

trait D'UNION

Mais pour que [la langue] n'évolue pas, d'abandon en abandon, en sabir anglo-saxon, en dialectes corporatistes, en verlan d'arrondissements, en messages condensés, façon e mail ou SMS, il importe de conserver la mémoire de son évolution et de ses devenirs, et la lecture irremplaçable de ses chefs-d'œuvre fondateurs.

Lettre aux adhérents de l'ANRAT

DOSSIER :
LA LANGUE ET LE THÉÂTRE

LE MOT DU PRÉSIDENT

La langue, mémoire autant que devenir

Il y a quelque temps déjà que je ne suis pas intervenu dans l'espace scolaire sous le signe du partenariat entre enseignant et artiste. Mais depuis mon départ du Conservatoire de Paris, je continue, chaque fois que cela m'est possible, de rencontrer, en France ou à l'Étranger, pour des stages, des master-class, de jeunes acteurs, dramaturges, scénographes, metteurs en scène, en cours de formation.

Une première constatation s'impose. Le rapport à l'écrit évolue très vite. Les jeunes acteurs se veulent de moins en moins passeurs de mots, veilleurs de la langue. Les archaïsmes de syntaxe, de vocabulaire, d'expressions, commencent très tôt pour eux. Claudel est un ancien, Hugo est un aïeul, Marivaux une curiosité linguistique, Molière ne s'entend que dans le contexte, Corneille, à plus forte raison Rotrou, Montaigne, Rabelais appelle qu'on les transcrive en français d'aujourd'hui. Brecht le formulait déjà au milieu du siècle dernier. Shakespeare et Molière ont plus de chance à l'Étranger que chez eux. À l'Étranger, au moins, on est bien obligé de les traduire dans la langue qui est en train de se parler et de s'écrire lorsqu'on les porte à la scène. C'est que depuis longtemps, en vérité, les écrivains considérés comme classiques intimident quand ils ne découragent pas.

En voici deux exemples, empruntés parmi beaucoup d'autres, à ma propre expérience.

Le premier : Pour inaugurer la première session de l'Institut nomade, département de perfectionnement des metteurs en scène, récemment intégré au conservatoire de Paris, j'avais choisi comme objet d'étude, La suite du Menteur de Corneille. Quatre jeunes metteurs en scène sur les cinq rescapés du concours m'avaient affirmé que :

1 - L'univers de Corneille ne levait en eux aucune image, ne faisait écho à rien de ce qu'ils vivaient aujourd'hui.

2 - S'il était merveilleux de parler d'amour avec les mots de Koltès, de Durif ou de Lagarce, il leur paraissait très inutilement difficile de le tenter avec les tournures obscures, rhétoriques et si académique de l'ancêtre Corneille.

3 - Ils ne voyaient pas comment indiquer aux jeunes acteurs, venus en voisins du Jeune Théâtre National, le phrasé, le mouvement, la respiration de l'alexandrin cornélien. (Il est vrai que de pareilles questions continuent à se poser, même à la Comédie Française, où il reste difficile de proposer une approche et une pratique communes, à des acteurs formés avant 68, à l'art de la diction, et à la connaissance spécifique des genres et des styles, et à leurs cadets plus à l'aise dans l'invention scénique des corps et des images).

Second exemple plus récent : avec les élèves de la dernière promotion de l'Académie théâtrale du Centre dramatique de Limoges, j'avais entrepris au printemps dernier, de porter à la scène quelques-uns des chapitres d'Ouvrez, le dernier livre de Nathalie Sarraute dont elle me disait combien elle souhaitait qu'un jour je puisse en « faire théâtre ». Face au texte, les jeunes acteurs semblaient paralysés, comme tétanisés. Mais lorsque, laissant pour un moment, la brochure de côté, je les invitais à improviser librement autour des situations et des thèmes proposés, leurs propositions jaillissaient aussi personnelles qu'émouvantes et ludiques.

Il ne s'agit ici que d'exemples bien particuliers. On ne saurait y voir l'amorce d'un abandon progressif de notre langue telle quelle s'est constituée, au fil des siècles, dans les textes de nos grands écrivains. La langue française se parlera et s'écrira encore longtemps. Mieux, à la faveur des métissages linguistiques, des brassages culturels, des échanges commerciaux et géo-politiques, qui suscitent la mise en œuvre effective de l'Europe, prise elle-même dans un processus de mondialisation, la langue ne cesse de s'enrichir en se transformant. Mais pour qu'elle n'évolue pas, d'abandon en abandon, en sabir anglo-saxon, en dialectes corporatistes, en verlan d'arrondissements, en messages condensés, façon e mail ou SMS, il importe de conserver la mémoire de son évolution et de ses devenirs, et la lecture irremplaçable de ses chefs-d'œuvre fondateurs. C'est une des priorités que doivent garder à l'esprit et au cœur tous ceux que concerne l'enseignement du Théâtre à l'École. Nulle angoisse dans cet appel. Mais la certitude tranquille que notre langue se parle déjà et encore chez Montaigne ou chez Pascal, même si ce doit être au prix, quelquefois, dès maintenant ou à l'avenir, d'une réactualisation linguistique, aussi respectueuse qu'informée. Autrement, c'est l'origine même de nos identités que, par distraction ou légèreté, nous acceptons de renoncer.

Jacques Lassalle
Décembre 2003

« L'artiste à l'école ? », mode d'emploi

Ce numéro hors série du bulletin de l'ANRAT traite, dans le cadre d'un état des lieux du partenariat éducation/culture, du protocole d'accord relatif à l'assurance chômage des artistes. Il doit être l'occasion pour l'association, de s'inscrire dans les deux grands débats (éducation et culture) qui sont en cours au niveau national afin que la question de l'éducation artistique ne soit pas, comme d'habitude, reléguée dans les marges des réflexions et des échanges voire tout simplement occultée ou oubliée.

