

ANRAT

février 2010 THÉÂTRÉDUCATION

LE GRAND ENTRETIEN

Yannic Mancel

#01

continuum (um)

LA TRANSMISSION

PAROLES D'ARTISTE

Arthur Nauzyciel

RENCONTRE PUBLIQUE

Philippe Meirieu

LA PHILOSOPHIE EN JEU

Françoise Valon

HISTOIRE DE LA SCÈNE

Roland Barthes

ANRAT

THÉÂTRÉDUCATION



L'ANRAT écrit un nouvel acte de son histoire.

Poursuivre notre action, la perpétuer sans couper le fil, est aujourd'hui notre mission. La problématique de la transmission s'impose donc. Elle viendra rythmer ce premier numéro de *Continu(um)*, cadencera la pensée des auteurs qui ont participé à son élaboration, et qui tous pourraient reprendre à leur compte l'expression de Jean Genet : « Il ne faut pas transmettre, il faut enflammer ».

La puissance de l'engagement ne s'appréhende qu'à travers les formes qui l'actualisent. Si le théâtre reste le seul lieu de confrontation du public avec lui-même comme collectif, il constitue bien une forme communautaire exemplaire, vivante, comme en témoigne la densité du silence des salles de spectacles, le claquement des fauteuils des spectateurs mécontents, la fréquentation jamais démentie en dépit des oracles tristes. Comment allons-nous maintenant convaincre les jeunes artistes et enseignants de faire à leur tour l'expérience du théâtre à l'école ?

J'envisage trois lignes directrices :

- ① La Charte nationale de l'**école du spectateur** : à ce jour, la réponse favorable des ministères de l'Éducation nationale et de la Culture nous laisse espérer la constitution d'un comité interministériel qui se saisirait de cette proposition collective afin de donner naissance à un texte cadre d'accompagnement des élèves au spectacle vivant. Incitatif mais non contraignant, ce texte officiel viendrait légitimer le travail de tous les lieux de théâtre, de toutes les équipes pédagogiques et de toutes les collectivités territoriales qui déploient déjà des trésors d'énergie, de volonté et d'habileté pour mener ce travail en contournant les obstacles matériels et symboliques toujours prompts à surgir. Nous devons dès à présent envisager les suites de ce processus, en faisant vivre la Charte et en coordonnant l'action de tous ceux qui s'en réclament.
- ② La formation des jeunes comédiens et des enseignants, tant à l'**école du spectateur**, qu'au travail en partenariat dans le respect et l'exigence des valeurs de l'éducation artistique et culturelle. Développer ces formations demande de s'appuyer sur un réseau de scènes et de compagnies référentes en théâtre-éducation.
- ③ L'ouverture à l'international : la revue s'ouvre à la comparaison, à la rencontre avec les pratiques théâtrales en direction des enfants telles qu'elles se sont historiquement et culturellement développées dans d'autres pays. Le Théâtre de la Ville donne aussi à voir cette pluralité des approches et des univers artistiques.

Quelque dangereuses que puissent être les attaques d'une société dans laquelle la seule matière obligatoire resterait la gestion financière, nous sommes nombreux à vouloir construire, avec détermination, des espaces où l'univers artistique offre aux enfants et aux adolescents l'ouverture imaginaire et symbolique sans laquelle nous-mêmes, adultes, nous sentirions si mélancoliques et si solitaires. De cette conviction, qu'ensemble nous partageons, résulte, inépuisable et sans cesse renouvelée, notre force.

Emmanuel Demarcy-Mota, président de l'ANRAT



Continu(um)

Continuum : n. m. [1921 ; mot latin, « le continu »]. Physique. Ensemble d'éléments homogènes. Le continuum espace-temps : espace dont la quatrième dimension est le temps [relativité].

La revue de l'ANRAT change. L'équipe l'a souhaitée comme ce continuum qui couvre, dans une circulation incessante, l'espace entre le théâtre et l'école, entre l'artiste et l'enseignant, entre les responsables engagés et les porteurs de projets.

C'est déjà beaucoup, mais nous voulons davantage : rien de moins que la réussite d'une entreprise paradoxale dans son principe, la transmission des valeurs inépuisables d'une éducation artistique et culturelle reçues de nos maîtres, que nous avons fait vivre à notre tour, et qu'il s'agit d'inventer de nouveau, à rebours des orthodoxies sclérosantes et castratrices. Avoir du moins ce désir, cette idée tenace, d'un espace de transmission en quatre dimensions : l'axe horizontal au présent se déploie ici à travers les paroles de Yannic Mancel, de Philippe Meirieu, de Françoise Valon, d'Arthur Nauzyciel ; l'axe vertical nous relie au passé par le regard que Roland Barthes posait sur les costumes des années 1950 ; la troisième dimension repose sur les outils d'analyse et les formes de travail que les adhérents désireront porter à la connaissance des autres ; la quatrième dimension est celle du temps. La revue se veut ouverte sur le temps à venir, afin que les jeunes artistes et enseignants ressentent à leur tour le désir toujours incongru de mettre l'école à l'école du théâtre. Alors avec une désinvolture que nous jugerons insolente, ils s'avanceront et désigneront **Continu(um)** comme vestige d'une bataille très ancienne, ou comme l'archive qui, hors d'eux, indiquera leur altérité radicale.

Nous accueillerons cette blessure comme notre trophée, si, refusant la filiation comme la trahison, ils se sont emparés de quelques uns de nos récits et énoncés pour affronter leur présent si différent, on le devine, du nôtre.

Scène répétable et toujours nouvelle pourtant, cette transmission-là serait alors accomplie. Notre vœu est que cette revue puisse y contribuer en s'adressant à tous, comme une réserve secrète pour le temps présent et à venir.

ÉDITO

SOMMAIRE

02 • **Prologue** Emmanuel Demarcy-Mota03 • **Édito #** Continu(um) Claire Rannou

LA TRANSMISSION

04 • **L'analyse chorale #** Les règles du jeu
Yannic Mancel05 • **Le grand entretien #** Yannic Mancel14 • **Memento pour une analyse chorale**
Sandrine Froissart18 • **Transmission & culture du résultat**
L'éducation artistique et culturelle
à l'heure des réformes Philippe Meirieu21 • **Transmission & création**
La philosophie en jeu Françoise Valon

PAROLE D'ARTISTE

16 • **D'Orléans à Boston : un regard,
deux univers #** Arthur Nauzyciel

AILLEURS, AUTREMENT

25 • **En Allemagne #** Témoignage
Pierre Grammont

UN AUTEUR | UN PROJET

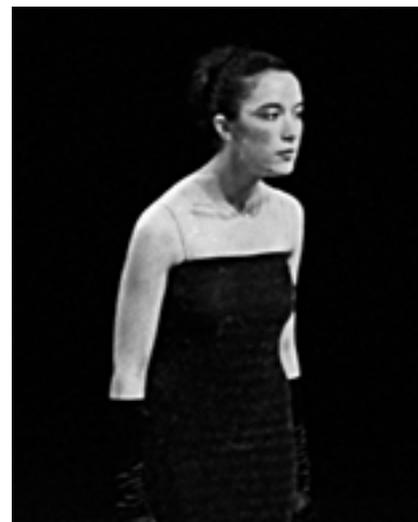
26 • **Étreinte & abandon #** Un atelier
de pratique en lycée Caroline Bouvier

HISTOIRE DE LA SCÈNE

28 • **Les maladies du costume de théâtre**
Roland Barthes

L'ÉQUIPE PERMANENTE Claire Rannou (déléguée nationale),
Danièle Naudin (administratrice), Constance Reygnier
(chargée de communication) • contact@anrat.asso.fr
DIRECTRICE DE LA RÉDACTION : Claire Rannou • COORDINATION
ÉDITORIALE : Constance Reygnier • CONCEPTION GRAPHIQUE
& MAQUETTE : Émilie Paillot • IMPRESSION : Moutot, Montrouge
ISSN : 1957 - 1518 • Tirage à 1000 exemplaires

Claire Rannou



L'analyse chorale

les règles du jeu

Dans le cadre d'un parcours d'école du spectateur, l'exercice de l'analyse chorale se déroule en aval de la représentation théâtrale. Contrairement à toutes les habitudes indûment acquises, le jeu consiste – et l'animateur est là pour en faire respecter les règles – à s'interdire toute appréciation et tout jugement de valeur a priori, ces formules instinctives et épidermiques à l'emporte-pièce qui ravalent notre langage articulé et notre aptitude à penser au rang de simples grognements animaux.

La contrepartie positive de cet interdit est qu'il faudra d'abord décrire ce que l'on voit, ce que l'on entend, ce que l'on ressent, dans les termes les plus précis, les plus simples et les plus concrets. Le souci d'une objectivité scrupuleuse et consensuelle n'exclut néanmoins pas le recours subjectif à la mémoire affective, pas plus qu'à la métaphore ou à la connotation.

L'espace

On tentera de discipliner la description en se limitant dans un premier temps à l'espace et en commençant par le rituel d'accès au lieu. On décrira ensuite ce que l'on voit sur le plateau avant même le commencement de la représentation ou dès le lever de rideau : on lira de préférence de jardin à cour s'il s'agit d'un décor frontal. On ira du plus gros au plus petit, partant de la boîte, de l'écrin, des substructions et châssis les plus volumineux pour aborder ensuite les éléments les plus meubles, mobiles ou mobiliers, ceux qui généralement font évoluer l'espace dans ses différents changements ou variations. Ce n'est qu'au terme de cette description qu'on pourra par déduction esquisser une hypothèse d'identité esthétique : s'agira-t-il d'un décor plutôt réaliste, naturaliste, symboliste, expressionniste, peint, architecturé, kitsch, boulevardier, un écrin, une boîte noire, une machine à jouer ?

Les costumes

En tant que maquette dessinée sur une feuille de papier ou que vêtement suspendu aux cintres d'un portant dans l'atelier de couture ou les coulisses, le costume graphique ou inanimé relève incontestablement de l'art du scénographe. Mais dès qu'il est porté sur le corps de l'acteur, il devient deuxième peau, outil de jeu, part consubstantielle du mouvement, des déplacements et de la gestuelle de l'acteur.

Un jour, le jeune
Newton vit tomber
une pomme
et eut la fraîcheur
de s'en étonner.

Voltaire

L'acteur et son jeu

Enfin, puisque, nous dit André Antoine, le choix de l'acteur engage toute entière la dramaturgie du personnage et de sa représentation, il faudra trouver l'audace de décrire sans la moindre pudeur le physique induit par ce choix : les variables de taille, l'embonpoint, la maigreur, les grâces et disgrâces, la séduction, la répulsion, la nudité partielle ou totale, et dans toutes ses variations plastiques, bref tout ce que deux mille ans de judéo-christianisme ont oblitéré de tabous dans le discours du corps. Et ce qui aura été accompli pour la description du corps, devra s'étendre au geste, au mouvement, aux options de jeu, à la voix, au maquillage, aux accessoires intimes et autres postiches.

L'animateur, humble, bienveillant et respectueux, doit d'abord s'effacer devant la parole chorale aussitôt après l'avoir suscitée, la dévider et la relancer, s'abandonner aux errances. Et c'est seulement après avoir épuisé les ressources spontanées du discours choral, qu'il pourra à son tour, de loin en loin, apporter les compléments de connaissance et d'information.

Yannic Mancel

06



Le grand entretien Yannic Mancel

Yannic Mancel est depuis 1998 conseiller artistique et littéraire au Théâtre du Nord à Lille, dirigé par Stuart Seide. Il enseigne l'histoire du théâtre et de la dramaturgie à l'Université de Lille III et à l'École Professionnelle Supérieure d'Art Dramatique de Lille. Il est aussi membre du comité de rédaction de la revue Alternatives Théâtrales. Aux côtés de Jean-Claude Lallias et de Jean-Pierre Loriol, il a développé et formalisé la pratique de l'analyse chorale lors des stages de formation organisés par l'ANRAT.

Genèse de l'analyse chorale

CLAIRE RANNOU : Pouvez-vous rappeler quand et dans quelles circonstances cet exercice a vu le jour ?

YANNIC MANCEL : Je vais être obligé de distinguer plusieurs époques. Je pense que l'origine remonte à ma pratique pédagogique de professeur de français en collège, déjà passionné de théâtre. La première époque s'étend entre 1978 et 1986. Il se trouve que j'ai commencé à enseigner dans un collège de centre-ville à Évreux, qui se trouvait tout près du théâtre que Jacques Falguière venait de faire renaître sous la forme d'un théâtre de création et de programmation de grande qualité et de grande exigence. J'ai tout de suite eu envie d'associer mes élèves à cette renaissance, et toujours en deux temps, par oral d'abord, à l'écrit ensuite. Je les incitais à une sorte d'analyse descriptive du spectacle que nous avions vu ensemble : le lendemain de la représentation, nous faisons un grand forum où je les faisais parler, et où je leur apportais un certain nombre de compléments. Je leur demandais ensuite d'en faire une synthèse écrite pour la semaine suivante. Pendant huit années d'enseignement, j'ai centré mon

travail d'apprentissage de l'analyse et de la rédaction sur des spectacles vus. Nous faisons aussi des déplacements en car, à Paris. Je crois que le plaisir d'animer l'analyse chorale est né là, avec des élèves de collège, avec un jeune public.

Dans un deuxième temps, entre 1986 et 1991, quand j'ai fait le grand saut, et que je suis devenu d'abord responsable des publications puis conseiller littéraire au Théâtre National de Strasbourg, accompagnant là-bas l'aventure de Jacques Lassalle, j'ai eu envie, dans chaque cahier dramaturgique accompagnant la création d'un spectacle, de revenir, en fin de sommaire, sur le spectacle précédent, dans une rubrique récurrente, qui s'appelait « Retour sur... ». Mon désir de le faire était lié à une frustration, à une sorte de colère ou d'indignation : il n'y avait rien de sérieux dans la critique dramatique de la presse ; de plus en plus désinvolte, elle ne s'attachait plus à laisser une mémoire ni une trace des spectacles. D'autre part, le jargon théoricien et terroriste de l'Université m'énervait : les mémoires de maîtrise et les thèses universitaires étaient certes beaucoup plus satisfaisantes en termes de mémoire de la représentation que les outils de presse, mais elles étaient totalement inaccessibles. Donc mes « Retours sur... » étaient des retours fouillés, détaillés, approfondis, mais exprimés dans le langage commun. Cette volonté d'essayer de tenir un discours théorique de qualité à la portée du plus grand nombre me vient de cette période.

Quand je suis arrivé à Lille pour devenir conseiller littéraire de la Métaphore, je suis allé me présenter au président et au vice-président de l'Université de Lille III, Université de lettres et sciences humaines, qui s'appelaient Bernard Alluin et Alain Natali. Ils m'ont

proposé, de faire un cours public ouvert à tout citoyen, étudiant ou non, qui porterait sur l'après coup des spectacles de la Métaphore et de la Rose des Vents. Dans un premier temps, j'y ai fait des cours magistraux, mais très vite j'ai eu envie de faire participer les gens. Le désir de formaliser cela selon une méthode rigoureuse est venu assez tard. J'ai mis cette activité entre parenthèses pendant les cinq années où j'ai travaillé en Belgique au Théâtre National, mais j'en ai retrouvé la pratique systématique quand je suis revenu à Lille en 1998 pour travailler avec Stuart Seide au Théâtre du Nord. C'est à ce moment-là que je suis entré en contact avec l'ANRAT et que là, ce qu'on pourrait appeler avec beaucoup de guillemets une « méthode », s'est mise en place.

Voilà la genèse, en trois temps. Finalement, cela fait une dizaine d'années que j'ai établi cette pratique récurrente, à raison d'une douzaine de rendez-vous par an, auxquels s'ajoutent les rendez-vous extérieurs, quand je suis sollicité par l'ANRAT, ou par les rectorats et les CRDP des différentes régions.

C. R. : Pratiquez-vous encore cette méthode à l'intérieur de l'Université ?

Y. M. : Non, à l'Université on me demande un cours d'histoire du théâtre et un séminaire de master sur le métier de conseiller artistique et littéraire. Je suis assez content de cela, car cet exercice pourrait devenir fastidieux s'il n'était complété par d'autres activités théoriques et historiques.

