
Centre Pompidou, Metz, 29 octobre 2010

E : Finalement tu as-vu le Sacre du Printemps de Xavier Le Roy ?
L : Oui, l'autre soir à Metz, au Centre Pompidou
E : Alors, raconte !
L :Le plateau est nu, nous sommes dans une boîte noire. Les spectateurs sont face à la scène, assis sur des sièges disposés en gradin. Ceux du premier rang sont au même niveau que l'interprète ceux des autres rangs sont en surplomb. Le Roy sort du fond de la scène, côté cours. Il se place pas tout à fait au milieu du plateau sur un axe parallèle aux spectateurs qui couperait la scène en deux. Il nous tourne le dos, il fait face au mur du fond. Il porte des baskets, un pantalon en jean bleu et un polo rouge qu'il laisse flotter en dehors de son pantalon. Il s'immobilise.
E : Et que se passe-t-il ?
L : Tu as déjà assisté à un concert de musique dite classique? Tu as remarqué qu'avant de commencer, quand la lumière de la salle n'est pas tout à fait éteinte, on entend les musiciens qui s'accordent dans la fosse. Puis le chef d'orchestre fait son entrée, il salue le public, il salue les musiciens, il tourne donc le dos à la salle, tu entends encore quelques accords, puis il s'immobilise. Les musiciens font silence, la salle se tait et la représentation peut commencer. Eh bien dans le spectacle de Xavier Le Roy, c'est un peu comme ça, sauf qu'il n'y avait pas de musiciens, pas de chef en costume noir, pas de baguette, pas de fosse. Juste X. L. R., nous, et une régie-on dans notre dos qui n'allait pas tarder à envoyer un enregistrement de la musique de Stravinsky dans des haut parleurs placés sous les gradins.
E :Et que fit X. L. R. au milieu du plateau, tournant le dos au spectateur quand la musique commença ? Il se mit à danser ?
L :En quelque sorte ….oui.
E :Il imita la gestuelle si spectaculaire des chefs d'orchestre … !
L :Non pas vraiment. Il est plus juste de dire qu'il la copia. Il le dit d'ailleurs lui-même. L'idée du spectacle tel que nous l'avons vu lui est venu après avoir observé des répétitions du Sacre du printemps par l'Orchestre Philharmonique de Berlin en 2003. La musique fait produire du mouvement au chef d'orchestre par exemple mouvement qui à son tour se transmet aux interprètes pour qu'ils puissent « rendre » la musique. C'est toute cette circulation, d'abord, observée, écoutée, copiée, montée, qu'il nous donne à voir dans son face à face avec la musique. Est-ce elle qui le caresse au début ou lui qui la caresse? On ne sait pas très bien.
E :Tu parles de caresses ?
L : Oui, le mouvement des mains semblait caresser la musique. Au début surtout,car l'introduction est lente (lento). A d'autres moments, il la saisit, la ramasse dans ses mains pour arrêter le mouvement. Dans la partie rapide (presto) il la reçoit comme un *upercut*, il la boxe. Il se gonfle comme un poisson –lune, puis il expulse la musique. Ah j'ai oublié de te dire qu'il s'était retourné à un moment pour faire face au public pendant le reste de la représentation. C'était pendant le premier tableau, mais ne me demande pas à quel moment car je ne suis pas musicien comme tu sais, *Jeu du rapt, Ronde printanière* ? je ne sais pas. Mais lui le sais car vois-tu c'est un spectacle très construit, très pensé.
E :Est-ce qu'il est toujours en scène ? Il ne sort jamais ?
L :Pendant le deuxième tableau je crois, il s'absente un cours moment. La musique continue.Comme pendant une répétition. Pour récupérer peut-être aussi et faire en sorte que jamais on ne s'installe dans un « numéro » comme on en voit au Music Hall par exemple. D'ailleurs j'y pensais pendant la représentation. J'avais vu Jerry Lewis le faire dans *Docteur Jerry et Mister Love*. C'était très drôle, très virtuose. Ici la virtuosité a changé de lieux, on n'en a jamais plein la vue, ni plein les oreilles. Comme le danseur/performer en scène, on respire, on s'arrête, on repart, on est pris par la musique, au point qu'on a envie de bouger, de passer sur scène. Mais on ne le fait pas, ça ne fait pas partie de la convention. On est au spectacle, pas dans une fête.
E : Parle moi de sa gestuelle
L : C'est une question trop difficile que tu me poses là, car je n'ai jamais suivi d'enseignement d'analyse du mouvement par exemple et je ne suis ni danseur ni chorégraphe.
E :Tu vas te former un jour ?
L :J'aimerais si je trouve le temps pour le faire.
E :Peux-tu au moins me donner une idée, juste une idée… ?

L :Ok. Imagine que tu me demandes de décrire la gestuelle de Jimmy Hendrix. Pour t'en faire une idée je te renverrais à l'enregistrement des concerts ou à des sites de concours d'Air Guitare et tu te ferais une idée de la manière dont Hendrix jouait de la guitare ou la manière dont la guitare jouait de lui et tu verrais un hybride humain/ guitare/musique qui ne te laisserait pas insensible. Eh bien je te conseille de regarder le DVD de l'enregistrement du Sacre par Sir Simon Rattle, puis de voir le spectacle de Xavier Le Roy. Entre temps tu en auras vu des extraits sur des sites parce que tu es curieuse. Ainsi tu auras une idée de sa gestuelle. Mais tu n'auras pas pour autant l'occasion d'approcher l'écriture du spectacle. Il en appelle par exemple à sa mémoire de spectateur d'autres Sacres (Pina Baush) et ça passe très vite, ou des gestes qu'on performe dans des ambiances technos par exemple. Pour goûter le montage il faut faire l'expérience du temps et de l'espace avec l'interprète. Une expérience de spectateur. Fais- la ,tu en sortiras grandie.
E :J'aimerais te poser encore une question….
L :il se fait tard, je dois m'en aller et tu dois dormir .
E :Tu étais seul ce soir là ?
L :……..non !