Pour l'éducation : rappeler partout, dans toutes les consultations, tous les débats auxquels vous aurez décidé de participer, la nécessité absolue d'une éducation artistique partenariale en théâtre ; en rappeler la philosophie, le sens et les objectifs ; réaffirmer partout qu'il s'agit de sauvegarder et d'étendre un droit d'accès à une culture partagée et que des textes et des circulaires, nombreux, explicites et des programmes officiels⁽¹⁾ vous garantissent l'entière légitimité de vos démarches et de vos actions dans ce domaine.

Pour la culture : participer, partout où cela sera possible, à la consultation organisée, à la demande du ministre, par Bernard Latarjet et l'équipe qu'il a réunie autour de lui, sur la question du protocole et du « statut » de l'artiste et plus particulièrement sur la reconnaissance et la prise en compte du travail de l'artiste, intervenant en milieu scolaire.

Dans les deux cas « *L'artiste à l'école ?* » peut et doit être un objet de débat et l'outil de liaison et de mobilisation des adhérents dans leur lieu de travail.

La période n'est ni au découragement, ni aux renoncements.

En cette vingtième année d'existence de notre association, il importe au contraire d'affirmer plus que jamais nos convictions et nos engagements.

Le dossier : « Le théâtre et la langue », pourquoi ?

Lors de chacune des rencontres régionales de théâtre-éducation que nous avons organisées (16^e édition au TNBA à Bordeaux le 13 décembre 2003) une observation - qui est en même temps une vraie question - revient régulièrement « *Pourquoi, après quinze, vingt années de pratiques théâtrales, culturelles et artistiques au sein de l'école et après tant et tant d'expériences et de projets réussis, d'aventures enthousiasmantes, de constats souvent unanimes sur la pertinence de ces actions, et après aussi des échecs relatifs, quelques dérives et écarts entre l'intention et la réalisation : pourquoi donc, en sommes-nous toujours à devoir nous justifier et justifier la nécessité de ce travail ? À être régulièrement plus au moins remis en question dans la place et les moyens accordés, les dispositifs inventés et puis empilés, puis délaissés, puis oubliés ?* »

À cela d'aucuns répondent (c'est le verre à moitié plein) que cette vision pessimiste déforme une réalité en constante évolution et amélioration, que des progrès considérables ont été réalisés et c'est incontestable.

Mais d'autres, (c'est le verre à moitié vide), plus nombreux que les premiers et tout autant acteurs et observateurs, dénoncent un faux mouvement, une illusion de démocratisation et cette réalité quotidienne décourageante, ce

⁽¹⁾ Voir les nouveaux programmes pour l'école et le collège.

DOSSIER

LA LANGUE ET LE THÉÂTRE

La Langue et les langues au Théâtre
Apprentissages premiers et
apprentissage fondamentaux P 5

La Langue au Théâtre,
dans les pratiques d'initiation P 9

La langue et le texte
L'héritage du futur P 12

FAIRE SAVOIR

La langue française et la francophonie
Le Pôle National de Ressources
« Écritures contemporaines francophones
et théâtre » P 21

Expérience d'ateliers d'écriture P 23

Formation initiale conjointe
enseignants / artistes : un premier stage
expérimental à la Chartreuse de
Villeneuve Lez Avignon, Centre National
des Écritures du spectacle. 9/13 juillet 2003 P 26

ACTUALITÉ

P 28

rocher de Sisiphe parfois si lourd que beaucoup renoncent à tenter de le remonter une fois encore...

Les causes en sont multiples.

L'une d'elles à nos yeux et s'agissant du théâtre est le fruit d'une *erreur d'appréciation persistante* (aussi bien de la part d'enseignants, des hiérarchies d'encadrement et de responsables au plus haut niveau que parfois, aussi, de partenaires) sur **les fonctions éducatives et pédagogiques des initiations théâtrales, dès lors qu'elle s'inscrivent dans un projet de nature artistique**. Or précisément, au cœur de ce projet, il y a la question de *la langue* qui suffirait, à elle seule, à légitimer l'ensemble des démarches et des actions initiées dans le domaine du théâtre à l'école et à les développer... Telle est l'ambition du dossier « le théâtre et la langue » de ce cinquième numéro de *Trait d'Union*.

Orientations 2004

Trois mots pour résumer les grandes orientations de notre projet d'action 2004 : Formation/Animation/Recherches.

Sur les formations :

- Édition du document : *former au partenariat éducation/culture*, en co-réalisation avec le CNDP.
- Mise en place de modules de formation initiale (professeurs stagiaires en IUFM/Elèves-comédiens des écoles d'acteurs).
- Séminaire national sur la question des écritures théâtrales contemporaines. Le point d'appui de cette rencontre sera la sortie de l'anthologie réalisée par Michel Azama aux Éditions Théâtrales « De Godot à Zucco », dont vous trouverez d'ailleurs dans ce numéro un appel à souscription.

Sur l'animation :

- Poursuite des « Régionales » (Champagne-Ardenne ; Paca ; Lorraine).
- Séminaire de réflexion : CA/coordonnateurs.
- Développement du travail dans le domaine des échanges internationaux et évolution de l'association internationale IDEA.

Sur la recherche :

- Un groupe de travail est en place pour réaliser une étude sur la question des enseignements obligatoires et optionnels en théâtre.
- Sortie des premiers « *Petits Parcours Pratiques* » chez Actes Sud.

Cet avant-programme n'est évidemment pas exhaustif. Il est d'ailleurs sujet à des modifications en fonction des réalités budgétaires qui seront les nôtres l'an prochain.

Bonne lecture de *Trait d'Union n°5* et de *L'artiste à l'école ?*

Joyeux Noël et bonne année à tous.

Pour l'équipe de l'ANRAT
Jean-Pierre LORIOU
Délégué national

P.S. Plusieurs réunions se sont tenues en régions autour de la question des intermittents du spectacle (Montpellier, le 26 novembre 2003 ; Guingamp, également le 26 novembre ; d'autres sont en préparation : Bourgogne, Midi-Pyrénées, Alsace, ...) Cette bataille est loin d'être terminée et d'autres rencontres de cette nature peuvent être mises en place par les groupes en région, avec le support de « *L'artiste à l'école ?* ».