C. R. : Ce travail a donc trouvé sa juste place là où vous le menez, au Théâtre du Nord ?

Y. M. : Oui, absolument.

C. R. : Quels éléments de votre parcours personnel, intellectuel, artistique et politique ont concouru à la formalisation du jeu de la description chorale ?

Y. M. : D'abord, un grand intérêt pour toutes les activités de représentation artistique qui impliquent du vivant : le cinéma, la télévision, le théâtre. **Ce sont des passions qui me sont venues très tôt dans l'enfance, grâce en partie à la décentralisation, et grâce aussi à l'énorme effort consenti par la télévision de service public pour cultiver le citoyen téléspectateur.** J'avais aussi un intérêt subjectif, au départ très égoïste, pour l'art de la représentation qui implique du vivant, que ce soit en direct sur la scène, ou en différé à l'écran. J'avais la conscience que ces activités artistiques-là ne trouvent leur raison d'être et leur épanouissement qu'auprès du public, qu'elles lui sont destinées. Comme ce sont des activités codées, qui reposent sur des traditions et des conventions, des signes et des langages très précis, j'ai eu conscience très tôt, puisque moi-même je devais m'y initier, qu'il fallait accompagner les spectateurs

dans la découverte approfondie de ces pratiques artistiques là. Ce qui m'a aidé, c'est que je suis originaire d'une famille d'enseignants, parents, oncles et tantes. J'ai ainsi baigné toute mon enfance dans la pédagogie et dans son éthique démocratique d'accessibilité du savoir au plus grand nombre, qui rencontrait l'idéal de la politique culturelle de l'époque à partir de Malraux. Il est vrai que les engagements politiques, liés aussi à mes origines familiales, ont encore accentué un peu plus mon souci d'un théâtre populaire exigeant, dont il était important de faire partager les codes aux spectateurs néophytes, et en particulier à ceux qui n'avaient pas eu la chance de faire des études. C'est pour cela que la première initiative pédagogique que j'ai prise, avec Jacques Falguière à Évreux, a été la création d'un Studio École, où on ne pratiquait pas encore l'analyse de la représentation, mais où on pratiquait déjà beaucoup d'autres activités, avec des personnes de toutes les tranches d'âge et de toutes les catégories socio-professionnelles. J'ai immédiatement pris plaisir à ce brassage de publics et d'auditoires.

Mon désir de faire ce travail était lié à une frustration, à une sorte de colère ou d'indignation.

C. R. : Que faisiez-vous dans ce studio, des ateliers de pratique ?

Y. M. : Il y avait de la pratique, de la pratique hebdomadaire, ou même des week-ends de pratique, avec nos théâtres partenaires : Comédie de Caen, Théâtre des Deux Rives, Théâtre de l'Épée de Bois. Mais il y avait aussi de la théorie, essentiellement de l'histoire du théâtre, en rapport avec la programmation. Si la Comédie de Caen venait présenter un Shakespeare, on programmait une session sur le théâtre élisabéthain, très vivante, avec des extraits de textes et beaucoup d'images, de diapositives, mais pas encore de la vidéo, dont l'usage n'était pas encore banalisé.

C. R. : Les gens qui venaient pour la pratique venaient-ils aussi bien pour la théorie ?

Y. M. : Oui, je crois même que c'était plus ou moins imposé dans les statuts du Studio École. La dialectique que nous ambitionnions s'est bien mise en place.

C. R. : L'école vous a-t-elle amené au théâtre ?

Y. M. : Non, car ce n'était pas encore intégré à l'école. L'éloignement en était sûrement la cause, ainsi que la jachère historique dans laquelle se trouvait le Théâtre d'Évreux. Ce sont mes parents qui m'ont emmené au théâtre pour la première fois. C'était la première version du *Tartuffe* de Roger Planchon, un bon baptême laïc ! Je n'y ai rien compris, mais cela avait retenu mon attention sans une minute d'ennui, et j'avais l'intuition qu'il y avait là quelque chose de juste. Cela m'a aidé par la suite à voir des spectacles en langue étrangère auxquels je ne comprenais rien, car pour certains d'entre eux j'ai retrouvé cette sensation de justesse, qui passe assurément par quelque chose du sens, mais qui ne passe pas forcément par le texte.



**La théorie
ne nuit pas
à la sensualité,
ni à la
sensibilité, [...] elle la décuple.**



C. R. : Ce que vous me dites me fait penser au *Prince Constant* mis en scène par Grotowski. J'ai vu récemment la captation filmée, en noir et blanc, d'une de ses représentations. L'obstacle de la langue n'est guère important, puisqu'on assiste avant tout à une partition millimétrée, maîtrisée à l'extrême, de l'ordre de la performance exceptionnelle d'acteur. Ce spectacle a représenté, pour beaucoup de ceux qui l'ont vu, le sommet d'une quête artistique et spirituelle. Et pourtant, je n'ai ressenti qu'un assez profond malaise. Cela ne faisait pas théâtre pour moi, aussi étrange que cela puisse paraître. La sensation de justesse de la proposition ne dépend ni de la compréhension du texte, ni de la qualité du travail de l'acteur.

Y. M. : Je crois que c'est un phénomène plus général que cela. Des spectacles très en phase avec leur époque vieillissent parfois très mal. Il ne faut plus que Bob Wilson remonte *Einstein on the Beach*, cela ne fonctionne plus. Je l'ai vu 15 ans après sa création, cela ne fonctionnait déjà plus. C'est du moins mon sentiment.

Une école du regard

C. R. : La description chorale se présente comme une école du regard, telle qu'elle peut être expérimentée par les critiques d'art ou par les grands scénographes (on pense à la façon dont Yannis Kokkos regarde les toiles des maîtres de la Renaissance, par exemple, pour s'en inspirer dans son travail, et propose le « clignement d'yeux » pour saisir les lignes de force du tableau). Cet effort de mise à distance des émotions premières au profit de la description de ce que l'on voit s'apparente-t-il à une tradition d'éducation artistique liée aux arts plastiques, ou bien à une tradition brechtienne de distanciation transférée à la mise en forme de la réception ?

Y. M. : J'ai bien du mal à choisir. Évidemment, j'ai beaucoup lu de descriptions d'historiens d'art sur les œuvres. Comme étudiant, j'étais passionné par les grands textes d'Hubert Damisch ⁽¹⁾, de Jean-Louis Schefer ⁽²⁾ et quelques autres.

C. R. : Et par Daniel Arasse ?

Y. M. : Bien sûr aussi, mais plus récemment. J'ai écrit dans un texte que je me sentais très complice de son livre, *On n'y voit rien*, avec le titre comme avec son contenu. Il tente de nous aider à voir. **Les historiens d'art m'ont beaucoup aidé à lire une image de spectacle, et justement, non pas en réduisant cette image à un objet sémiologique**, comme tentaient de le faire les analystes en communication dans les années 70 – je pense précisément à la revue *Communications* ⁽³⁾ – **mais beaucoup plus en essayant de dégager sa spécificité artistique**, à partir de l'approche sémiologique. C'est pourquoi je préférais lire les publications issues de *Tel Quel* ⁽⁴⁾, plutôt que celles issues de *Communications*, même si elles avaient des auteurs en commun. Je me suis toujours méfié des démarches scientifiques à l'excès, si on entend par scientificité une espèce de positivisme structuraliste désincarné.

C. R. : Ce qui, dans l'école, a pu mener au pire dévoiement : le schéma actanciel mal utilisé, qui permettrait, une fois achevé, de se dire que l'ensemble de l'œuvre est décrypté.

Y. M. : J'aime bien le schéma actanciel, à condition qu'on prenne la précaution de dire qu'il y a de la chair autour. C'est un squelette, et il est pertinent comme tel.

La tradition brechtienne est évidemment l'autre grande référence. **Lorsque j'ai découvert au détour d'un écrit de Brecht, qu'à côté de l'art de l'acteur, du metteur en scène, et de ses collaborateurs artistiques, existait aussi, et à égalité, l'art du spectateur, j'ai été profondément réjoui**, car je pense vraiment que pour qu'un spectacle ait lieu, il faut être deux, il y a la scène et la salle. Le travail du spectateur devrait être aussi artistique que la proposition que lui font les artistes du plateau. Je le dis sans démagogie. Ce qui a l'air d'être une boutade chez Brecht, cet « art du

spectateur », je le prends très au sérieux. Mettre cet art en relation avec la distanciation telle qu'elle agit très concrètement au plateau me paraît très juste ; c'est un travail commun de prise de conscience, d'éclaircissement lucide de ce qui est ressenti. La théorie ne nuit pas à la sensualité, ni à la sensibilité, au contraire je suis convaincu qu'elle la décuple.

C. R. : Vous citez volontiers cette phrase : « Ce soir le public avait du talent. »

Y. M. : Oui, c'est une phrase de Louis Jouvet que j'aime beaucoup.

Les objets du mutisme : corps et son

C. R. : Pourquoi la description de l'environnement sonore de la représentation est-elle plus difficile ?

Y. M. : Cela fait partie des questions épineuses qui restent de relatifs écueils dans l'analyse de la représentation. Il y a tout d'abord, et c'est le plus difficile, la question du corps de l'acteur, la voix, l'organicité du corps et de la voix, leur physiologie, tout simplement parce que nous vivons dans une civilisation judéo-chrétienne, qui a étouffé par des tabous et des interdits tout discours sur le corps, parce que dans le corps il y a le sexe, tout près du sexe il y a le ventre, et que tout ce « bas matériel et corporel », pour reprendre la formule de Mikhaïl Bakhtine ⁽⁵⁾, a été occulté et forçé, et qu'aujourd'hui encore, même pour faire décrire un visage, un bras, une silhouette, j'éprouve des difficultés.

En ce qui concerne le son, il y a une raison je crois, c'est que parmi l'ensemble des bruits qui parviennent à nos oreilles lors d'une représentation, le son ou les sons ne viennent qu'en troisième position derrière la voix parlée – n'oublions pas que nous ne sommes pas encore tout à fait émancipés de la présence littéraire et textuelle du théâtre, « la représentation n'est pas encore tout à fait émancipée », comme le disait Bernard Dort ⁽⁶⁾.

La voix est première en tant que porteuse du texte. Ensuite vient la musique, car nous avons en Europe une tradition lyrique, une tradition de mélodrame, qui nous rend attentifs à la moindre citation musicale. Mais les bruits de la vie, les « bruits du monde », pour reprendre l'expression qu'emploie Minyana à propos de Vinaver, ce bruit non textuel, non verbal, non musical, est extrêmement difficile à intégrer à notre perception, et donc à notre analyse. Mais cela doit être un objectif, il ne faut pas sacrifier cet élément, car il y a des spectacles où le son enregistré ou le son en direct, même s'il n'est que bruit, est porteur d'une émotion extrêmement forte. Je pense par exemple à l'épisode américain du *Voyage au bout de la Nuit* de Céline par Castellucci ; à partir d'éléments matériels métalliques assez brutaux, Castellucci et ses acteurs reconstituaient le cauchemar et l'enfer du travail à la chaîne dans les usines Ford à Detroit, c'était absolument magnifique. C'était suffisamment

universel pour qu'un travailleur de chez Renault, à Douai ou à Flins, s'y retrouve, aussi bien qu'un travailleur du textile qui a passé toute sa vie sur un métier à tisser. Il y avait quelque chose de très rythmé, qui relevait à la fois d'une certaine musicalité et d'une certaine gestualité chorégraphique. C'était un moment très fort de l'œuvre de Castellucci. Là, on ne peut pas faire l'économie de l'analyse du son.

C. R. : Et pour autant, dans les programmes des théâtres, les dossiers de presse, les dossiers pédagogiques, ou les ouvrages critiques, il semble que le lexique d'analyse soit très pauvre pour décrire les compositions sonores.

Y. M. : Il faut dire que pendant très longtemps le paysage sonore des spectacles de théâtre a été très pauvre, se limitant à des bruitages très conventionnels qu'on trouvait sur des disques tout faits. Le travail créatif sur le son est venu assez tard, je daterais cela d'une trentaine d'années. Ce qu'on entend dans les spectacles de Guy Cassiers était inimaginable il y a trente ans. Cela se pratiquait à l'IRCAM, dans l'avant-garde musicale, mais au théâtre très peu.

C. R. : Récemment, en voyant *Les belles endormies* mises en scène par Guy Cassiers, je me suis demandé si cette fascination de nombreux grands metteurs en scène pour la musique ne relevait pas de l'aspiration à accomplir un spectacle total, non restreint à la bipartition entre texte parlé et image.

Y. M. : Oui, sûrement. Il y a aussi des raisons de carrière, de reconnaissance, et des raisons économiques. Mais, c'est vrai qu'il y a un rêve d'art total, ce qui après tout répond à la définition de l'opéra, qu'on donnait déjà au XVII^e siècle, et qui a été réactivée par Wagner.

C. R. : Avez-vous l'impression que depuis que vous menez ce travail, la parole sur le corps s'est libérée ?

Y. M. : J'essaie de faire en sorte qu'elle se libère. **L'animateur doit montrer le chemin et pratiquer une sorte d'impudeur courtoisement provocatrice pour ouvrir la voie**, et l'on s'aperçoit, lorsqu'on fait sauter le verrou, que les spectateurs osent prendre la parole **y compris quand ce sont des sujets a priori politiquement incorrects, comme l'analyse d'une disgrâce, d'une difformité ou d'une identité ethnique qui fait sens**, puisque tout fait sens au théâtre. J'ai toujours pratiqué la provocation ludique et malicieuse par rapport à ces tabous, pour tenter de désinhiber la parole de l'auditoire.

C. R. : Est-ce que vous avez l'impression que c'est plus facile maintenant qu'il y a 20 ou 30 ans ?

Y. M. : C'est une question difficile, je ne sais pas. On parle peut-être moins facilement de sexualité dans un séminaire ou dans un débat public aujourd'hui que dans les années 70, quand j'étais

étudiant, parce qu'on avait lu les surréalistes, Alain Robbe-Grillet, Pierre Klossowski, Xavière Gauthier ⁽⁷⁾, Art Press ⁽⁸⁾.

C. R. : Cette présence du corps de l'acteur est première dans la réception, et pourtant, on s'interdit d'en parler.

Y. M. : « Ce n'est point pécher que pécher en silence », dit Tartuffe. Un discours libéré sur le corps ou l'impudeur de la parole semble plus grave encore que l'acte lui-même.

C. R. : C'est très net chez des adolescents, qui oscillent entre un langage très cru voire pornographique entre eux, et un silence bloqué dans la salle de classe, comme s'il y avait un clivage entre une parole scolaire réduite au silence, à une pudeur extrême, et un débordement socialement codifié, autorisé, valorisant, dans la cour ou dans la rue.

L'animateur : une modestie audacieuse

C. R. : Vous rappelez que les premières qualités de l'animateur sont la modestie et l'humilité, ainsi que la bienveillance. Il autorise en quelque sorte la parole de la personne la moins assurée et orchestre le chœur des participants. Comment pouvez-vous caractériser son engagement dans ce travail ? (Engagement physique, intellectuel, humain). Quels sont les écueils à éviter ?

Y. M. : C'est vrai que c'est un peu « gonflé » et totalement impudique de s'autoproclamer animateur de la description théâtrale. Cela suppose quelques connaissances de base. Ce qu'il faut dire aux impétrants, c'est que l'on peut commencer avec quelques rudiments. On s'enrichit dans l'animation même, pour peu qu'on ait cette modestie de dire qu'on ne sait pas quand on ne sait pas, à condition évidemment d'y remédier à peine rentré chez soi.

Donc, un peu de savoir au départ, comme disait Barthes, beaucoup de saveur, et on finit par acquérir une certaine sagesse.

Je paraphrase là les dernières paroles de sa leçon inaugurale au Collège de France ⁽⁹⁾. L'écueil essentiel à éviter est de monopoliser la parole. Devant un auditoire un peu inerte ou pétrifié, on peut être tenté de se substituer au silence et de confisquer la parole pour se rassurer soi-même.