LA LANGUE ET LE THÉÂTRE

La Langue et les langues au Théâtre **Apprentissages premiers et apprentissage fondamentaux**

Steven Clark Professeur, Responsable théâtre à la délégation académique du Rectorat de Rouen,
Adhérent de l'ANRAT - Septembre 2003

Je rêve du jour où nos mouflets de 4 ans en Moyenne Section de Maternelle feront vivre quelques instants sur une scène de Théâtre des paroles de Sophocle, de Shakespeare ou de Racine dans le texte d'origine. Instants de jubilation proférée, de courses effrénées sur le plateau, de petits yeux écarquillés, de silences habités, de jeux et de variations sur les vibrations sonores, de construction maîtrisée d'un sens premier et fondamental de l'œuvre poétique...

Dans la confidentialité de nos préaux et salles de classe, quelques enseignantes tentent de résister aux chants des sirènes qui nous exhortent au retour vers de (bonnes ?) vieilles valeurs. Elles œuvrent avec rigueur et obstination avant l'heure fatidique où leurs bambins seront appelés à passer aux choses plus « sérieuses » : apprendre à lire, écrire et compter. Elles s'acquièrent avec les trop rares musiciens, plasticiens, danseurs et poètes prêts à enrichir leur propre pratique artistique en se frottant à la réalité de jeunes enfants en devenir. Elles se plongent corps et âme dans l'aventure de l'exploration de tous les possibles. Elles s'engouffrent dans cette formidable liberté qui leur est offerte pour mener à bien des projets fondateurs. Elles ont à portée de la main et du cœur ces enfants au moment de leur existence où ils sont encore en mesure d'accueillir et de s'approprier en toute impunité l'immense palette des fréquences constitutives de la langue et des langues, d'accueillir avec spontanéité

et fraîcheur les premiers codes et émois d'un langage artistique, de les comprendre et de les intégrer. Leur imaginaire est fertile et ouvert, ils sont friands d'histoires qui leur racontent le monde et à leur tour ils aiment dire le monde en le jouant.

Or qu'en est-il précisément de nos avancées pédagogiques, de nos recherches et de nos découvertes aujourd'hui ? Doivent-elles demeurer lettre morte ? Doivent-elles être balayées du revers d'une main arrogante par des politiques qui s'interrogent et ne savent plus trop à quels saints se vouer ?

Je suis intimement persuadé qu'il n'existe aucune réelle dichotomie entre langue orale et langue écrite, entre imaginaire et réflexion, entre spontanéité et rigueur, entre sensibilité et conceptualisation, entre langue première et langue seconde, troisième et davantage si le cœur vous en dit. Le souci dans tout apprentissage fondamental est bien de respecter un ordre séquentiel précis, une hiérarchisation des priorités dans le respect du développement naturel ou présumé de tout individu : éveil, sensibilisation, initiation puis apprentissage. Mais sur quels fondamentaux s'entendre ? Par quoi commencer ? Par quoi poursuivre ?

Voici quelques pistes de réflexion qui se sont imposées peu à peu au cours de mes années de pratique, comme enseignant de la langue anglaise et comme enseignant engagé dans

la pratique théâtrale en milieu scolaire, dans le cadre du partenariat avec des artistes :

1 - Il y a urgence à faire en sorte que dans le cadre scolaire, apprentissages premiers et fondamentaux coïncident le plus possible. Plus on tarde à éveiller et à sensibiliser un enfant aux langues vivantes par exemple, moins grande sera sa faculté de discrimination auditive, moins souple sera sa capacité à

reproduire des sons, des sonorités et des schémas intonatifs étranges et étrangers, moins sensible et moins prêt se montrera l'enfant dans une démarche d'imprégnation ludique et féconde. En dissociant dans le temps de la scolarité les apprentissages fondamentaux liés à la maîtrise orale et écrite d'une langue officielle (dans ce cas de figure, ils sont le plus souvent premiers et fondamentaux) et les premiers apprentissages d'une autre langue vivante, on court le risque d'étouffer chez

l'enfant toute réelle faculté d'adaptation à tout nouveau système de pensée et surtout on n'aura guère tiré profit de la disponibilité de l'enfant pour envisager un apprentissage efficace de ces autres langues.

2 - Il en va vraisemblablement de même pour l'éveil et la sensibilisation aux langages artistiques. Notre tâche n'est-elle pas de livrer chez le jeune enfant les premiers fragments d'une grammaire du chant, de la danse, des arts plastiques et visuels, de la parole et de l'espace, et lui proposer un cheminement qui lui permettra de les assembler entre eux ou de les associer les uns aux autres ? La question que le pédagogue, le chercheur et le créateur sont amenés à se poser, est celle d'une articulation fine entre ces langages de l'art et la langue. Exprimer, communiquer et surtout fabriquer du sens en s'appuyant sur une exploration du monde, sur les savoirs et sur un imaginaire puissant. Or là aussi, plus on tarde à éveiller et sensibiliser un enfant aux vertus de la vibration musicale, du geste et du mouvement d'un corps confronté à d'autres corps dans un espace, de la trace graphique et plastique qui nous donnera à voir leurs images du monde, du mot préféré pour

explorer, nommer, dire et poétiser le monde, plus on creusera l'écart entre leur maîtrise de la langue et le sens qu'ils seront plus tard en mesure de donner à cette langue : privés de ce rapport complexe et organique au monde que le langage artistique développe chez l'être, ces enfants surdimensionnés dans leur capacité à conceptualiser et à s'abstraire du monde risquent de vivre en circuit fermé, coupés du réel vivant. Ils seront bien munis d'une langue, mais cette langue servira-t-elle le Verbe ?

3 - La pratique théâtrale dès le plus jeune âge demeure l'un des plus puissants moyens fédérateurs pour consolider et relier entre eux l'ensemble des apprentissages fondamentaux. Le Théâtre met en œuvre une parole collective adressée à tous et cette parole se fonde à la fois sur l'ensemble des codes d'expression et de communication symbolique inventés par l'homme depuis que le langage existe, et sur ces systèmes plus abstraits de signes d'expression et de communication propres à des groupes sociaux déterminés qu'on appelle Langues. Le Théâtre puise à la fois son matériau dans l'universalité du symbole et dans la diversité culturelle du linguistique. Il est à la fois immédiat et opaque, accessible et mystérieux, clair et obscur. Miroir collectif de la psyché, il pose le doigt sur la vérité de ses manifestations visibles et sur le vertige qui saisit la conscience devant l'inconnu.

J'ai toujours constaté que là où il y avait pratique théâtrale à l'École, il y avait

accélération du processus de maturation dans la construction globale de l'individu et glissement des démarches cognitives sur leurs propres bases. Je me limiterai au travail sur la langue maternelle et sur les langues vivantes : comment aborder avec efficacité et jubilation une langue, dans le souci légitime de la comprendre, de la parler, de l'écrire, de la transgresser et de la faire évoluer ? Une langue est outil de communication basique ou sophistiquée ; en cela, elle est dotée d'une fonction communicante et d'une dimension utilitariste. Elle est aussi système cohérent et peut donc devenir un objet d'étude en soi ; sa fonction sera structurante, sa dimension linguistique. Elle est surtout matériau poétique ; sa fonction est alors créatrice et sa dimension ludique et explorative.

À l'École, on aborde souvent la Langue par le chant, les comptines et le visuel quand les enfants sont jeunes et

La pratique théâtrale dès le plus jeune âge demeure l'un des plus puissants moyens fédérateurs pour consolider et relier entre eux l'ensemble des apprentissages fondamentaux.

disposés à jouer. Ils apprennent et connaissent en vibrant. Mais trop souvent encore, le passage à la trace graphique et à la logique du programme à assimiler dans l'urgence interrompt

Quand une langue étrangère est parfaitement inconnue à celui qui l'entend pour la première fois, et qu'il l'écoute sans être parasité par le souci de la comprendre, il sera sensible à sa musique étrange, à ses sonorités nouvelles, à son rythme et à son débit.

la démarche d'exploration ludique et surtout met un terme définitif et rédhibitoire à tout rapport vivant et organique à la langue. La langue vivante est devenue « deadly », pour reprendre l'adjectif intraduisible proposé par Peter Brook au début de son ouvrage « L'espace vide ». La fonction communicante de la langue est ramenée au plus petit dénominateur, et le texte poétique est utilisé à des fins détournées : l'acquisition d'une culture générale mais sans le

partage du plaisir de la découverte du processus de fabrication, ou encore l'étude de la langue dans son fonctionnement ou sa complexité mais sans goûter la saveur de ses mystères insondables... De plus, l'apprentissage de la langue fait très souvent l'impasse sur la pensée et l'expérience humaine qu'elle est censée servir. Trop souvent sortie de tout contexte réel, la langue se déréalise dès qu'elle se scolarise. Combien de jeunes cessent de lire spontanément dès qu'il leur est imposé avec maladresse l'analyse-carcan d'un fragment de l'œuvre ! Combien de jeunes se détournent désenchantés du travail sur la langue étrangère parce que trop souvent réduite à une série de règles et d'exceptions ! Alors quid de leur besoin inné de Langue ? Quid de leur besoin d'exploration d'autres langues et d'autres univers dont ils pressentent bien le caractère incontournable ?

Or il suffira de lancer le magique « On dirait que je suis... (mort - le Roi Arthur - le Président Bush - un paysan sénégalais) » pour redonner du sens à ces apprentissages et à permettre à ces jeunes d'entrer réellement dans la vérité complexe de la langue. C'est le « comme si... » de la fiction du Théâtre qui permet au sujet d'accéder à une lucidité fondatrice et à une connaissance plus subtile, plus centrée et plus incarnée du réel. Mais c'est surtout parce que le Théâtre se situe au carrefour des écritures et que son essence est délibérément, résolument impure qu'il représente un intérêt particulier dans tout apprentissage fondamental. Quand et sous quelle forme doit-il apparaître ? Et surtout quels sont les degrés d'articulation qu'il serait souhaitable d'envisager et d'entretenir avec les arts voisins de la représentation, avec les autres pratiques artistiques n'entrant pas dans le champ de la représentation et avec la langue ?

1 - Musicalité de la Langue (un matériau sonore, organisé et rythmé).

Quand une langue étrangère est parfaitement inconnue à celui qui l'entend pour la première fois, et qu'il l'écoute sans être parasité par le souci de la comprendre, il sera sensible

à sa musique étrange, à ses sonorités nouvelles, à son rythme et à son débit. Son oreille sera sensible aux vibrations sonores qui ne constituent pas son environnement acoustique familier. Certaines fréquences seront perçues, mais pas forcément toutes. S'il tente de reproduire vocalement cette mélodie et cette rythmique de la langue sans chercher à se frotter aux sonorités complexes dans leur enchaînement systématique, il donnera à entendre, peut-être maladroitement, la couleur distinctive d'un tout premier fondamental de cette langue. Un premier rapport au monde se sera inscrit et surtout, les premiers éléments d'un nouvel imaginaire se seront imprimés. La musique prend en charge ces premiers frémissements d'un être qui dit le monde en-deçà ou au-delà de toute parole.

2 - Matérialité de la Langue (un matériau sensoriel et sensible).