C. R. : Avoir peur du silence...

Y. M. : Oui, c'est ça, il ne faut pas céder à cette peur. On ne doit parler que quand on a vraiment l'impression qu'on a atteint une limite, qu'on est en panne, et qu'on est confronté à l'ignorance d'un point d'histoire ou d'esthétique essentiel que nous-mêmes animateurs sommes les seuls à détenir. Mais il faut accorder la préséance à la parole chorale de l'auditoire. La présence de l'animateur doit être une présence secondaire. Il faut s'assurer qu'on a bien fait le tour de tous ceux qui avaient quelque chose à dire sur le sujet proposé, dans l'ordre de la méthode, pour compléter soi-même par les éléments de connaissance en surplomb qu'on peut apporter. Il faut aussi éviter que l'un des participants

confisque la parole. Il y a parfois des gens très bavards, ou très frustrés, qui profitent de cette tribune pour monopoliser la parole et il faut alors savoir la redistribuer pour que les autres participants ne se sentent ni pénalisés, ni dominés. **Le premier ennemi, c'est sa propre parole, le deuxième, c'est la parole excessive d'un participant trop bavard.**

C. R. : Est-ce que vous avez une ligne interprétative qui serait à l'intérieur de votre esprit, et autour de laquelle la description chorale se développerait comme une sorte d'arborescence ?

Y. M. : Je ne peux pas m'en empêcher, parce qu'évidemment, entre le moment où je vois le spectacle et le moment où se réunit cet auditoire, j'élabore, que je le veuille ou non, un embryon d'interprétation. Mais j'essaie de ne pas en faire la ligne directrice. La méthode en question, telle que je l'ai développée dans ce fameux petit texte de janvier 2008 ⁽¹⁰⁾, j'essaie de la pratiquer de la façon la plus ouverte possible, quitte à ce que certaines choses contredisent l'embryon d'interprétation que j'avais esquissé. C'est une grande gratification pour moi quand l'exercice même contredit un préjugé que je m'étais forgé. C'est extrêmement agréable, intellectuellement, que d'être intelligemment contredit.

C. R. : Comment fait l'animateur face à la multiplicité des propositions interprétatives qui peuvent donner l'impression de virer au chaos interprétatif ?

Y. M. : On les laisse s'exprimer d'abord, et on essaie ensuite d'en proposer une synthèse, ou bien on montre comment les contradictions de ces bribes d'analyse sont fructueuses, que la contradiction fait partie, peut-être, du projet et de l'intention même du metteur en scène et du spectacle. C'est bien qu'un spectateur ait repéré l'un des pôles de la contradiction, et c'est bien que l'autre lui réponde en lui opposant l'autre pôle. C'est une façon d'organiser le dialogue. J'ai été très influencé par la pensée de Mikhaïl Bakhtine, **et tout ce qui favorise le dialogisme et la polyphonie m'importe beaucoup.**

C. R. : De la description chorale comme école de la démocratie...

Y. M. : Pour moi, en terme de parole et d'appropriation du savoir, c'est la base de la démocratie. C'est parce que je suis structuré par ces concepts de dialogisme et de polyphonie, et parce que je suis nourri par les analyses de Bakhtine sur Rabelais, Dostoïevski, Diderot, que je pratique cet exercice de cette façon. J'ai l'impression de créer les conditions d'une polyphonie et d'un dialogisme nouveaux appliqués à l'approche des spectacles ; alors que **la critique dramatique traditionnelle, bourgeoise ou critique universitaire, nous avaient habitués à la parole d'un seul.** Très modestement, l'activité que je développe dans ces cours publics ou dans ces descriptions chorales, pourrait être comparée à ce que la mise en scène collective oppose à la mise en scène individuelle. Il y a de la place pour une

critique dramatique plurielle, qui se fait dans l'instant de la rencontre, mais dont on peut ensuite pratiquer la synthèse dans un compte-rendu écrit.

C. R. : On pourrait dire que cela s'oppose à l'univocité du bon goût bourgeois ?

Y. M. : Voilà. Cela fait travailler un autre concept, bien sûr, qui est celui de la polysémie ; je suis un enfant de la polysémie, Barthes, Bakhtine, Kristeva, c'est évidemment ce bagage acquis au début des années 70, entre mes 18 et 22 ans, qui continue de me nourrir théoriquement pour tenir à flot ce bateau difficile qu'est la description chorale.

« Ce n'est point pécher que pécher en silence. »

Tartuffe de Molière

C. R. : En tête des raisons qui peuvent le faire dériver ou chavirer, on trouve l'angoisse de l'animateur, sa confiance qui peut vaciller, quand il redoute de se faire déborder.

Y. M. : Et si je vous réponds que j'ai à chaque fois le trac, exactement comme un acteur avant d'entrer en scène ? Je retrouve le trac des compétitions sportives, quand j'en faisais à haut niveau, cette sensation que le monde s'écroule sous tes pieds au moment où tu vas plonger. Le trac s'apprivoise petit à petit. La confiance vient aussi des gens qui sont là, en tant que groupe, mais aussi en tant que collection d'individus. La confiance vient aussi, il faut le dire, du fait d'avoir un peu, ou même parfois beaucoup préparé. L'effort préalable de documentation est important, de manière à parer certaines tentatives de déstabilisation. Si l'animateur, lui, doit s'efforcer d'être bienveillant, tous les auditeurs ne le sont pas. Partout où il y a de la lumière et où la porte est ouverte, il y a des intrus ou des pervers qui peuvent s'incruster. Il faut les maîtriser, les contrôler, surtout quand il s'agit d'un public captif, comme dans le cadre scolaire, dans une classe. **L'autorité s'acquiert en intégrant la parole provocatrice ou déstabilisante, en y répondant sérieusement ou en la désamorçant par l'humour.** La plupart des gens qui ont une mauvaise attitude cherchent le conflit, et aimeraient bien que l'animateur explose et en vienne à l'insulte. Il faut, au contraire, valoriser ce qu'il y a de sérieux dans la provocation, quitte à répondre un peu à côté.

C. R. : Une autre difficulté de l'animation, ce sont les moments très dissensuels, chaotiques, foisonnants, où le groupe peut se mettre à prendre peur d'une dérive : il ne sait plus vers quelle direction il s'oriente. On rejoint une difficulté de la démocratie, il y a un risque de se perdre, car personne n'est là pour donner la direction. Cela demande une grande confiance.

Y. M. : C'est vrai. Chaque fois que je pratique cet exercice, j'ai le sentiment de descendre dans l'arène. Je dis à mes camarades du théâtre : « Allez, je vais dans la fosse aux lions ».

C. R. : C'est pour cela que je parlais d'engagement physique. J'ai remarqué que lorsque vous animez, vous êtes là très physiquement, votre corps se projette en avant, et on a l'impression que vous occupez l'espace. Alors qu'au repos, on ne ressent pas du tout cela.

Y. M. : Oui, **il faut travailler sur la question de la présence, le moindre désengagement est une perte, une défaite.** Il y a un risque. Cela peut s'apparenter à un combat. Mais je crains que cette prise de risque, ce trac, ce frisson, ne fasse partie du plaisir que j'y trouve, de ce qui m'excite là-dedans.

C. R. : Ce que vous évoquez fait penser au travail de plateau : un engagement à la fois physique, intellectuel, sensible, où il est interdit de laisser une seconde l'énergie tomber en dessous du niveau maximal, sauf à se retrouver dans le néant d'une parole dégradée. Cela évoque l'acteur sur le plateau.

Y. M. : Je pense aussi au compétiteur sportif. Théâtre, pédagogie, mon passé sportif, cela forme un tout. Je crois que vous l'avez bien perçu, c'est une question d'engagement physique, de prise de risque dans la présence, avec toutes les émotions qui en découlent, même les plus terribles, la fébrilité, le frisson, le trac, la peur au ventre. Et pourtant la présence et l'autorité peuvent provenir de l'expérience, d'une vie au théâtre, et non pas d'une vie de théâtre. Il suffit que l'animateur possède ce petit acquis, qui confère la légitimité. **Chacun peut se lancer, du moment qu'il en a le désir.** Mon postulat, c'est qu'en tout être humain il y a un spectateur talentueux et un animateur possible de ce genre de rencontre.

C. R. : Cela paraît très loin de la posture traditionnelle universitaire, qui est le plus souvent fort éloignée de cette forme d'engagement.

Y. M. : Il y a une chose qui m'a beaucoup apporté, par rapport à ce que Catherine Robert appelle la « maïeutique critique » au service de l'analyse théâtrale, c'est mon passage par la psychanalyse. J'ai éprouvé concrètement ce que pouvait être l'accouchement d'une pensée, d'un esprit, de sensations, d'une mémoire affective, donc pourquoi pas d'une mémoire sensible de spectateur.

C. R. : Oui, c'est un chemin plein de détours, de sinuosités, de retours en arrière.

Y. M. : Il y a des points communs entre la parole flottante du psychanalysant et la parole flottante plus ou moins contrôlée de l'analysant théâtral.

Mémoire de l'éphémère : l'art du spectateur

C. R. : Y aurait-il une progressivité de la mise en forme ? La description chorale s'apparente parfois à une récréation collective de la représentation, enrichie des apports de sensibilité et de la culture propres à tous ses participants, au point qu'elle fait animer cette analyse comme une expérience esthétique et humaine en soi, indépendamment du jugement sur la représentation vue la veille. Comment concevez-vous le statut de ce résultat final, de cette représentation de la représentation ? [une « hyper-représentation » ?]

Y. M. : Je me souviens toujours de cette idée reçue qu'avaient les épistémologues et les historiens des sciences au début du vingtième siècle, selon laquelle la vérité absolue, si elle existe, pourrait se construire à partir de la somme des

vérités relatives. De ce point de vue, l'activité de description chorale offre non pas une « hyper-représentation », mais une « hyper-critique ». À trente, on est bien plus fertile que le critique seul devant sa feuille ou son dictaphone. On arrive même parfois à analyser des effets de sens qui ne sont pas contenus consciemment dans les intentions de la mise en scène.

Parfois, les metteurs en scène, les artistes, quand ils ont accès après coup aux enregistrements de la description chorale, sont très agréablement surpris lorsqu'un spectateur a vu quelque chose de fort, dont l'intention était très floue au moment de la création. Les artistes aiment se rendre compte que leur inconscient leur échappe. De ce point de vue-là, on pourrait effectivement parler d'« hyper-représentation » ou d'« hyper-critique ».

Cependant, toutes les interprétations ne sont pas possibles, et lorsqu'il y a contresens, ce n'est pas à l'animateur de le contrecarrer ; il doit laisser les autres participants montrer à leur pair qu'il s'est trompé. Et en général cela se passe très bien, à condition que l'animateur ne se targue pas, alors, d'une pseudo-autorité surplombante.

C. R. : Au sortir de l'analyse chorale, on a vu une deuxième fois le spectacle, mais à travers le prisme démultiplicateur de toutes les sensibilités des participants.

Y. M. : C'est la représentation de la mémoire à la fois affective et théorique du spectateur. **Chacun fait de la théorie : dès qu'il y a analyse et description, il y a embryon de discours théorique.** Étymologiquement, le mot « théorie » signifie description de ce qui a été observé. Le mot « théorie » appartient à la même famille de mots que le mot « théâtre », le lieu d'où l'on observe, d'où l'on voit. Donc, de ce point de vue-là, oui, la mémoire à la fois affective et théorique crée une sorte de deuxième spectacle, qui est le spectacle du spectateur, enrichi de l'apport de tous les autres spectateurs.

C. R. : C'est une expérience qui n'est pas seulement intellectuelle, mais qui est également affective et esthétique, parce qu'on revoit vraiment la scène, elle se re-présente, mais cette fois différemment, puisqu'un des participants va par exemple attirer l'attention sur un détail ou un élément qui nous avait échappé. Donc il y a une sorte de création d'une forme qui va cristalliser un sens auquel on n'avait pas accès. Ce n'est pas seulement un texte auquel on aboutit, c'est une nouvelle expérience, très difficile à qualifier.

Y. M. : Je crois que c'est une expérience d'appropriation de la mémoire. Après l'instantané de la représentation, avec toutes ses émotions et ses embryons d'analyse, il y a en effet un deuxième spectacle qui s'écrit, qui est la mémoire de ce spectacle, et c'est pour cela que cet exercice est important : parce que le théâtre est un art éphémère, on le dit souvent, c'est un lieu commun, un spectacle meurt le jour où le dernier spectateur qui en a la mémoire directe ou indirecte, meurt, ce qui renvoie au proverbe africain : *le jour où un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle.* Notre bibliothèque à nous, celle qu'on essaie de préserver de l'incendie, c'est celle de la mémoire à la fois affective et théorique du spectacle, cela passe par une appropriation à la fois objective et subjective, et cela raconte forcément autre chose que ce que l'équipe artistique a cherché à y mettre, mais c'est très bien comme ça.

C. R. : Alors on peut dire qu'il y a création d'un objet de réflexion, de mémoire avec une dimension émotionnelle.

Y. M. : Oui, et je crois que c'est assez conforme à ce que Brecht appelait de ses vœux quand il parlait de l'art du spectateur. C'est une sorte d'appropriation et d'assimilation critique de l'objet reçu. Son impression mouvante et évolutive dans la mémoire du spectateur est sans fin. On n'en a jamais fini avec la mémoire d'un spectacle : ou bien elle s'appauvrit, ou bien elle s'enrichit, mais tant qu'on a le plaisir d'y repenser, il y a des choses nouvelles qui réapparaissent, c'est le principe de toute mémoire affective ou intellectuelle.

L'avenir d'une utopie nécessaire

C. R. : Vous citez volontiers la référence surréaliste, brechtienne, freudienne, pour évoquer l'horizon politique et poétique de ce travail. Dans le paysage politique et artistique actuel, comment en concevez-vous la poursuite, et le développement possible ? (Une parole chorale comme école de la démocratie s'apparente à une utopie nécessaire, et concrète, quel avenir pouvons-nous lui ménager ?)

Y. M. : D'abord, en essayant de **convaincre tous ceux qui ont la responsabilité de lieux de programmation de spectacles vivants de tenter l'expérience, de la démultiplier**. J'imagine aussi un développement de cette activité dans le milieu scolaire et universitaire, où elle n'est pas suffisamment pratiquée, y compris dans certains départements d'études théâtrales. Il faut commencer par balayer devant notre propre porte, et évidemment, je crois beaucoup à la place que pourrait prendre cette activité dans une redéfinition de l'histoire et de la pratique des arts. Il est possible de le faire à partir de la projection de films et de DVD, mais la captation guide toujours le regard du spectateur et prémâche son travail. Donc cela affaiblit la description chorale, car celle-ci doit partir de la plus grande ouverture possible de l'image, et du plus grand vagabondage de l'attention et du regard. L'intérêt ensuite est de mettre dans le pot commun cette somme de libertés débridées qui s'est épanouie et épanchée dans l'instant de la représentation, et de reconstituer une mémoire collective, chorale. Je considère un peu ces ateliers, modestes, comme de petites écoles de démocratie, parce qu'il y est important de s'écouter, de s'entendre, de tenir compte de ce que dit l'autre. **On ne vient pas dans ce genre d'endroit pour affirmer un discours univoque et monolithique qui écrase l'ignorance et le mutisme des autres**. C'est une école de la construction plurielle d'un discours, comme la démocratie nous invite à le faire à travers les lois et les règles. C'est également une école de la tolérance, de la différence, de l'altérité, et du respect du travail artistique. Celui-ci, qui a souvent demandé des mois ou des années, ne peut pas être sanctionné par un simple « c'est génial » ou par un « c'est nul ». Il mérite qu'on s'y attarde quelque temps, pour tenter de comprendre, pour voir plus clair dans ce qui est proposé. Donc les jeunes citoyens apprennent également à respecter cette valeur importante qu'est le travail, en l'occurrence sous la forme particulière d'un travail de création. Et je pense que cette école-là, appliquée au théâtre, peut être étendue à beaucoup d'autres activités de la société. Si le théâtre est pour cette pratique un objet privilégié, c'est qu'à partir du plaisir spécifique qu'il procure, on peut à mon avis toucher à certaines valeurs philosophiques et morales du vivre ensemble : respecter la parole et le travail de l'autre, découvrir le fait qu'ensemble on est plus intelligent et plus ouvert au monde que tout seul.

C. R. : L'objet artistique rend possible la parole collective, alors que le débat directement lié aux problèmes de société en classe se trouve mis en échec, parce que les élèves sont concernés de façon plus personnelle ou plus intime. Lors du débat politique avec les élèves, chacun se replie rapidement sur ses frustrations, ses douleurs, son quant-à-soi, son communautarisme.

Y. M. : Oui, il manque alors la dimension métaphorique et poétique. Aborder par exemple le cas juridique et politique, voire philosophique, de tous ces gens modestes mais généreux qui aident les migrants de Sangatte à garder leur dignité en leur offrant une douche, une prise électrique pour recharger leur téléphone portable ou un peu de nourriture, est paradoxalement plus facile à faire passer à partir de l'exemple d'*Antigone*. Qu'est-ce que la désobéissance civile ? Retrouver un certain nombre de valeurs fondamentales de la dignité humaine, désobéir aux lois humaines pour redécouvrir la supériorité de certaines lois qu'on aurait presque envie de qualifier d'universelles et de métaphysiques, ces notions se découvrent mieux à partir d'*Antigone* qu'à partir d'un documentaire sur la jungle de Calais, parce que la métaphore, l'allégorie, la parabole – Brecht l'avait expérimenté et théorisé bien avant nous – sont des prétextes à réflexion beaucoup plus efficaces que l'analyse du concret immédiat, ou du documentaire. On peut donc accéder au politique, au philosophique et à la morale à partir de ce travail d'analyse de la représentation ou des œuvres d'art en général. **Plutôt qu'un débat stérile sur le rejet de l'autre et le communautarisme agressif, peut-être vaut-il mieux choisir de les emmener voir Nathan Le Sage.**

Entretien réalisé par Claire Rannou, décembre 2009

[1] Hubert Damisch est un philosophe français spécialisé en esthétique et histoire de l'art. *Théorie du nuage*, Seuil, 1972.

[2] Jean-Louis Schefer est un écrivain, philosophe, critique d'art, théoricien du cinéma et de l'image. *Scénographie d'un tableau*, Seuil, 1969.

[3] *Communications* est une revue publiée depuis 1961 par le Centre Edgar Morin (EHESS-CNRS) et les éditions du Seuil. Elle est devenue une publication de référence sur l'étude des communications de masse et les analyses sémiologiques en France.

[4] *Tel Quel* était une revue de littérature d'avant-garde, fondée en 1960 à Paris aux éditions du Seuil par plusieurs jeunes auteurs réunis autour de Philippe Sollers.

[5] Mikhaïl Bakhtine est un historien et théoricien russe de la littérature. Il a notamment développé les concepts de dialogisme et de polyphonie dans le champ littéraire. *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970. *La Vie et l'Œuvre de François Rabelais*, Gallimard, 1970.

[6] Bernard Dort, universitaire, collaborateur de publications prestigieuses, critique de théâtre, joua un rôle considérable de « passeur » entre l'université et le monde du théâtre. *La Représentation émancipée*, Actes-Sud, 1988.

[7] Xavière Gauthier est une journaliste, éditrice et universitaire, figure du féminisme en France. *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, 1971.

[8] *Art Press* est une revue mensuelle internationale de référence dans le monde de l'art contemporain, éditée depuis 1972.

[9] Le 7 janvier 1977, Roland Barthes prononce *La Leçon inaugurale de la chaire de Sémiologie littéraire*.

[10] Cf *Trait d'Union* n°15, janvier 2008, « Descriptions chorales », dont vous trouverez des extraits page 5 dans « Les règles du jeu ».

Memento pour une analyse chorale

Sandrine Froissart, professeur d'option théâtre au lycée Gaston Fébus d'Orthez, a mis au point cet outil d'analyse d'une représentation théâtrale.

Autour de la représentation

- Quel est le titre de la représentation, de l'œuvre initiale ? S'agit-il d'une œuvre initiale, d'une traduction, d'une adaptation, d'une réécriture ? Quel est le nom de l'auteur, du metteur en scène, de la compagnie ?
- À l'intérieur de quelle institution ou de quel lieu se situe cette mise en scène (son identité, le statut de l'institution théâtrale qui accueille la représentation) ? Quand ?
- L'arrivée au théâtre : l'architecture extérieure du bâtiment, l'accès à la salle, l'accueil, l'atmosphère, le public.
- Description de la salle : théâtre à l'italienne, amphithéâtre, lieu alternatif.
- Les manifestations de la présence du public.



© DR

La scénographie

① L'espace théâtral

- Les spectateurs sont-ils placés en frontal, bi-frontal, tri-frontal, circulaire ou bien itinérants ?
- Quel est le rapport entre l'espace du public et l'espace du jeu (rideau, fosse, rampe) ?

② L'espace scénique

- Quelles sont les caractéristiques (sol, murs, plafond, forme, matières, couleurs) ?
- Est-il unique ou évolutif (à quoi correspondent les transformations) ?
- Quelle est sa structure : circulaire, rectangulaire, carrée ?
- L'espace est-il encombré, vide, minimaliste ?
- Est-il figuratif ou non ?
- Que représente cet espace (espace réel ou mental) ?
- Fait-il référence à une esthétique culturelle (rapport peinture / scénographie) ?

a • Le dispositif scénographique

- Quels sont les éléments qui le composent ?
- Donne-t-il matière à jouer ?

b • Les objets scéniques

- Quelles sont leurs caractéristiques et leur qualité plastique (natures, formes, couleurs, matières) ?
- À quoi servent-ils ?
- Ont-ils un usage fonctionnel (référentiel, mimétique) ou détourné ?
- Quels sont leur rôle : métonymique, métaphorique ou symbolique ?

③ La lumière

- À quel moment intervient-elle ?
- Quel est son rôle : éclairer ou commenter une action, isoler un acteur ou un élément de la scène, créer une atmosphère, rythmer la représentation, assurer la transition entre différents moments, coordonner les autres éléments matériels de la représentation ?
- Y a-t-il des variations de lumière, des noirs, des ombres, des couleurs particulières ?

④ L'environnement sonore

- (musique, composition sonore, vocale, instrumentale ou bruitée)
- Comment et où les sources musicales sont-elles produites (en direct par des musiciens ou enregistrées et introduites par la régie technique) ?
 - Quelle est la situation des musiciens par rapport aux acteurs et aux spectateurs ?
 - Quels sont les instruments ?
 - Quel est son rôle : créer, illustrer, caractériser une atmosphère

correspondant à la situation dramatique, faire reconnaître une situation par un bruitage, souligner un moment de jeu, ponctuer la mise en scène (pause de jeu, transition, changement de dispositif scénique) ?

- Quelles sont les conséquences sur la représentation ?

⑤ L'image, la vidéo

- Type et support de projection (cyclo, paroi, objet, corps)
- L'image est-elle prise en direct, ou préalablement enregistrée ?
- Sa présence est-elle continue, ponctuelle ?
- Est-elle illustrative, référentielle, symbolique ?
- Effet produit par l'image de l'acteur : changement d'échelle, focalisation, gros plan, mise en abyme, documentaire, distanciation, présence réelle / présence virtuelle.

⑥ Les médias

- (tout système de communication permettant à une société de remplir tout ou partie des trois fonctions essentielles de la conservation, de la communication à distance des messages et des savoirs, et de la réactualisation des pratiques culturelles et politiques)
- Les médias sont-ils identifiables, visibles ou montrés, ou sont-ils au contraire cachés, dissimulés à la vue du public ?
 - Les médias sont-ils produits en direct ou bien ont-ils été préparés à l'avance pour être insérés dans la représentation théâtrale ?
 - Quelle est la proportion entre les médias audiovisuels et la performance de l'acteur ?
 - Quel est le rapport des médias entre eux ?
Sont-ils séparés ou glisse-t-on de l'un à l'autre ?

⑦ Les costumes

- Vêtements, masques, maquillages, perruques, postiches, bijoux, accessoires
- Quelles sont les fonctions du costumes : caractériser un milieu social, une époque, un style ou permettre un repère dramaturgique en relation avec les circonstances de l'action ?
- Quel est son rapport au corps et à l'espace ?
- Quels sont les choix esthétiques (couleurs, formes, coupes, matières) ?
- S'agit-il d'un costume de personnage (inscrit à l'intérieur de la fiction pour servir l'intrigue) ou s'agit-il du costume d'un performer (danseur-acteur) lié à une tradition de jeu ?

La performance de l'acteur

Ses composantes : les indices de sa présence, le rapport au rôle (incarnation d'un ou plusieurs personnages, ou esquisse d'un personnage), la diction, la gestion et la lecture des émotions, l'acteur dans la mise en scène, proposition chorale ou chorégraphique.

① La description physique

- Les costumes : cet élément peut être traité comme une instance scénographique s'inscrivant dans une esthétique mais aussi comme une instance de jeu, porté par l'acteur, en mouvement sur le plateau.
- Apparence physique, maquillage
- Gestuelle, mimiques
- Postures, attitudes

② Rapport de l'acteur et du groupe

- Les acteurs occupent-ils l'espace scénique au moment où les spectateurs entrent dans l'espace théâtral ?
- Entrée, sortie, occupation de l'espace
- Démarches, déplacements, trajectoires
- Dynamique dans l'espace scénique
- Contacts physiques
- Jeux de regards
- Oppositions ou ressemblances entre les personnages
- Communication non verbale

③ Rapport texte et voix

- Diction
- Rythme
- Amplification, sonorisation
- Variations (accentuation, mise en relief, effacement, silence)

La mise en scène

- Par qui est assurée la mise en scène du spectacle (metteur en scène, dramaturge, comédiens, conseiller artistique) ?
- Quel est son parti-pris esthétique : réaliste (naturaliste), théâtralisé, symbolique, épique, stylisé, expressionniste ?
- Quels sont les choix dramaturgiques ?
- Quelle est la place du texte ?
- Quel est le rapport entre le texte et l'image ?
- Quelle fable est racontée par la mise en scène (rapport entre la première et la dernière image) ?
- Quel est son discours (son propos) sur l'homme et sur le monde ?

D'Orléans à Boston : un regard, deux univers

Arthur Nauzyciel

Après des études d'arts plastiques et de cinéma, **Arthur Nauzyciel** entre à l'école du Théâtre national de Chaillot. De 1996 à 2006, il est artiste associé au CDDB-Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National (direction **Éric Vigner**). Depuis le 1^{er} juin 2007, il dirige le Centre Dramatique National Orléans/Loiret/Centre.

Lors de la formation « analyse de la représentation théâtrale » organisée par l'ANRAT en Avignon en juillet 2008, les stagiaires ont rencontré Arthur Nauzyciel après s'être livrés à l'analyse chorale de la représentation d'*Ordet (la parole)* de Kaj Munk. Cet article est une retranscription d'un entretien réalisé par Claire Rannou.



Julius Caesar, mise en scène Arthur Nauzyciel © FRÉDÉRIC NAUCZYCIEL

CLAIRE RANNOU : Quelle est votre perception du contexte actuel de l'éducation artistique en théâtre ?

ARTHUR NAUCZYCIEL : Le contexte général est actuellement en pleine mutation. On assiste au départ de ceux qui étaient les piliers, qui faisaient le lien entre les hautes instances, l'éducation nationale et les artistes. Ces personnalités insufflaient une pensée, transmettaient à la fois l'héritage et la mémoire du spectacle, et l'histoire de la décentralisation.

Il s'agit désormais de passer le relais à la nouvelle génération, mais les successeurs ne sont malheureusement pas encore totalement identifiés. C'est ce vide qui me semble inquiétant. Parler d'un « échec de la décentralisation théâtrale en France » me laisse néanmoins perplexe : je tourne en effet beaucoup en province et je me rends compte que je suis face à un public disponible, curieux, ouvert, formé, qui ne se contente pas de jugements hâtifs, qui est conscient de ce qu'est le théâtre public. Il faut se féliciter de la qualité de la réception en France.

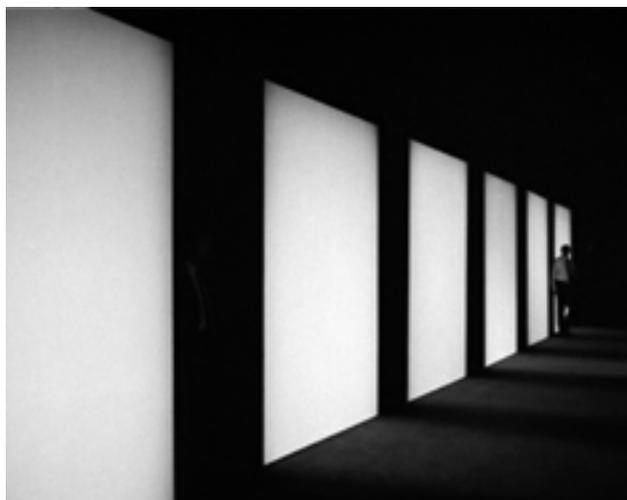
Il ne faut donc pas oublier qu'il y a, grâce à ces pionniers, un acquis énorme, qui permet aux théâtres, et notamment aux centres dramatiques nationaux qui sont dirigés par des artistes, de fonctionner sur une identité globale, un projet artistique, ce qui est loin d'être le cas dans d'autres pays, comme les États-Unis. La programmation d'une saison, en France, ne se résume pas à une addition hasardeuse de spectacles, elle résulte au contraire, de la mise à l'essai de propositions reliées par une esthétique, une atmosphère, un univers, une thématique. Enfin, je rappelle régulièrement que nous participons à une mission de service public, et que la subvention qui nous est accordée l'est également pour permettre une politique tarifaire qui permet à tous d'aller voir des spectacles. Quand le billet pour *Julius Caesar* ⁽¹⁾ à Boston est de 25 dollars pour un étudiant, il est de 5 euros pour les scolaires à Orléans. C'est aussi cela, la démocratisation culturelle.

C. R. : Vous travaillez très souvent à l'étranger, et particulièrement aux États-Unis, comment caractériseriez-vous l'influence de l'environnement culturel et politique sur la création et la formation des publics ?

A. N. : Il n'y a pas d'argent public pour la culture aux États-Unis, donc tout repose sur des fonds privés. Ainsi, même les théâtres qui ont tenté pendant des années d'être des « théâtres d'art », comme l'*American Repertory Theater* de Boston, où j'ai créé *Julius Caesar*, fonctionnent sur le principe du marketing et non des relations publiques.

Contrairement aux spectateurs français, le public américain n'est pas formé à accéder à un certain type de propositions. C'est un public de consommateurs, passif, qui se sent perdu devant du théâtre d'art. En effet, il existe selon eux seulement deux sortes de théâtre : le théâtre de divertissement, et le théâtre de tradition, par exemple un Shakespeare en costumes « d'époque », dans une forme très académique. Les universitaires spécialistes de Shakespeare se sont ainsi montrés outrés par notre spectacle car les départements de littérature véhiculent une image datée du théâtre.

L'approche consumériste influe aussi sur la programmation et sur la façon dont les structures communiquent autour des spectacles. Il ne s'agit pas de promouvoir l'ensemble d'une saison, ou un projet artistique, mais de se focaliser sur telle ou telle pièce, de la « marketer », en travaillant sur des cibles. L'équipe du théâtre sélectionne donc des groupes dont ils pensent que le spectacle s'adresse à eux. Par exemple, pour *Black*



Julius Caesar, mise en scène Arthur Nauzyciel © FRÉDÉRIC NAUZYCIEL



Battles with Dogs ⁽²⁾ de Koltès, le théâtre a ciblé les publics noirs, universitaires et homosexuels, comme si la portée de l'œuvre résidait dans la somme de ses thèmes constituée en discours, comme si elle n'était pas avant tout un poème. Ce n'est bien sûr pas une question de compétences, mais de réflexes, de priorités et de préoccupations. Leurs méthodes sont différentes : promotion sur *facebook*, organisation de soirées de lancement avec des mécènes, des sponsors et des leaders d'opinions, ciblage communautaire.