Une langue s'inscrit nécessairement dans le souffle qui traverse un corps. Le frottement de l'air dans l'appareil phonatoire, la mise en mouvement des différents résonateurs sollicités et la tension physique qui accompagne toute profération vocale sont autant de témoignages de l'engagement physique de la matière corporelle. Cette sensorialité de la langue répond en écho aux stimuli sensoriels

Une langue s'inscrit nécessairement dans le souffle qui traverse un corps.

présents dans notre environnement. Elle traduit une approche sensorielle du monde, elle dit le monde dans l'une de ses dimensions fondamentales et premières. Le locuteur d'une nouvelle langue pourra tenter d'éprouver son corps autrement, et par là, s'ouvrir aux potentiels laissés en jachère de son être sensible. Ainsi, en modifiant souffle, positionnement, élans de son corps, il procédera à la naissance d'un nouvel état du corps et inscrira son imaginaire dans de nouvelles perspectives. La danse l'aidera dans ces explorations, ou encore tout travail physique sur le corps.

3 - Oralité de la Langue (un matériau poétique et social).

La fonction de toute langue est de transmettre du sens, dans une lecture interprète du monde. Raconter un événement, une histoire, un mythe pour en mieux saisir le mystère. Chaque langue exprime son champ de priorités et nous révèle

dossier

les modes de perception de l'environnement particulier d'une culture et d'une Histoire. Le groupe social s'entend sur des codes de verbalisation et se fonde dans une cohérence identitaire. Les paroles et les mots d'une langue deviennent alors exclusifs à ce groupe social et par définition, inaccessibles à toute personne étrangère au groupe. La barrière linguistique est érigée, expression à la fois d'un rejet de l'Autre et de l'étonnante palette de la diversité du réel. Mais sous ces mots, les archétypes et les fondements de l'humanité œuvrent sans relâche, tels un magma en fusion sous le chaos des plaques tectoniques... Dire un poème dans sa langue maternelle et dans une autre langue, explorer à la fois le sens commun profond décliné et décuplé dans ses variations linguistiques et les subtilités propres à chaque langue, est d'une richesse infinie pour tout enfant et jeune en devenir.

4 - Théâtralité de la Langue (un matériau emphatique et révélateur).

Une langue se fonde sur le Jeu. Reflet des moteurs secrets ou avoués de tout comportement humain, reflet des stratégies de communication, reflet des tensions et des conflits fondateurs et constructeurs, reflet des situations humaines les plus diverses (duo - duel - adresse - interrogatoire - etc.), la langue est éminemment théâtrale en ce qu'elle porte un discours, une parole et qu'elle s'adresse aux autres. Ses silences, ses accélérations, ses ruptures, ses emphases révèlent les moindres soubresauts des plis de l'âme. Et c'est bien en cela que le Théâtre permet à l'enfant et au jeune de s'exercer à la langue et aux langues en toute impunité, car il autorise à la fois une prise de risque audacieuse, une relative sécurité dans la limite des lois qui fixent les règles du jeu maîtrisé et surtout l'assurance d'un retour, une fois émises les propositions. L'être est dans la jubilation d'une vraie liberté d'expérimentation tout en pressentant l'extrême rigueur fondamentale de cette démarche.

Un champ immense d'expérimentations à venir s'ouvre devant nos yeux. Le chantier qu'il s'agit de mener nécessite un espace spécifique qui, à ma connaissance, n'existe pas encore institutionnellement. Il se situe à la croisée de l'Action Culturelle, des enseignements disciplinaires, de la recherche pédagogique, de la création et de l'éducation artistiques, de la formation universitaire, de la formation initiale et continue, des relations internationales. Des questions fondamentales se posent et déclenchent une série de nouvelles questions passionnantes :

- Comment permettre à l'ensemble des jeunes d'accéder aux savoirs fondamentaux sans jamais sacrifier l'exigence nécessaire ?
- Comment leur permettre d'accéder à l'ensemble des codes artistiques et se forger une solide culture générale ?
- Comment articuler entre eux la totalité des langages artistiques et les relier à la somme des langues inventées par l'espèce humaine ?
- Que prend exactement la Danse en charge ? et la Musique ? les Arts Plastiques ? les Arts visuels et de l'image ? la Poésie ? le Théâtre ? les Arts du Goût ? En quoi chacune de ces écritures s'enrichit-elle au contact des autres ? En quoi chacune des langues enrichit-elle ces langages artistiques ?
- Quelles stratégies mettre en place pour que l'Université et les instances de Formation réfléchissent sans frilosité et répondent à ces besoins ? ■

La Langue au Théâtre, dans les pratiques d'initiation

Jean-Claude Lallias Conseiller théâtre au CNDP, Membre du Conseil d'Administration de l'ANRAT.

“ **Car le mot, que l'on sache, est un être vivant
La main du songeur vibre et tremble en l'écrivant.** ”

Victor Hugo

La question que l'ANRAT aborde dans ce numéro est de la plus haute importance. Encore faut-il que nous situions le plus clairement possible les enjeux de cette préoccupation et que nous esquissons des pratiques d'initiation qui puissent y répondre.

Le Théâtre, dans sa définition la plus originelle, a partie liée avec la langue de la communauté où il naît. Mais il s'agit d'une langue en « célébration », destinée à une écoute partagée, dans un rituel d'échange. Le théâtre est par essence lié au chant et à la poésie, c'est à dire à une langue rythmée et sonore qui évoque, raconte, interpelle ou réagit à une situation. La langue du Théâtre a pris au cours de l'Histoire des formes qui ont pu être codifiées (rythme, métrique, prosodie, rimes). Bien que les mots et la syntaxe renvoient en majeure partie aux usages des auditeurs (ils « reconnaissent leur langue »), leur orchestration les fait échapper à la reproduction de la parole naturelle. Cet écart (le jeu du décalage et de la mise en forme) produit un effet particulier d'audition et d'exhibition de la parole qui la fait vibrer et trembler d'une façon spécifique. Est alors « théâtre » ce qui échappe à la reproduction banale de la parole naturelle et ordinaire.

La recherche du « naturel », de la reproduction la plus fidèle possible des modalités et des registres sociaux de la langue⁽¹⁾ dans sa diversité fut un enjeu esthétique et politique : le courant réaliste et naturaliste voulant rompre en partie avec les artifices, chercha à reproduire des « tranches de vie », tout en maintenant la fiction d'une histoire à raconter linéairement jusqu'à sa fin, de renversements de l'intrigue en rebondissements. Le cinéma parlant, à sa naissance, relais mécanique du théâtre, multiplia cette mise en fiction d'une langue naturalisée. La langue s'y est fixée sur la pellicule comme le dépôt d'une époque. Pour s'en convaincre, souvenons-nous de ces voix et de cette langue des commentateurs d'actualités qui nous paraissent si emphatiques et déjà si lointaines... Ou des parlers sociaux des films réalistes (du réalisme poétique), ou encore des parlers régionaux donnés comme « exotiques » (Pagnol).

Le Théâtre de création, concurrencé par l'envahissement du naturel de la parole, a inventé d'autres décalages et renoué

avec sa fonction « exploratoire » et inventive : mettre en lumière les potentialités esthétiques de la langue, faire entendre l'inouï, ré-agencer la langue, dans une parole révélatrice du rapport au monde. Par exemple, la célébration chez Claudel, la raréfaction chez Beckett, la mécanisation chez Ionesco, la prolifération profuse chez Novarina, l'espièglerie musicale chez Tardieu, le télescopage du banal chez Vinaver... Effets de langue, effets de sens qui disent la multitude des usages et des manières d'habiter le trésor commun des mots. Une langue liée à un état de corps. Corps « épiphanique » dans la joie de dire, corps célébrant la part de mystère ou corps tellurique, meurtri, mécanisé, à bout de souffle, pris dans le chaos ou la désagrégation... La langue au théâtre est d'abord cette traversée des états du corps. Entre autres éléments, elle « représente », réfère, désigne et signifie. Elle dit le rapport que nous entretenons avec le sens, dans un partage ritualisé.

L'enjeu est de taille pour l'école. Les apprentissages de la langue, « sa maîtrise » sont très souvent pensés comme « maîtrise des constituants communs de la communication » (lecture, orthographe, grammaire, vocabulaire, écriture). Il s'agit là d'une « fonctionnalité » de l'apprentissage tout à fait indispensable. Tous les autres apprentissages disciplinaires sont en effet dépendants de ces acquisitions patientes et régulières. Et ces acquisitions ne peuvent être durables sans la part de réflexivité, de mémorisation et de compréhension des mécanismes qui régissent la langue.

Mais dès lors que l'on aborde la langue sous le seul registre de ses usages sociaux quotidiens et informatifs, sa part

dossier

⁽¹⁾ Les formes dites « populaires » et les pièces de Molière font entendre déjà cette proximité avec les parlers « réels ».

secrète et créative - sa dimension artistique et émotionnelle - court le risque d'être absente de l'école (ou reléguée à quelque supplément d'emploi du temps complémentaire...). Il s'agit pour nous de revendiquer en permanence dans les programmes que soient consacrés du temps et des projets pour la découverte des dimensions esthétiques de la langue. L'initiation artistique aux activités théâtrales porte en elle-même, sans que l'on ait à « instrumentaliser » le théâtre, cette dimension essentielle d'apprentissage ! Il est l'instrument, par définition, de cette exploration des « états de langue et de leurs effets de sens ». Il faut chaque fois rappeler que le théâtre n'est pas un art d'illettrés et que cela dure quand même depuis au moins trois millénaires en Occident !

Dans les composantes fondamentales d'accès à la « maîtrise de la langue » doivent figurer impérativement les

Il s'agit pour nous de revendiquer en permanence dans les programmes que soient consacrés du temps et des projets pour la découverte des dimensions esthétiques de la langue. L'initiation artistique aux activités théâtrales porte en elle-même, sans que l'on ait à « instrumentaliser » le théâtre, cette dimension essentielle d'apprentissage !

« arts plastiques langagiers » qui recouvrent la poésie, le théâtre, la lecture dans l'espace de textes de toute nature par l'enseignant et ses élèves⁽²⁾.

Venons-en maintenant à ce qui peut poser problème aux praticiens du Théâtre que nous sommes, avec nos partenaires artistes. Nous savons tous d'expérience que l'initiation pratique au théâtre passe par des dispositifs de jeu collectif et d'exploration qui ne convoquent pas immédiatement (ni nécessairement) la langue. Le jeu silencieux, les jeux de coopération dans l'espace, les improvisations silencieuses de situations

semblent dans un premier temps nous mettre à l'écart des objectifs prioritaires de « la langue ». Et c'est un bien puisqu'il s'agit de construire des relations confiantes à l'intérieur du groupe, d'explorer les dimensions expressives du corps (du Corps poétique, pour reprendre le titre du livre de Jacques Lecoq), d'inventer une utilisation plastique du corps et de l'espace.

Une autre visée de l'initiation pratique au Théâtre privilégie le jeu dramatique et l'expression directe des élèves : construire une scène improvisée et la jouer. Cela convoque (ou non) la parole. La langue en jeu est alors le plus souvent dans l'ordinaire ; elle reproduit sans distance les paroleries, les bavardages et les modes dominants de la langue du quotidien (ou du parler ordinaire, un peu « exagéré »). Elle reproduit aussi les tics et les trucs d'une parole peu active et peu surprenante, au ras de l'expérience langagière entendue et vécue par les élèves (y compris celle que véhicule les séries et les fictions télévisées). Si l'objectif du travail pendant cette phase de l'initiation est de favoriser l'expression des élèves, leur capacité de jeu à plusieurs, nous devons lui accorder toute l'importance qu'il mérite et le revendiquer (au titre de l'écoute, de la citoyenneté, de la coopération... !).

Mais surgit ensuite *toujours* la même difficulté : dès que l'on passe sans coup férir à la mise en jeu d'un texte (de quelque nature qu'il soit), c'est comme si s'évanouissait ce qui semblait avoir été conquis pas à pas dans le jeu : blocage et figement des corps, mécanisation de la parole, perte d'énergie et d'espace, parole jetée sans adresse (à tous les sens du terme !).