Aussi leur ai-je proposé de collaborer avec le Musée d'art contemporain de la Ville et les départements art, culture et design de l'université d'Harvard, ce qu'ils n'avaient jamais fait. Le spectacle a ainsi attiré un nouveau public, plus jeune.

Il existe tout de même quelques partenariats aux États-Unis entre des théâtres et des établissements scolaires, mais il ne s'agit que de « prestations de service », ce qui amène certains professeurs à organiser des sorties pour leurs élèves sans aucune préparation, ni aucun outil dramaturgique.

C. R. : Quelle est la ligne directrice de votre projet d'éducation artistique et culturelle au CDN d'Orléans ?

A. N. : Au Centre dramatique national, nous sommes une toute petite équipe, pour un travail colossal. Nous essayons de mettre en place des outils lisibles, comme par exemple « le livre du CDN » conçu avec Marie Darrieussecq. C'est un objet très précieux, édité chaque année, qui accompagne les spectateurs et les abonnés sur toute la saison. Il est rédigé par des écrivains que nous sollicitons, et auxquels nous demandons de dessiner les contours d'un univers sensible et poétique dont les spectacles seront l'illustration.

Le travail à l'étranger, ainsi que le montage d'un spectacle avec mon père, m'ont permis de prendre conscience de mon langage jargonnant. C'est de là qu'est certainement née mon envie de réaliser des documents simples et faciles d'accès. Malgré des propositions de spectacles parfois radicales, **il faut toujours penser aux néophytes, être lisible, clair, sans être infantilisant ni démagogique.**

Nous avons par ailleurs mis en place plusieurs projets avec les CEMEA, notamment une école du spectateur tout à fait intéressante, et le CNDP a réalisé une Pièce démontée, autour d'*Ordet*. En ce qui concerne les traces et la mémoire des spectacles, nous travaillons avec l'auteur Denis Lachaud, qui suit toutes les répétitions et tient un journal durant tout le processus de création. Pour la vidéo, nous faisons des captations « maison » de nos créations, mais n'avons pas les moyens humains ni financiers d'une réalisation professionnelle.

Si le Centre dramatique n'a pas la chance de pouvoir s'appuyer sur un enseignant relais qui bénéficierait d'une décharge horaire, il est cependant partenaire de nombreux lycées et de classes préparatoires. La rencontre doit permettre aux professeurs d'enseigner autrement et de transmettre leur passion.

« **En France, je suis face à un public disponible, curieux, ouvert, formé.** »



Julius Caesar, mise en scène Arthur Nauzyciel © FRÉDÉRIC NAUZYCIEL

Enfin, la Région Centre est très active dans ce domaine. Elle a notamment financé un projet destiné à une soixantaine d'élèves d'un lycée agricole qui a assisté aux répétitions d'*Ordet* et rencontré les artistes au CDN d'Orléans, puis qui sont allés en Avignon pour voir le spectacle. Pour la création *Le Musée de la Mer*, la Région a envoyé une classe pendant une semaine à Reykjavik. Les élèves ont ensuite partagé leurs travaux avec l'équipe : reportages, films, blogs...

C. R. : Quel rôle accordez-vous au rituel de la rencontre avec le public à l'issue de la représentation ?

A. N. : Les rencontres après la représentation sont toujours étonnantes. Je ne me sens pas en danger lors de ces échanges, car mes choix ne sont jamais de l'ordre de l'arbitraire et sont liés à des enjeux réfléchis. Je suis prêt à entendre toutes les critiques et à y répondre. Non que j'estime que tout ce que je fais soit parfait, mais tout a un sens.

J'ai d'ailleurs remarqué que lorsque les gens parlent du spectacle, ils parlent en fait d'eux-mêmes ; ils racontent une histoire.

Ces moments sont excitants, je ne les ressens pas comme une contrainte. Ce qui est curieux aussi, lorsqu'un spectacle tourne à l'étranger, c'est la grande différence de réception entre les pays.

Ce qui me surprend par dessus tout, c'est que les gens comprennent finalement très bien les enjeux du travail, bien que ceux-ci soient parfois très obscurs. C'est très agréable pour un metteur en scène de savoir que sa création est reçue et entendue. Cela prouve que lorsque les gens, quels que soient leur âge, leur parcours ou leur culture, sentent que l'on s'adresse à leur intelligence, ils sont présents et partagent leur émotion.

C. R. : Les élèves qui ont bénéficié d'un parcours du spectateur durant leur scolarité cessent souvent d'aller au théâtre après le baccalauréat. Comment éviter ce phénomène, qui relève davantage d'une dissolution du lien tissé que d'une véritable désaffection ?

A. N. : Selon moi, cela tient avant tout au déficit actuel d'identité artistique des théâtres. On assiste en ce moment, et c'est dommage, à une sorte d'homogénéisation de la programmation des structures qui perdent ainsi leur particularité et leur signature.

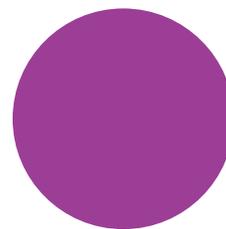
Comme jeune spectateur, je suis d'abord allé au théâtre pour faire le bazar, comme les autres. Mais lorsque la proposition était suffisamment puissante, elle s'imposait à nous par sa grandeur. Mais au-delà de l'étrangeté et de la force des mises en scène de Vitez et de Chéreau, nous avons aussi découvert à Chaillot et aux Amandiers des lieux qui se sont imposés à nous à travers l'audace et la nouveauté du rapport au monde auquel ils donnaient corps.

L'éducation artistique et culturelle se trouve donc aujourd'hui confrontée à deux grands enjeux : créer la possibilité d'un droit à cette éducation tout au long de la vie, et offrir des lieux où les spectateurs pourront nouer une familiarité avec un univers tout à la fois accueillant et radicalement singulier.

⁽¹⁾ *Jules César*, en français.

⁽²⁾ *Combat de nègre et de chiens*, en français.

Lorsque les gens parlent
du spectacle, ils parlent
en fait d'eux-mêmes ;
ils racontent une histoire.



Transmission & culture du résultat

L'éducation artistique et culturelle à l'heure des réformes

Le 11 juillet 2009, *Philippe Meirieu** intervenait lors d'une rencontre organisée par l'ANRAT, à l'ISTS d'Avignon. Ce texte est le fruit d'une retranscription de sa parole.

L'éducation artistique et culturelle : état des lieux

L'éducation artistique et culturelle se trouve actuellement dans une situation paradoxale. D'une part, les déclarations d'intention sont fort généreuses, mais d'autre part, on se heurte à une difficulté grandissante pour maintenir ce qui existe déjà. Les acteurs de cette éducation à l'art ressentent à l'heure actuelle un découragement réel.

Pour évoquer cette évolution, il suffit d'observer la répartition du budget de l'Éducation nationale. En 2002, 94,7 % du budget du ministère était dévolu au paiement des salaires.

En 2008, cette part est passée à 99,1 %. Cela signifie que les budgets de fonctionnement sont réduits à 0,9 %, et qu'il n'y a, pour ainsi dire, plus de jeu possible pour financer autre chose que les salaires. Cette dépense est incompressible, mais l'expérience montre qu'il suffit d'injecter de toutes petites sommes pour créer des dynamiques. Un budget de 1 000 euros par classe et par an permettrait la mise en œuvre de projets de grande qualité, mais le fonctionnement technocratique étouffe les initiatives individuelles ou locales. Cette pesanteur tient en grande partie à la quasi-disparition des crédits pédagogiques dans l'Éducation nationale. Certes, les collectivités territoriales prennent parfois le relais, mais le sentiment général demeure celui de l'étouffement.

Nous pouvons y voir trois raisons :

① Le changement de paradigme pédagogique entre 2002 et 2008.

Si les programmes de 2002 étaient centrés autour des notions de découverte, d'expression des enfants et de formation disciplinaire, ceux de 2008 se sont recentrés sur des activités d'entraînement systématique, de formalisation et de mémorisation. Le débat argumenté, par exemple, a disparu des programmes en 2008. L'expression individuelle de la pensée n'apparaît plus comme une priorité.

② Le mode de pilotage de l'évaluation et la culture du résultat

La pression évaluative engendre le délaissement de ce que l'on ne sait pas mesurer au profit des seules compétences directement quantifiables, c'est-à-dire autour des trois notions « lire - écrire - compter ». **L'éducation ne forme plus alors qu'à ce qui est évalué, au moyen d'un pilotage par les résultats.** Ainsi, un enseignant qui utilise ses heures d'aide individualisée pour faire du théâtre se déclare comme désobéisseur.

③ L'évolution globale de la société : de la médiation à la médication

L'éducation est fondée sur le principe du collectif. La médecine, au contraire, propose des remèdes individuels. Le paradigme médical domine actuellement : face à tout malaise, on répond en identifiant le symptôme et on envoie des remèdes, comme les « structures de remédiation ». Le repérage des symptômes s'effectue le plus tôt possible, et c'est ainsi que l'on en viendra à détecter par des tests la « dysgéographie » chez des enfants de quatre ans. **L'institution, autrefois au service du collectif, devient le pourvoyeur d'une somme de services auprès des individus :** études dirigées, accompagnement éducatif, personnalisé, pôle de remédiation, GAIN (Groupes d'Aide à l'Insertion). Le paradigme individualiste constitue une rupture radicale avec les valeurs de l'éducation populaire. Dès lors que l'individu est sollicité contre le citoyen, la création artistique et culturelle n'est plus favorisée, nous vivons un passage de la médiation culturelle à la médication individuelle. Dans ce contexte, des enseignants parviennent néanmoins à mener des actions d'éducation artistique et culturelle, en profitant des interstices ouverts par l'institution.

À ces évolutions profondes de l'école s'ajoute la réforme des universités qui modifie la formation des enseignants.

La formation initiale des enseignants

La situation à venir reste encore floue. La loi LRU peut, en effet, produire le meilleur et le pire. Trois mesures vont modifier profondément la formation.

① L'autonomie

En octroyant une très grande autonomie aux universités, la loi laisse s'instaurer d'importantes inégalités territoriales : dans certaines académies pourront se créer des pôles de formations ménageant toute sa place à l'éducation artistique et culturelle. L'université dans laquelle j'enseigne proposera par exemple un master « enseignement - éducation - culture » axé sur le partenariat. Mais il est à craindre que se dessinent ainsi des enclaves isolées dans un ensemble de masters qui ne proposeront rien dans ce domaine. La composition des masters sera donc déterminante, et elle se jouera université par université.

② L'accès au métier retardé

Socialement, le master sera plus sélectif, puisqu'il faudra une année supplémentaire pour y accéder. On peut craindre que le corps enseignant ne souffre d'une moins grande mixité, de laquelle il tirait sa richesse.

③ La disparition de l'alternance

Jusqu'ici, le cursus était organisé sur le principe d'un aller-retour entre le travail en situation et la réflexion théorique. Les situations pratiques rencontrées dans la classe par les stagiaires pouvaient ensuite être retravaillées sur le plan théorique. Si le stagiaire était soustrait la moitié du temps aux exigences « économiques », c'était pour créer, penser, méditer, imaginer. Nous assistons ainsi au retour de l'idéologie du dicton : « C'est en forgeant qu'on devient forgeron ». Pourtant, la dialectique entre le temps de la pratique et le temps du travail « invisible » de la réflexion et de la création constitue le cœur du métier de l'enseignant, proche en cela de celui de l'artiste. La fin de cette alternance représente donc une attaque contre la professionnalisation du corps enseignant. Les professeurs doivent être visibles tout le temps, comme les intermittents. **Si l'on ne vous voit pas, c'est que vous ne travaillez pas, c'est que vous n'existez pas. Or nous sommes des combattants de l'invisible.**

En faisant la chasse au temps de la création, pour privilégier la dimension productive, on risque néanmoins d'aboutir paradoxalement et à terme, à la mort du productif.

Un effet pervers de la loi LRU consiste à imposer aux universités un pilotage concurrentiel par les résultats, à partir d'un ratio entre le nombre de diplômés et le temps passé par les étudiants pour obtenir ces diplômes. L'éducation artistique et culturelle sera livrée au bon vouloir de ces universités, c'est-à-dire à ce système concurrentiel. Le temps de cette éducation, comme celui du temps de la pensée pédagogique restent, quoi qu'il arrive, porteurs d'innovation et de création.

Plus fondamentalement encore, **nous sommes dans une civilisation du Futuroscope – du tout voir, tout ressentir, tout faire... sans y être ! – et non pas dans une civilisation de l'opéra chinois – qui évoque par des signes le plus intime de l'homme –, c'est-à-dire dans une civilisation qui détruit le symbolique et déconnecte complètement l'enfant de la possibilité de mettre à distance et d'accéder à ce qui fait symbole pour lui, y compris à l'humain et l'inhumain qui se trouve en lui.** Il faut redonner toute sa place à la symbolisation. Je rappellerai cette magnifique séquence de répétition théâtrale de Louis Jouvet où il explique que lever une main sur scène c'est faire passer toute l'intelligence et toute l'énergie du corps dans ces muscles, et cette main, qui, à elle seule, va exprimer toutes les mains du monde ; elle signifiera un salut ou, au contraire, une insulte, mais, dans tous les cas, elle est le contraire de la gesticulation. Nous sommes dans un monde où les enfants gesticulent, et nous devons les aider à faire en sorte qu'un geste, une main, un pied, une tête qui tourne d'un quart de tour fasse sens, que toute l'intelligence passe dans ce geste et que le corps tout entier fasse mal, soit tendu au point que ce geste fait sens à la fois pour ceux qui le font et ceux qui le reçoivent. C'est là le moyen d'accéder aux formes les plus fortes de l'humain, au sens, à l'intention, à l'intentionnalité qui structure le sujet.

* Professeur en sciences de l'éducation à l'université Lumière - Lyon 2, Philippe Meirieu s'est battu, depuis toujours, pour une pédagogie exigeante, fondée sur une transmission culturelle de haut niveau.

Parmi ses engagements militants et professionnels, il fut responsable pédagogique d'un collège expérimental de 1976 à 1986, rédacteur en chef des *Cahiers pédagogiques* de 1980 à 1986, formateur d'enseignants et directeur de l'Institut des sciences et pratiques d'éducation et de formation (ISPEF) de l'université Lumière-Lyon 2. Après le vote de la loi d'orientation de 1989, il participa à la création des Instituts universitaires de formation des maîtres et à celle du Conseil national des programmes. Il dirigea l'Institut national de recherche pédagogique (INRP) de juin 1998 à mai 2000, s'efforçant d'associer, dans une même dynamique, innovation et recherche. Il a terminé, en 2006, son mandat de directeur de l'IUFM de l'Académie de Lyon et repris ses activités de professeur d'université. Il est aussi responsable pédagogique de la chaîne de télévision pour l'éducation CAP CANAL, et dirige la collection Pédagogies chez ESF éditeur.

Transmission & création

La question de l'enseignement du théâtre est elle-même prise dans la question de la transmission du savoir, dont l'éducation n'est qu'un des modes, historiquement situé et peut-être pas nécessairement le meilleur.

La transmission : est-elle nécessaire ? Dans les sociétés dites traditionnelles, les vieillards étaient respectés parce qu'ils transmettaient un savoir indispensable, souvent un savoir-faire enseigné par l'exemple et la pratique commune, avec le mode d'emploi oral. La transmission des savoirs religieux et mythiques passait des grands-parents aux petits-enfants, avec l'économie d'erreurs dues au saut d'une génération.

Tout cet édifice s'écroule avec la manière dont l'univers technique s'est émancipé de son rapport aux savoir-faire. Sous le nom d'adaptabilité, on réclame aujourd'hui une disposition toujours plus grande à abandonner les pratiques périmées pour des procédures toujours nouvelles. **Le passé devient une gêne, un poids inutile et la transmission une nostalgie réactionnaire, conservatrice.**

L'axe vertical passait d'une génération à l'autre : la Bible utilise l'image de l'enfant regardant l'avenir juché sur les épaules de son père. L'axe horizontal le supplante et se borne souvent, sous le nom de communication, à ne transmettre que des informations phatiques. La communication est à elle-même sa propre fin. Au mieux elle transmet des savoirs réciproques, opère un troc dans lequel aucun savoir ne vaut plus que l'autre (le rap en échange du latin ?). D'un côté, un axe diachronique qui privilégie la transmission du passé, avec son poids ; de l'autre, un axe synchronique, avec son insignifiance.

Le théâtre lui aussi est pris dans cette croisée du vertical et de l'horizontal : on transmet verticalement en jouant des textes déjà écrits, qu'ils l'aient été au VI^e siècle avant J.-C. où l'année dernière ; on transmet horizontalement en s'adressant à un public dont l'écoute actuelle est requise en même temps que la présence physique de l'acteur.

Commençons par l'axe vertical : peut-on transmettre à travers le temps ? Le faut-il ? Que faut-il transmettre et à qui ? Peut-on transmettre quand la transmission est dévalorisée ? La « tradition » transporte le dit de la parole dans le temps. La « transmission » porte quelque chose à travers autre chose, mais quoi, si ce n'est plus la parole ? De quoi y aurait-il mission de transport, et à qui confier, quel dépôt ? Si les jeunes sont aussi les plus malléables, si c'est cette malléabilité qu'il faut acquérir, on pourrait inverser l'axe vertical. Ce sont les petits-enfants qui apprennent aux grands-parents le maniement des ordinateurs ; les personnes âgées revêtent des survêtements qui ressemblent à des babygros, elles finissent par mettre des couches et on leur parle à la troisième personne : « Il va aller au dodo, Pépé ? ».

Comme dans *Le politique* de Platon, le temps rebrousse son cours vers les enfants aux cheveux gris. On pourrait alors regretter le « bon » sens de la transmission qui enchérissait le présent de toutes les expériences du passé et permettait de les « dé-passer », car on ne peut « dépasser », comme le dit Hegel, qu'en « passant par ». **Mais on pourrait, à l'inverse, critiquer le patrimonialisme qui momifie non seulement les œuvres passées, mais même celles d'aujourd'hui dans une entreprise de muséographie qui doublerait le réel de sa propre ombre dans un gigantesque musée Grévin du présent.**

En réalité, la transmission souffre d'une absence de critères qui lui dicteraient ce qu'il faut léguer aux générations futures et ce qu'il faut jeter aux orties de l'oubli. On ne peut transmettre qu'au prix de la perte. Mais on ne dispose pas d'une mesure qui puisse valoir pour le futur. On ne peut prétendre aujourd'hui décider de ce qui vaudra pour demain. Pourtant, la civilisation semble résulter du tri qu'a fait le temps entre les ruines superposées du passé : c'est ce qui fait la beauté de villes comme Rome. La transmission serait alors l'art d'accepter ce tri du hasard, l'acceptation du transitoire, l'abandon au flux de l'histoire avec la modestie de savoir qu'il fut des œuvres avant nous et qu'il y en aura d'autres après nous, que nous ne sommes que des relais infidèles transformant sans le vouloir et transmettant sans le savoir. **Cette modestie limiterait de beaucoup la prétention contemporaine à la génialité fondatrice, à la nouveauté inouïe, inaugurale, qui équivaut dans l'art à l'idée de révolution en politique.**

Mais dans le cas du théâtre, la transmission verticale ne peut s'effectuer sans la transmission horizontale due à la présence de l'acteur, l'acteur *in praesentia*, en chair et en os. Le texte de théâtre devient contemporain du seul fait qu'il est joué, comme si c'était l'acteur aujourd'hui qui le pensait en le disant, comme si'il était en train de l'inventer dans sa première fraîcheur, mais en même temps comme s'il le citait, comme s'il savait que « ce n'est pas de moi ce que je dis ». Et si la transmission était seulement cette distance, ce décollage entre l'habitude, qui fait oublier le sens, et le choc qui le fait surgir ? Notre époque ne parvient pas à accepter ce choc, parce qu'elle ne pense pas le futur : gouvernance, gestion des choses et des gens n'impliquent pas leur sens parce que ces pratiques ne visent aucun futur. **Il y aurait alors une responsabilité essentielle au théâtre : il ne gère pas les choses connues, il les transforme en signes indéchiffrés.** Le passé, au théâtre, ne relève pas du passé, puisqu'il se passe au présent, sous nos yeux, et nous donne l'idée que cela aurait pu se passer autrement. Ainsi Kierkegaard, qui retournait voir les mêmes pièces parce que là seulement, « c'est nouveau ». Le théâtre donne l'idée qu'autre chose pourrait se passer que ce qui se passe sur la scène du présent. C'est ce qui le rend mystérieux. Il joue en même temps quelque chose et autre chose, ce qui pourrait avoir lieu. Le théâtre, à cause du jeu, porte l'ombre de son autre. Il ouvre un possible qui n'est pas le futur, mais permet le futur. Il serait le lieu de réalisation de l'adage du vieil Héraclite : « S'il n'attend pas, il n'atteindra pas l'inespéré, parce que c'est chose introuvable, et même impraticable ». Bollack, qui traduit cet aphorisme, commente : « L'introuvable que l'on cherche porte en lui le non trouvé. Attaché à la poursuite d'un objet, on découvre en autre chose son absence, si bien qu'on le trouve en le manquant ». Si on l'attend, l'inespéré n'est plus inespéré. Si on ne l'attend pas, on le manque à tout coup. **Le théâtre serait le lieu de cette attente paradoxale qui est celle**

d'un futur auquel on ne peut donner forme, mais qu'il faut espérer pour apercevoir. Le guetteur, sur le toit des Atrides, dans l'inconfort de l'aube et l'obscurité de l'horizon, guette ce dont il ne sait pas quelle forme cela prendra, mais seulement que ça ne sera pas comme on croit. Transmettre, au théâtre, ce serait promettre ce qui ne peut encore se dire, l'autre de ce qui nous emprisonne sous les figures de l'évidence.

Eugénio Barba* raconte l'histoire de l'homme qui plantait des lions. Il n'est pas commun de planter des lions. Ses voisins, qui avaient l'habitude de cultiver des haricots, commencèrent par s'étonner, parce que des lions plantés ne sortaient pas de haricots, puis s'indignèrent lorsque des lions plantés sortirent... des lapins. Parce que les lapins mangent les haricots. « Mais il va pousser des lions, vous aller voir ! », disait l'homme. Pas de lions, mais, de nouveau, des lapins... À la fin, les voisins, excédés, chassèrent l'homme, qui mourut loin de chez lui. Son fils, resté au pays, planta bien consciencieusement des haricots toute sa vie. Mais de temps en temps il entendait murmurer autour de lui à voix basse : « C'est un type ordinaire, sans grandeur. Mais son père, lui, c'était quelqu'un ! Il plantait des lions ! ».

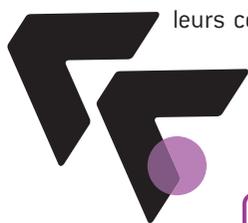
L'homme ne vit pas que de haricots. Transmettre, c'est réactiver ce souvenir, reposant dans la mémoire collective, qu'on peut vivre autrement : en ce sens, transmettre, c'est le contraire de se soumettre, parce que c'est mettre du différent à disposition du présent.

Transmission et tradition

Pendant longtemps, l'art ne se soucia pas d'inventer, mais d'imiter les anciens. La copie, aussi bien des textes dans les couvents que des tableaux dans les églises, était une sorte de prière, un recueillement du temps, qui appartient à Dieu. On considérait que la copie formait à la fois la main et l'esprit. Tolstoï écrivit de très petits textes sur la Russie éternelle, destinés à être appris par cœur par les enfants des moujiks afin de les cultiver. Winckelmann disait que l'unique moyen pour ses contemporains de devenir grands, et si possibles inimitables, était d'imiter les anciens.

La tâche de celui qui transmet est alors de s'effacer derrière la tradition, la préservant sans la modifier, qu'il s'agisse d'un savoir, d'un savoir-faire, de pratiques rituelles ou de conduites sociales. Cette nécessité de ne rien changer vient de ce que le transmetteur ne connaît pas la totalité du sens caché. Le devoir de fidélité est d'autant plus impérieux qu'il porte sur des messages qui restent celés. Il ne s'agit pas d'imposer un sens à l'avenir mais de faire passer par le présent quelque don obscur du futur. Au prix du secret, le message est inépuisable. Le passeur tente de se faire invisible, mais, sans qu'il le sache, une partie du message qu'il transporte est efficace sur son propre corps, sur son

esprit, sur le monde ou sur les dieux invoqués. Le transmetteur serait bien en peine de jauger ce qu'il transmet. Il faudrait qu'il actualise tout le passé et que le temps s'arrête avec lui. En tant que derniers arrivés, nous aurons toujours raison du passé, mais en tant que passagers du temps, nous ne pouvons ériger nos choix de transmission en signes ultimes. Pouvons-nous savoir de quoi aurons besoin nos descendants ? Il faut donc tout conserver, si possible exempt de nos propres bruits. Dans la « trans-mission », il faut entendre la « mission » qui nous lie tout autant au passé qu'au futur. **Nous ne pouvons donner que ce qui nous excède, nous dépasse et passe par nous.** Nous sommes en même temps indispensables et irresponsables. La conservation réclame ses passeurs, sans lesquels le fil est rompu. On croit trop souvent à un poids autonome du passé. Mais il ne se soutient que de son entretien. On n'aperçoit pas les prodiges de piété qu'il a fallu pour qu'un texte en cunéiforme gravé sur ordre d'un monarque, il y a trente siècles, une prière au dieu Aton dans une tombe cachée à la lumière nous parviennent aujourd'hui comme des messages qui nous sont adressés. Vivian Denon a transcrit avec une telle méticulosité les hiéroglyphes qu'il ne comprenait pas que Champollion, qui ne les avait jamais vus, a pu commencer à les déchiffrer d'après ses transcriptions. Cette attention patiente portée au passé permet d'échapper à la solidification marchande de la culture et nous apprend qu'il fut des époques, quelles que soient leurs contraintes, où elle n'était pas une marchandise, offerte au désœuvrement du loisir.



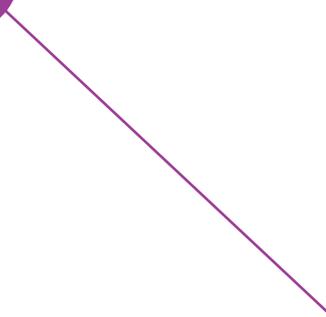
Qu'aurons-nous à réciter par temps de détresse, nous qui ne voulons plus nous charger de mémoire ?

Plus encore, c'est la transmission diachronique qui permet la transmission synchronique : c'est sur le fond d'une culture commune transmise qu'une expérience se partage, qu'une résistance se soutient. Ariane Mnouchkine se souvient dans la préface de *L'Histoire du théâtre* du témoignage de ces femmes

en prison pendant la dernière guerre qui « tenaient » entre les interrogatoires parce que l'une d'elles, actrice, leur récitait tout Racine à travers les murs. Qu'aurons-nous à réciter par temps de détresse, nous qui ne voulons plus nous charger de mémoire ? Grunberg s'étonne, dans un numéro de *Prospero*, qu'un réalisateur qu'il ne cite pas mais qui, dit-il, fait des films connus, puisse se vanter de n'avoir jamais vu de films en noir et blanc : « L'avant-garde voulait se débarrasser de ce qu'on lui avait inculqué. Maintenant, j'ai l'impression que l'on veut faire table rase de choses qu'on ignore ». Brecht déjà persiflait « cette racaille avide de nouveauté qui n'use jamais jusqu'au bout ses souliers, ne lit pas jusqu'au bout les livres commencés, oublie ses propres pensées, se prend pour le véritable espoir du monde ! ».

« Dans notre vie encombrée d'objets », remarque Jacques Gailard dans *Beau comme l'antique*, « nous prenons pour charlatans ceux qui partout s'interrogent sur des signes. Notre savoir de l'antique, réduit à l'essentiel, vivant de cette mémoire des signes, n'est ni une collection d'objets, ni un stock de documents, ni une bibliothèque. C'est un réseau de représentations souvent floues ou enfouies, obsédantes... ». Sans ce réseau souterrain, les performances techniques de la modernité ne suffisent pas à assurer notre appartenance à l'histoire humaine. Ses résonances secrètes animent notre présent : si la transmission synchronique porte plus sur les affects que sur les traces, elle les suppose. **Le rôle de l'art est en ce domaine fondateur : ce sont les œuvres d'art qui nous permettent de ressentir, d'éprouver, qui façonnent nos émotions ; ce sont les émotions qui portent les transmissions.** Que serait la transmission du savoir sans le plaisir de la découverte, la démocratie pour qui n'a pas le goût de la liberté, la beauté sans le ravissement de l'admiration ? Les meilleurs passeurs transmettent par leurs passions. Sans elles, la transmission verticale se sclérose : on transmet des valeurs, par l'aptitude à combattre pour elles.

Mais au nom de l'authenticité des émotions et de leur immédiateté, on peut aussi bien refuser la transmission, tant verticale (à travers le temps) qu'horizontale (à travers les autres) et prétendre que l'expression de soi n'a que faire des générations passées ni de la compréhension des contemporains.



Transmission et création

On transmet verticalement, de haut en bas, de ceux qui savent ou savaient vers ceux qui, ne sachant pas, reçoivent et doivent remercier. Mais ceux qui reçoivent peuvent se révolter de devoir hériter, revendiquer le droit de refuser l'héritage. L'invention veut le nouveau, elle évoque la nécessité de faire le vide. Pensons aux déclarations de Heiner Müller à propos du théâtre post-dramatique : « Un texte qui est fonctionnel pour l'appareil scénique traditionnel n'est pas un bon texte ». Les concepts classiques sont devenus des normes esthétiques par le poids de la tradition ; on ne peut les ébranler qu'en passant outre. Toute citation, toute reprise, voire décrassage d'un répertoire ou d'un mode de jeu, nous y replonge, même à travers la dérision. Il faut donc délibérément tourner le dos. Les plus conséquents des contemporains savent qu'il faut se risquer en des registres inexplorés.

Mais on ne peut se risquer sans appui. La rupture implique une mémoire de ce qui fut rompu, faute de quoi il reviendrait, par d'autres détours et sous d'autres formes, comme le « retour du refoulé » qui, d'après Freud, hante celui qui l'a chassé. L'au-delà n'est pas pour Heiner Müller l'ailleurs : « cela ne signifie pas négation abstraite, ignorance pure et simple de la tradition. **“Après le drame” signifie que le drame subsiste comme structure... Comme norme fonctionnant automatiquement...** ». **Il ne faut sortir que des automatismes.** On ne peut sortir de ce que l'on ignore, dépasser ce par quoi l'on n'est pas passé, oublier ce que l'on n'a jamais su. « Dépasser » indique le passage vers un au-delà. Mais l'au-delà ne nous appartient pas. Seulement de préparer le saut et l'adieu : « Tu es devenu un bon tireur à l'arc ! Quitte-moi ! », dit le maître zen à son disciple. L'apprentissage du théâtre Nô exige que le maître se tienne dans le dos de l'élève, guidant ses gestes. Le maître n'est pas à imiter. Il se retire derrière le corps de l'élève, et, un jour, disparaît. « Un bon maître se tient derrière, un mauvais maître se tient devant », tranche Yoshi Oida. De même le théâtre, qui se présente pourtant face aux spectateurs, abolit ses traces avec son déroulement. Il ne reste que ceux qui ont vu et qui parlent entre eux, des années après, d'une émotion que nul autre ne pourra jamais comprendre. La transmission du théâtre s'accomplit dans sa dilution comme spectacle. **Les pièces écrites, les articles des critiques, ne sont que des scories froides. Seule la mémoire vivante se colporte, elle seule témoigne. En ce sens, transmettre, c'est témoigner.**

Transmission et oubli

Mais ce rôle de témoin ne suffit pas au dépositaire. Il lui faut faire sien le message reçu... Freud encore, citant Goethe : « Ce dont tu as hérité, acquiers-le pour le posséder ». On ne peut se l'in-

corporer qu'en triant l'héritage. L'oubli, pour Nietzsche, est une vertu active. Dès que l'on tente de transmettre une forme de vie, elle meurt ; dès que l'on transmet des valeurs, elles deviennent des normes. **C'est la malédiction de la transmission. Elle tue ce qu'elle donne.** Mais on ne peut non plus s'en passer, se passer de fondations, même si elles doivent rester cachées et enfouies. Peut-être qu'à l'époque de la nouveauté, la transmission ne peut se faire que clandestinement ?