C'est probablement qu'il nous manque un chaînon important de l'initiation. Précisément celui qui pourrait être d'une utilité absolue et qui ne trahit ni le théâtre ni les objectifs prioritaires de l'école : le travail de la langue, comme seul le théâtre sait l'approcher. Il s'agit d'un travail régulier, sans préalables, collectif, exploratoire qui recouvre de nombreuses situations ludiques et rigoureuses d'apprentissage. Essayons d'en esquisser quelques composantes, qui supposeraient de décrire des expériences et de conduire des recherches, à tous les âges et dans tous les types de dispositifs (en classe dans le quotidien des programmes, en atelier, dans des projets spécifiques).

L'exploration sensible des variations de la voix. Ce sont des jeux sur les paramètres de la voix (hauteur, débit, intensité, variations rythmiques, couleur et états corporels).

Un même texte (poème, récit, petit monologue...), choisi en fonction de l'âge pour sa longueur et sa difficulté, est travaillé collectivement avec des variations.

(2) Il faut ici rappeler l'importance accordée à ces questions dans les Nouveaux programmes de l'École primaire (maternelle et élémentaire), où la Littérature est clairement identifiée comme champ d'expérience pratique en articulation avec les autres domaines de l'initiation artistique. Le Théâtre figure explicitement au croisement de ces objectifs d'apprentissage.

Le corps des mots. Il s'agit de jouer avec un mot, d'en explorer les sonorités et les rythmes internes, de lui donner du corps. Retrouver l'énergie, les mouvements corporels et les images gestuelles qui surgissent du mot lui-même. Amusez-vous avec « champagne », faites entendre la mousse qui fait pression sur le début du mot, faites sauter le « p » comme un bouchon explosif, laissez le corps se relâcher comme s'il libérait le précieux liquide avec « gne... ». Fusion du mot, de ses rythmes et de ses sonorités avec les images mimétiques ou énergétiques que le corps ressent... Ce travail se prolonge par l'exploration sur les mêmes bases d'un vers, d'un très court passage poétique ou narratif. Travail collectif et choral, toujours exploratoire et guidé par des règles « physiques » et imagées.

Il faudrait détailler de la même manière les situations qui permettent d'explorer puis de préparer **une courte lecture adressée** avec des variations vocales, **des lectures dans l'espace** où l'on apprend à dessiner une figure dans l'espace tout en lisant le texte, **l'exploration des « mouvements » d'un court dialogue théâtral**⁽³⁾ dont on réalise la lecture derrière un paravent, **les mises en espace** de courts fragments de théâtre, contemporain ou moderne, dont on fait varier les propositions dans des rapports d'espace. Tout ce qui amène progressivement à une flexibilité dans la saisie pratique des textes, tout ce qui apprend à donner du sens en explorant les possibles, en découvrant les effets produits. Autrement dit en rupture avec une interprétation « mentale » et « le ton » toujours à « mettre ».

Jeu et travail sur la langue, sur la langue du théâtre, où la notion d'interprétation se construit par une pratique : c'est à dire par le choix de donner à entendre des résonances sensibles et finalement personnelles.

Et ne nous laissons surtout pas piéger par le faux débat pédagogique du moment : « le travail d'abord, la motivation vient après » ou « la motivation d'abord pour donner envie de travailler »⁽⁴⁾. Le travail théâtral sur la langue nous enseigne que travail et motivation sont indissociables. Comme respirer et expirer ou encore exigence et gratuité !⁽⁵⁾ ■

(3) Je renvoie ici au travail indispensable de Michel Vinaver sur le mouvement et l'action de la parole dans le dialogue théâtral (*Écriture dramatique*, Éditions Actes Sud), qui oriente les mises en pratique du texte que je ne peux développer ici.

(4) Cela fait écho aux propos de Luc Ferry, Ministre de l'Éducation nationale, parus dans *Le Monde*, condamnant explicitement le jeu à l'école (assimilé à l'anarchie !!! ...) ou proposant d'inverser le rapport motivation/travail. Selon lui la motivation viendrait du travail, et non l'inverse... Comme la vérité vient des philosophes ?

(5) Je vous recommande vivement de vous reporter au livre de Jack Lang « Une école élitaine pour tous », Folio Gallimard, n°3893, notamment pp.533-568.

dossier

La langue et le texte L'héritage du futur

Michel Azama Président de L'EAT, Auteur Dramatique

Ce texte a fait l'objet d'une première intervention de Michel Azama, à l'occasion de la rencontre EAT/ANRAT du 14 décembre 2002 au théâtre du Rond-Point à Paris.

On me pose très souvent la question de la spécificité de l'écriture théâtrale. Puisque maintenant tout peut faire théâtre, ce n'est pas forcément le mode d'écriture qui fait théâtre : un récit peut faire du bon théâtre, un dialogue peut faire du mauvais théâtre... Quand peut-on dire qu'il y a écriture théâtrale ? C'est une question très complexe. Il y a au moins deux spécificités de l'écriture théâtrale.

La première, c'est sa respiration, c'est-à-dire sa capacité à passer dans le corps des acteurs, à produire du jeu, une sorte de « devenir parole », qui est indispensable au théâtre comme à la poésie. C'est une affaire de rythme, de son, d'adresse de la parole, de rupture, d'accélération, de dérive... L'on trouve ça aussi bien chez Shakespeare que chez Novarina.

La deuxième dimension incontournable d'une écriture théâtrale, c'est sa dramaturgie. Un poème ou un roman n'ont pas de dramaturgie à priori. Bien entendu on peut en inventer une pour les mettre en scène, c'est ce qu'on a fait très souvent. Mais ils n'en ont pas a priori. Si la respiration du texte représente son « devenir parole », sa dramaturgie représente son « devenir scénique », ce qui ne veut pas dire écrire la mise en scène comme le faisait Beckett. Cela signifie plutôt une économie générale du texte, ménager des surprises dans la langue, comme dans l'action, organiser, articuler la ou les fables, structurer les variations, etc.