« Nous ne sommes que la trace vivante d'une scène qui n'est plus », dit Pascal Quignard. Nous ne pouvons transmettre que ce que nous avons perdu et recevoir ce que nous perdrons aussi. Comme le rappelle Walter Benjamin : « Articuler historiquement le passé ne signifie pas le connaître tel qu'il a été effectivement, mais bien plutôt disposer d'un souvenir qui brille à l'instant du péril. À chaque époque, il faut tenter d'arracher la tradition au conformisme qui prétend s'emparer d'elle ».

Le passé du théâtre ne peut lui aussi se vivre qu'au présent du jeu. Et pourtant la pièce est écrite. Elle est transmise par les acteurs « comme si » ceux qui la parlent en découvrirait le texte enfoui. **Toute transmission n'imitte-t-elle pas ce « comme si » de l'acteur ?** Tout a déjà été dit, nous le savons et le célébrons en le disant encore, comme au premier jour. Ainsi seulement nous sommes présents au temps qui est le nôtre.

Françoise Valon, enseignante de philosophie et de théâtre

(*) Eugenio Barba, metteur en scène italien, a travaillé avec Grotowski, voyagé en Inde, et fondé l'Odin Teatret. Dans sa recherche sur le jeu de l'acteur, les traditions orientales occupent une place très importante. En 1979, il fonde l'I.S.T.A., école internationale d'anthropologie théâtrale.

L'invention veut le nouveau, elle évoque la nécessité de faire le vide.

En Allemagne...

Pierre Grammont, comédien et membre de l'ANRAT, a été invité à participer au festival annuel de théâtre à l'école « Spiel:platz = Stadt:raum », à Hambourg, à l'initiative de Joachim Reiss, d'IDEA ⁽¹⁾.

Le contexte : le théâtre au lycée

En Allemagne, le « théâtre au lycée » peut recouvrir des réalités très différentes : en effet l'éducation n'y est pas nationale comme en France, mais dépend de chaque *Land*. Ainsi dans certains *Länder* (comme Hambourg), le théâtre a une place importante au lycée : présent dans quasiment tous les établissements, il constitue une discipline à part entière pouvant être choisie par les élèves comme matière comptant pour le baccalauréat. En revanche, dans d'autres régions, le théâtre ne dépasse pas le statut d'activité extrascolaire au sein du lycée.

Autre différence avec la France, les cours de théâtre n'y sont pas assurés par des artistes ou par des tandems professeur-artiste, mais uniquement par des professeurs de lycée. Jusqu'à présent il s'agissait de professeurs de matières académiques qui s'étaient eux-mêmes formés à la pratique théâtrale, mais depuis peu, il existe en Allemagne une formation spécifique pour devenir professeur des arts du spectacle (« *Darstellendes Spiel* », arts de la représentation), prodiguée exclusivement dans deux instituts universitaires. **Tous semblent cependant envieux du concept français de « l'artiste à l'école ».**

Le Festival

Le festival, qui célébrait son 25^e anniversaire, a lieu tous les ans dans une ville différente. Il est organisé par la FDS ⁽²⁾ du *Land* d'accueil (donc, très concrètement, par un petit groupe de professeurs dynamiques et dévoués au sein de cette association), et présidé par le BV.TS ⁽³⁾ qui en choisit le thème (cette édition : « le théâtre dans les lieux publics »).

Outre les financements de la région et du BV.TS, le festival reçoit le soutien d'un important mécène, la fondation Körber, qui œuvre beaucoup pour l'éducation théâtrale, et réussit à associer à son projet un certain nombre d'autres partenaires : maison de la culture contemporaine, auberge de jeunesse, société des transports.

Une classe de lycéens de chaque *Land* est invitée, soit 16 au total, auxquelles s'ajoute une classe d'un pays étranger (cette année de Saint-Petersbourg). Chacune donne une représentation de son travail au cours de la semaine, sur une scène ou dans un espace public (grands magasins, parcs, bord d'un canal, etc.). Sont parallèlement proposés tout au long du festival des

séminaires théoriques, des ateliers de pratique et des performances auxquels participent élèves, professeurs et le tout public.

À titre d'exemple, la présentation du travail de la classe de Hambourg, en ouverture du festival, était très spectaculaire. Tout le monde pouvait participer à cette performance, qui se déroulait sur les quais de l'Elbe. Pour ce faire, il suffisait de disposer d'un lecteur mp3 recevant la radio : en effet, une radio libre locale, *Free Hamburg*, diffusait une bande-son de 45 minutes réalisée par un groupe d'artistes et de *performers* (Ligna), qui donnait des instructions à suivre (courez, couchez-vous, regardez votre voisin, allez demander à quelqu'un de danser avec vous, etc.) ainsi que des pensées et des réflexions sur le théâtre, comme souffle de liberté dans la ville. Plus d'une centaine de lycéens ont ainsi participé à la performance, au milieu de touristes ébahis et amusés.

Un tel événement a l'avantage de rassembler durant quelques jours, dans une ambiance à la fois studieuse, artistique et festive, tous les acteurs nationaux d'une activité souvent isolés. Il provoque aussi des collaborations et des synergies entre disciplines et entre établissements, le tout dans une « présence à la ville » qui me semble capitale pour la survie des arts à l'école. Si les agriculteurs manifestent pour le prix du lait, les pêcheurs pour les quotas et les seniors pour leur retraite, se donnant ainsi en spectacle dans ce qui ressemble parfois à du théâtre d'intervention, du *happening* ou de l'agit-prop, pourquoi les lycéens qui font du théâtre sont-ils si discrets, voire invisibles, dans notre société ?

Pierre Grammont

⁽¹⁾ IDEA : International Drama in Education Association, association qui réunit les acteurs de l'éducation artistique et culturelle de plus de cinquante pays. L'ANRAT organisera son congrès mondial en 2013 à Paris.

⁽²⁾ FDS : Fachverband Darstellendes Spiel, association des arts du spectacle, présente dans chaque Land.

⁽³⁾ BV.TS : Bundesverband Theater in Schulen, (l'équivalent de l'ANRAT), regroupement des FDS au niveau fédéral.

Étreinte & abandon

Un atelier de pratique en lycée

Cette rubrique se propose de présenter une séance d'atelier menée à partir de textes contemporains, théâtraux ou non, dont vous trouverez ici un extrait, accompagné de la description du travail entrepris avec les élèves. Non un modèle, non un exemple, une ouverture possible, peut-être.

Notre besoin de consolation est impossible à rassasier est un des derniers textes écrits par l'auteur suédois Stig Dagerman avant de se donner la mort à 32 ans, en 1954.

Le texte

Notre besoin de consolation est impossible à rassasier
Stig Dagerman, traduction Philippe Bouquet
© Actes Sud 1981 (écrit en 1952)

Selon moi, une sorte de liberté est perdue pour toujours ou pour longtemps. C'est la liberté qui vient de la capacité de posséder son propre élément. Le poisson possède le sien, de même que l'oiseau ou l'animal terrestre. Thoreau avait encore la forêt de Walden – mais où est maintenant la forêt où l'être humain puisse prouver qu'il est possible de vivre en liberté en dehors des formes figées de la société ?

Je suis obligé de répondre : nulle part. Si je veux vivre libre, il faut pour l'instant que je le fasse à l'intérieur de ces formes. Le monde est donc plus fort que moi. À son pouvoir je n'ai rien à opposer que moi-même – mais, d'un autre côté, c'est considérable. Car, tant que je ne me laisse pas écraser par le nombre, je suis moi aussi une puissance. Et mon pouvoir est redoutable tant que je puis opposer la force de mes mots à celle du monde, car celui qui construit des prisons s'exprime moins bien que celui qui bâtit la liberté. Mais ma puissance ne connaîtra plus de bornes le jour où je n'aurai plus que mon silence pour défendre mon inviolabilité, car aucune hache ne peut avoir de prise sur le silence vivant.

Telle est ma seule consolation. Je sais que les rechutes dans le désespoir seront nombreuses et profondes, mais le souvenir du miracle de la libération me porte comme une aile vers un but qui me donne le vertige : une consolation qui soit plus qu'une consolation et plus grande qu'une philosophie, c'est-à-dire une raison de vivre. ●

Le projet

Dans le cadre du partenariat entre le lycée Jean Moulin de Torcy et la Ferme du Buisson de Noisiel, **Philippe Guyard**, professeur d'histoire-géographie et moi-même, avons conçu avec deux artistes un stage de deux jours. C'est ainsi que le danseur **Shush Tenin**⁽¹⁾ et le comédien **Laurent Bellambe**⁽²⁾ ont dirigé avec nous un groupe d'élèves d'option facultative, de 15 à 19 ans, et venant de toutes sections. Leur seul point commun était l'envie d'être là, un samedi 2 janvier, malgré les vacances, malgré les fêtes toutes proches, malgré le froid, pour faire du théâtre, dans le « studio » de la Ferme, devenu tout à coup cocon propice à toutes les métamorphoses.

Car l'enjeu de ce stage n'était pas de seule formation : malgré sa brièveté, sa finalité restait l'ébauche d'une petite forme artistique, imaginée au croisement des désirs de chacun : d'un côté les élèves, engagés dans un travail sur la disparition, de l'autre les artistes, fascinés par le texte de Stig Dagerman, dont ils souhaitaient explorer les virtualités avec ce groupe.

C'est Shush Tenin qui a débuté, en proposant des exercices très progressifs (respiration, étirements des articulations, marches rythmées qui se complexifient au fur et à mesure), afin d'amener les élèves à prendre conscience de leur corps. Les exercices suivants ont impliqué un travail plus collectif de confiance, d'écoute et de respect du partenaire. De là, Shush est passé à un travail sur les portés, et ce avec des résultats impressionnants pour des participants néophytes.

Laurent a ensuite proposé une improvisation « les étreintes ». **Sur le plateau nu, deux personnes s'approchent l'une de l'autre en silence, s'étreignent, puis se séparent.** Les artistes ont imposé la composition des duos formés afin d'éviter les complicités trop évidentes entre les élèves et de rompre avec la mixité conventionnelle des genres.

Autant le dire, c'est un exercice difficile et éprouvant, aussi bien pour les acteurs que pour les spectateurs. Il met en jeu l'intime de chacun, et suscite des émotions souvent violentes, qui peuvent se manifester par des larmes. La responsabilité des adultes consiste à prévenir les élèves de cette difficulté, et bien sûr à les accompagner dans cette prise de risque par un regard constamment porteur. Les résultats sont à la hauteur de l'exigence : les élèves ont répondu avec générosité, nous offrant ainsi un moment de théâtre très émouvant.

La recherche a pris ensuite un tour plus individuel. Chaque participant est invité à proposer trois gestes, manifestant pour lui « la disparition » et à travailler leur enchaînement avec l'aide de Shush, afin de se les approprier totalement. D'autre part, chacun doit choisir et apprendre dans le texte de Dagerman un passage d'une huitaine de lignes. Une fois ces matériaux acquis (auxquels il faut ajouter un court

enchaînement chorégraphié proposé par Shush), il s'agit de les organiser et de les mettre en valeur, sans qu'aucun n'apparaisse comme seule illustration d'un autre plus important. À la fin de la deuxième journée, chaque couple a ainsi élaboré une prestation de quelques minutes : enchaînements chorégraphiques, étreinte, texte, la « représentation » peut commencer.

Cette restitution fut éblouissante, même si naturellement rien n'était abouti. **Le texte de Stig Dagerman s'y révèle tout à coup comme un grand poème dramatique, destiné de toute évidence à la profération. Les gestes et les corps, tout empreints encore de maladresse, se sont déployés dans l'espace délivrant une fragilité et une puissance radicales.** Artistes et enseignants sont touchés de la même façon par cette beauté. Nous savons alors pourquoi nous sommes là : accompagner les élèves vers la création, leur faire vivre cet instant où s'élabore, encore incertaine, la possibilité de l'œuvre d'art.

Caroline Bouvier, professeur de lettres

⁽¹⁾ Après une formation classique et contemporaine, Shush Tenin a été l'interprète de nombreux chorégraphes (Andy Degroot, Heedy Maalem, Philippe Découffé...). Il a également travaillé en tant que comédien pour Enki Bilal, ou Jean-René Lemoine.

⁽²⁾ Le comédien Laurent Bellambe fait partie du collectif « Les Possédés », créé en 2002 et dirigé par Rodolphe Dana.



Les maladies du costume de théâtre*

* Article de Roland Barthes paru dans la revue *Théâtre populaire* - 1955.

Aborder l'histoire du théâtre par celle du costume offre la possibilité de s'interroger sur l'histoire de la place de cet art, tout à la fois désiré comme outil d'émancipation politique et dénoncé comme pratique bourgeoise, par la génération intellectuelle qui révolutionne l'histoire de l'interprétation dans les années 1950.

Prenant appui sur le théâtre brechtien et sur son expérience de spectateur de l'époque, Roland Barthes dénonce avec humour trois déviations pathologiques du costume analysé comme signe dramaturgique. La typologie qu'il esquisse ainsi en creux conserve aujourd'hui sa pertinence, bien que l'hypotrophie soit apparue depuis, au nom du « naturel » et du rejet de la « théâtralité ».

Je voudrais esquisser ici, non une histoire ou une esthétique, mais plutôt une pathologie, ou si l'on préfère, une morale du costume de théâtre. Je proposerai quelques règles très simples qui nous permettront peut-être de juger si un costume est bon ou mauvais, sain ou malade.

Il me faut d'abord définir le fondement que je donne à cette morale ou à cette santé. **Au nom de quoi déciderons-nous de juger les costumes d'une pièce ? On pourrait répondre (des époques entières l'ont fait) : la vérité historique ou le bon goût, la fidélité du détail ou le plaisir des yeux. Je propose pour ma part un autre ciel à notre morale : celui de la pièce elle-même.** Toute œuvre dramatique peut et doit se réduire à ce que Brecht appelle son gestus social, l'expression intérieure, matérielle, des conflits de société dont elle témoigne. Ce gestus, ce schème historique particulier qui est au fond de tout spectacle, c'est évidemment au metteur en scène à le découvrir et à le manifester : il a à sa disposition, pour cela, l'ensemble des techniques théâtrales : le jeu de l'acteur, la mise en place, le mouvement, le décor, l'éclairage, et précisément aussi : le costume.

C'est donc sur la nécessité de manifester en chaque occasion le gestus social de la pièce, que nous fonderons notre morale du costume. Ceci veut dire que nous assignerons au costume un rôle purement fonctionnel, et que cette fonction sera d'ordre intellectuel, plus que plastique ou émotionnel. Le costume n'est rien de plus que le second terme d'un rapport qui doit à tout instant joindre le sens de l'œuvre à son extériorité. Donc, tout ce



qui, dans le costume, brouille la clarté de ce rapport, contredit, obscurcit ou falsifie le gestus social du spectacle, est mauvais ; tout ce qui, au contraire, dans les formes, les couleurs, les substances et leur agencement, aide à la lecture de ce gestus, tout cela est bon.

Eh bien, comme dans toute morale, commençons par les règles négatives, voyons d'abord ce qu'un costume de théâtre ne doit pas être (à condition, bien entendu, d'avoir admis les prémisses de notre morale).

D'une manière générale, le costume de théâtre ne doit être à aucun prix un alibi, c'est-à-dire un ailleurs ou une justification : le costume ne doit pas constituer un lieu visuel brillant et dense vers lequel l'attention s'évaderait, fuyant la réalité essentielle du spectacle, ce que l'on pourrait appeler sa responsabilité ; et puis le costume ne doit pas être non plus une sorte d'excuse, d'élément de compensation dont la réussite rachèterait par exemple le silence ou l'indigence de l'œuvre. Le costume doit toujours garder sa valeur de pure fonction, il ne doit ni étouffer ni gonfler la pièce, il doit se garder de substituer à la signification de l'acte théâtral, des valeurs indépendantes. C'est donc lorsque le costume devient une fin en soi, qu'il commence à devenir

condamnable. Le costume doit à la pièce un certain nombre de prestations : si l'un de ces services est exagérément développé, si le serviteur devient plus important que le maître, alors le costume est malade, il souffre d'hypertrophie.

Les maladies, les erreurs ou les alibis du costume de théâtre, comme on voudra, j'en vois pour ma part trois, fort communs dans notre art.

La maladie de base, c'est l'hypertrophie de la fonction historique, ce que nous appellerons le vérisme archéologique. Il faut se rappeler qu'il y a deux sortes d'histoire : une histoire intelligente qui retrouve les tensions profondes, les conflits spécifiques du passé ; et une histoire superficielle qui reconstitue mécaniquement certains détails anecdotiques ; le costume de théâtre a été longtemps un champ de prédilection pour l'exercice de cette histoire-là ; on sait les ravages épidémiques du mal vériste dans l'art bourgeois : le costume, conçu comme une addition de détails vrais, absorbe, puis atomise toute l'attention du spectateur, qui se disperse loin du spectacle, dans la région des infiniment-petits. Le bon costume, même historique, est au contraire un fait visuel global ; il y a une certaine échelle de vérité, au-dessous de laquelle il ne faut pas descendre, faute de quoi on la détruit. Le costume vériste, tel qu'on peut encore le voir dans certains spectacles d'opéra ou d'opéra-comique, atteint au comble de l'absurde : la vérité de l'ensemble est effacée par l'exactitude de la partie, l'acteur disparaît sous le scrupule de ses boutons, de ses plis et de ses faux cheveux. Le costume vériste produit inmanquablement l'effet suivant : on voit bien que c'est vrai, et pourtant on n'y croit pas.

Dans les spectacles récents, je donnerai comme exemple d'une bonne victoire sur le vérisme, les costumes du *Prince de Hom-bourg* de Gischia. Le gestus social de la pièce repose sur une certaine conception de la militarité et c'est à cette donnée argumentative que Gischia a soumis ses costumes : tous leurs attributs ont été chargés de soutenir une sémantique du soldat beaucoup plus qu'une sémantique du XVII^e siècle : les formes, nettes, les couleurs, à la fois sévères et franches, les substances surtout, élément bien plus important que le reste (ici, la sensation du cuir et du drap), toute la surface optique du spectacle, a pris en charge l'argument de l'œuvre. De même, dans la *Mutter Courage* du Berliner Ensemble, ce n'est nullement l'histoire-date qui a commandé la vérité des costumes : c'est la notion de guerre et de guerre voyageuse, interminable, qui s'est trouvée soutenue, sans cesse explicitée non par la véracité archéologique de telle forme ou de tel objet, mais par le gris plâtré, l'usure des étoffes, la pauvreté, dense, obstinée, des osiers, des filins et des bois.

C'est d'ailleurs toujours par les substances (et non par les formes ou les couleurs), que l'on est finalement assuré de retrouver l'histoire la plus profonde. Un bon costumier doit savoir donner au public le sens tactile de ce qu'il voit pourtant de loin. Je n'attends pour ma part jamais rien de bon d'un artiste qui raffine sur les formes et les couleurs sans me proposer un choix vraiment réfléchi mes matières employées : car c'est dans la pâte même des objets (et non dans leur représentation plane), que se trouve la véritable histoire des hommes.

Une deuxième maladie, fréquente aussi, c'est la maladie esthétique : l'hypertrophie d'une beauté formelle sans rapport avec la pièce. Naturellement, il serait insensé de négliger dans le costume les valeurs proprement plastiques : le goût, le bonheur, l'équilibre, l'absence de vulgarité, la recherche de l'originalité même. Mais trop souvent, ces valeurs nécessaires deviennent une fin en soi, et de nouveau, l'attention du spectateur est distraite loin du théâtre, artificiellement concentrée sur une fonction parasite : on peut avoir alors un admirable théâtre esthète, on n'a plus tout à fait un théâtre humain. Avec un certain excès de puritanisme, je dirai presque que je considère comme un signe inquiétant le fait d'applaudir des costumes (c'est très fréquent à Paris). **Le rideau se lève, l'œil est conquis, on applaudit ; mais que sait-on alors, à la vérité, sinon que ce rouge est beau ou ce drapé astucieux ?** Sait-on si cette splendeur, ces raffinements, ces trouvailles vont s'accorder à la pièce, la servir, concourir à exprimer sa signification ? [...]

Le costumier doit donc éviter à la fois d'être peintre et d'être couturier ; il se méfiera des valeurs planes de la peinture, il évitera les rapports d'espaces, propres à cet art, parce que précisément la définition même de la peinture, c'est que ces rapports sont nécessaires et suffisants ; leur richesse, leur densité, la tension même de leur existence dépasserait de beaucoup la fonction argumentative du costume ; et si le costumier est peintre de métier, il doit oublier sa condition au moment où il devient créateur de costumes ; c'est peu de dire qu'il doit soumettre son art à la pièce : il doit le détruire, oublier l'espace pictural et réinventer à neuf l'espace laineux ou soyeux des corps humains. Il doit aussi s'abstenir du style « grand couturier », qui règne aujourd'hui dans les théâtres vulgaires. Le chic du costume, la désinvolture apprêtée d'un drapé antique que l'on dirait tout droit sorti de chez Dior, la façon-mode d'une crinoline sont des alibis néfastes qui brouillent la clarté de l'argument, font du costume une forme éternelle et « éternellement jeune », débarrassée des vulgaires contingences de l'histoire et, on le devine, ceci est contraire à la règle que nous avons posée au début.

Il y a d'ailleurs un trait moderne qui résume cette hypertrophie de l'esthétique : c'est le fétichisme de la maquette (expositions, reproductions). La maquette d'ordinaire n'apprend rien sur le costume, parce qu'il lui manque l'expérience essentielle, celle de la matière. Voir sur scène des costumes-maquettes, ce ne peut être un bon signe. Je ne dis pas que la maquette ne soit pas nécessaire ; mais c'est une opération toute préparatoire qui ne devrait regarder que le costumier et la couturière ; la maquette devrait être entièrement détruite sur la scène, sauf pour quelques très rares spectacles où l'art de la fresque doit être volontairement recherché. La maquette devrait rester un instrument et non devenir un style.

Enfin, la troisième maladie du costume de théâtre, c'est l'argent, l'hypertrophie de la somptuosité, ou tout au moins de son apparence. C'est une maladie très fréquente dans notre société, où le théâtre est toujours l'objet d'un contrat entre le spectateur qui donne son argent, et le directeur qui doit lui rendre cet argent sous la forme la plus visible possible ; or il est bien évident qu'à ce compte-là, la somptuosité illusoire des costumes constitue une restitution spectaculaire et rassure ; vulgairement, le costume est plus payant que l'émotion ou l'intellection, toujours incertaines, et sans rapports manifestes avec leur état de marchandise. Aussi dès qu'un théâtre se vulgarise, le voit-on renchérir de plus en plus sur le luxe de ses costumes, visités pour eux-mêmes et qui deviennent bien vite l'attraction décisive du spectacle (*Les Indes Galantes* à l'Opéra, *Les Amants Magnifiques* à la Comédie-Française). Où est le théâtre dans tout cela ? Nulle part, bien entendu : le cancer horrible de la richesse l'a complètement dévoré.

Par un mécanisme assez diabolique, le costume luxueux ajoute d'ailleurs le mensonge à la bassesse : le temps n'est plus (sous Shakespeare par exemple), où les acteurs portaient des costumes riches mais authentiques, venus des garde-robes seigneuriales ; aujourd'hui la richesse coûte trop cher, on se contente du simili, c'est-à-dire du mensonge. **Ainsi ce n'est même pas le luxe, c'est le toc qui se trouve hypertrophié.** Sombart a indiqué l'origine bourgeoise du simili ; il est certain que chez nous, ce sont surtout des théâtres petit-bourgeois (Folies-Bergère, Comédie-Française, Théâtres Lyriques) qui en font la plus grande débauche. Ceci suppose un état infantile du spectateur auquel on dénie à la fois tout esprit critique et toute imagination créatrice. Naturellement, on ne peut complètement bannir le simili de nos costumes de théâtre ; mais si l'on y a recours, on devrait au moins toujours le signer, refuser d'accréditer le mensonge : au théâtre, rien ne doit être caché. Ceci découle d'une règle morale très simple, qui a toujours produit, je crois, le grand théâtre :

il faut faire confiance au spectateur, lui remettre résolument le pouvoir de créer lui-même la richesse, de transformer la rayonne en soie et le mensonge en illusion.

Et maintenant, demandons-nous ce que doit être un bon costume de théâtre ; et puisque nous lui avons reconnu une nature fonctionnelle, essayons de définir le genre de prestations auxquelles il est tenu. J'en vois pour ma part, au moins deux, essentielles.

D'abord, le costume doit être un argument. Cette fonction intellectuelle du costume de théâtre est le plus souvent aujourd'hui ensevelie sous des fonctions parasites, que nous venons de passer en revue (vérisme, esthétique, argent). Pourtant, dans toutes les grandes époques de théâtre, le costume a eu une forte valeur sémantique ; il ne se donnait pas seulement à voir, il se donnait aussi à lire, communiquait des idées, des connaissances ou des sentiments.

Le signe vestimentaire est malade chaque fois qu'il est mal, trop ou trop peu nourri de signification.

La cellule intellectuelle, ou cognitive du costume de théâtre, son élément de base, c'est le signe. [...]

Les théâtres forts, populaires, civiques, ont toujours utilisé un code vestimentaire précis, ils ont largement pratiqué ce que l'on pourrait appeler une politique du signe : je rappellerai seulement que chez les Grecs, le masque et la couleur des parements affichaient à l'avance la condition sociale ou sentimentale du personnage ; que sur le parvis médiéval et sur la scène élisabéthaine, les couleurs des costumes, dans certains cas, symboliques, permettaient une lecture diacritique en quelque sorte, de l'état des acteurs ; et qu'enfin dans la Commedia dell'arte, chaque type psychologique possédait en propre son vêtement conventionnel. C'est le romantisme bourgeois qui, en diminuant sa confiance dans le pouvoir intellectif du public, a dissous le

signe dans une sorte de vérité archéologique du costume : le signe s'est dégradé en détail, on s'est mis à donner des costumes véridiques et non plus signifiants : cette débauche d'imitation a atteint son point culminant dans le baroque 1900, véritable pandémonium du costume de théâtre.

Puisque nous avons tout à l'heure esquissé une pathologie du costume, il nous faut signaler quelques-unes des maladies qui risquent d'affecter le signe vestimentaire. Ce sont en quelque sorte des maladies de nutrition : le signe est malade chaque fois qu'il est mal, trop ou trop peu nourri de signification. Je citerai parmi les maladies les plus communes : l'indigence du signe (héroïnes wagnériennes en chemise de nuit), sa littéralité (Bacchantes signalées par des grappes de raisin), la surindication (les plumes de Chantecler juxtaposées une à une ; total pour la pièce : quelques centaines de kilos) ; l'inadéquation (costumes « historiques », s'appliquant indifféremment à des époques vagues) et enfin la multiplication et le déséquilibre interne des signes (par exemple, les costumes des Folies-Bergère, remarquables par l'audace et la clarté de leur stylisation historique, sont compliqués, brouillés de signes accessoires, comme ceux de la fantaisie ou de la somptuosité : tous les signes y sont mis sur le même plan).

Peut-on définir une santé du signe ? Il faut ici prendre garde au formalisme : le signe est réussi quand il est fonctionnel ; on ne peut en donner une définition abstraite ; tout dépend du contenu réel du spectacle ; ici encore, la santé est surtout une absence de maladie ; le costume est sain quand il laisse l'œuvre libre de transmettre sa signification profonde, quand il ne l'encombre pas et permet en quelque sorte à l'acteur de vaquer sans poids parasite à ses tâches essentielles. Ce que l'on peut du moins dire, c'est qu'un bon code vestimentaire, serviteur efficace du gestus de la pièce, exclut le naturalisme. Brecht l'a remarquablement expliqué à propos des costumes de *La Mère* : scéniquement on ne signifie pas (signifier : signaler et imposer) l'usure d'un vêtement, en mettant sur scène un vêtement réellement usé. Pour se manifester, l'usure doit être majorée (c'est la définition même de ce qu'au cinéma on appelle la photogénie), pourvue d'une sorte de dimension épique : le bon signe doit toujours être le fruit d'un choix et d'une accentuation. [...]

Autre fonction positive du vêtement : il doit être une humanité, il doit privilégier la stature humaine de l'acteur, rendre sa corporéité sensible, nette et si possible déchirante. Le costume doit servir les proportions humaines et en quelque sorte sculpter l'acteur, faire sa silhouette naturelle, laisser imaginer que la forme du vêtement, si excentrique soit-elle par rapport à nous, est parfaitement consubstantielle à sa chair, à sa vie quotidienne ; nous ne devons jamais sentir le corps humain bafoué par le déguisement.

Cette humanité du costume, elle est largement tributaire de son entour, du milieu substantiel dans lequel se déplace l'acteur. L'accord réfléchi entre le costume et son fond est peut-être la première loi du théâtre : nous savons bien, par l'exemple de certaines mises en scène d'opéra, que le fouillis des décors peints, le va-et-vient incessant et inutile des choristes bariolés, toutes ces surfaces excessivement chargées, font de l'homme une silhouette grotesque, sans émotion et sans clarté. Or le théâtre exige ouvertement de ses acteurs une certaine exemplarité corporelle ; quelque morale qu'on lui prête, le théâtre est en un sens une fête du corps humain et il faut que le costume et le fond respectent ce corps, en expérimentent toute la qualité humaine. **Plus la liaison entre le costume et son entour est organique, mieux le costume est justifié.** C'est un test infaillible que de mettre en rapport un costume avec des substances naturelles comme la pierre, la nuit, le feuillage : si le costume détient quelque'un des vices que nous avons indiqués, on voit tout de suite qu'il souille le paysage, y apparaît mesquin, flapi, ridicule (c'était le cas, au cinéma, des costumes de *Si Versailles m'était conté*, dont l'artifice borné contrariait les pierres et les horizons du château) ; inversement, si le costume est sain, le plein air doit pouvoir l'assimiler, l'exalter même. [...]

En somme, le bon costume de théâtre doit être assez matériel pour signifier et assez transparent pour ne pas constituer ses signes en parasites. Le costume est une écriture et il en a l'ambiguïté : l'écriture est un instrument au service d'un propos qui la dépasse ; mais si l'écriture est ou trop pauvre ou trop riche, ou trop belle ou trop laide, elle ne permet plus la lecture et faillit à sa fonction. Le costume aussi doit trouver cette sorte d'équilibre rare qui lui permet d'aider à la lecture de l'acte théâtral sans l'encombrer d'aucune valeur parasite : il lui faut renoncer à tout égoïsme et à tout excès de bonnes intentions ; il lui faut passer en soi inaperçu mais il lui faut aussi exister : les acteurs ne peuvent tout de même pas aller nus ! Il lui faut à la fois être matériel et transparent : on doit le voir mais non le regarder. Ceci n'est peut-être qu'une apparence de paradoxe : l'exemple tout récent de Brecht nous invite à comprendre que c'est dans l'accentuation même de sa matérialité que le costume de théâtre a le plus de chance d'atteindre sa nécessaire soumission aux fins critiques du spectacle.

Roland Barthes



5€

ANRAT

38, rue du Faubourg Saint-Jacques
75014 PARIS

Tél. • 01 45 26 22 22
Fax • 01 45 26 16 20
contact@anrat.asso.fr

www.anrat.asso.fr

Association subventionnée par les ministères
de la Culture et de l'Éducation nationale