Pour mieux cerner cette problématique il faut remonter aux années cinquante, point de départ de mon analyse, c'est-à-dire à Beckett, Adamov, Ionesco, et à cette fameuse révolution dramaturgique que je résumerais en trois points :

- Crise généralisée de la langue de théâtre : la dérision du stéréotype chez Ionesco ; le dépouillement et le refus du littéraire chez Beckett ou chez Adamov, le flamboiement lyrique chez Genêt.

- Refus de la fable et déconstruction du personnage. Ni *Godot*(1) ni *Les chaises*(2) ne racontent vraiment une histoire. Le personnage est amputé soit physiquement, soit psychiquement, amputé de sa mémoire, etc.

- Refus du réalisme, irruption d'un fantastique purement théâtral, aussi bien chez Beckett (des personnages assis dans les poubelles) que chez Ionesco et ses personnages à qui il pousse des cornes ou chez Adamov dont les textes explorent le monde des rêves et de l'inconscient.

Ces trois points vont poser question à l'écriture théâtrale. C'est-à-dire qu'à partir de là, on va dire : la fable étant morte, le personnage assassiné ou presque, il n'est donc plus possible d'écrire du théâtre, il est « ringard » d'écrire du théâtre, il faut prendre en compte finalement le fait que désormais Beckett a tué l'écriture théâtrale... C'est ce qu'on a dit pendant une trentaine d'années. Dès lors, on a fait du théâtre sans texte, par exemple du théâtre d'images muet, comme Bob Wilson, ou avec des textes non théâtraux, cela a donné des spectacles magnifiques (je pense par exemple à Vitez avec l'adaptation du roman d'Aragon *Les Cloches de Bâle*, sous le titre de *Catherine*). On a pratiqué également beaucoup le collage : on ajoute à un texte de Shakespeare des extraits de Büchner, de Sade, de Bataille, etc., et finalement c'est la mise en scène qui est le ciment unificateur, ou enfin la voie qui est toujours pratiquée à 90 % de la production théâtrale actuelle en France : la re-visitation des classiques. Répandue par Jean Vilar, c'est une pratique qui s'est révélée absolument inépuisable, à condition d'élargir le répertoire aux classiques étrangers, ce qui a été fait. Toutes ces pistes éliminaient l'écrivain vivant du travail scénique.

(1) Éditions de Minuit. « En attendant Godot », Samuel Beckett. (2) Éditions Gallimard. « Les chaises », Eugène Ionesco.

Une des premières tentatives pour restituer sa place à l'écrivain de théâtre, a consisté en la réécriture d'un texte antérieur, théâtral ou non, comme si cette référence donnait une sorte d'autorisation d'écrire. Un des premiers à pratiquer cela a été Pasolini lorsqu'il réécrivait *La Vie est un Songe de Caldéron* dans un texte intitulé *Calderon*, dans les années soixante, soixante-dix. Il y a eu ensuite beaucoup d'autres exemples : Bernard Chartreux réécrivant Shakespeare avec *Cacodémon roi* ; Heiner Müller ou encore Botho Strauss qui écrit d'après Tchekhov ou Shakespeare ; Normand Chaurette, auteur québécois (*Les reines*⁽³⁾), etc.

Ensuite, face aux réticences des institutions, les auteurs ont réagi durant les années soixante-dix en écrivant des formes à voix unique ou à très peu de personnages, un ou deux. Beaucoup de monologues dans ces années-là. Parmi ces monologues, des textes magnifiques, très connus. On peut citer des textes d'Enzo Cormann (*Le Rôdeur*⁽⁴⁾), de Bernard-Marie Koltès (*la Nuit Juste Avant les Forêts*⁽⁵⁾), de Philippe Minyana (*Chambres*⁽⁶⁾, qui est une pièce en six monologues), Serge Valetti (*Six Solos*⁽⁷⁾), Noëlle Renaude⁽⁸⁾, Valère Novarina (*Discours aux Animaux*⁽⁹⁾).

Quelquefois, il peut s'agir de croisement de monologues d'autres fois, de formes hybrides, comme *Dans la Solitude des Champs de Coton*⁽¹⁰⁾, où ce sont des monologues qui se répondent, ou encore le monologue croisé, dans une même œuvre, avec le dialogue.

Dès lors les fameuses instances canoniques (la fable, la situation, le dialogue, le personnage, la progression dramatique) sont remises en question.

Tout a commencé par le personnage qui perdait peu à peu son identité sociale, sa mémoire : Les paralytiques de Beckett (mais cela a commencé avec *Les aveugles*⁽¹¹⁾ de Maurice Maeterlinck, à la fin du XIX^e siècle). Et puis ce personnage devient un fantoche livré au rabâchage chez Ionesco. Le mouvement va continuer après Beckett avec Audiberti, Jean Vauthier, avec Jean Genet, lequel à la fois va dépersonnaliser certains personnages et en même temps leur donner un nouveau statut poétique. Ils vont devenir de grandes figures emblématiques qui vont passer la porte entre réel et imaginaire, sortes d'idoles fastueuses parées d'atours mythologiques... Au fond, c'est le langage qui va retrouver la souveraineté perdue du personnage : les mots à hue et à dia d'Adamov et de Ionesco, *Les Mots pour un autre*⁽¹²⁾ de Tardieu, vont montrer l'impuissance du langage, la nullité des mots qui eux-mêmes témoignent de l'impuissance du corps. Le bouleversement des données temporelles et spatiales et la structure éclatée du personnage, la suprématie du langage vont conduire à chercher dans les années soixante-dix un nouveau

dynamisme dramatique, qui se situerait ailleurs que dans l'histoire racontée, ou dans l'alternance des répliques, ou dans la psychologie des personnages ou même dans l'action.

Entre voir et entendre, une béance s'est désormais ouverte au théâtre, qui ne va cesser de s'élargir, comme si cette béance ouvrait un nouvel imaginaire. Il va s'agir de renoncer à toute marque déposée (« c'est du théâtre », « ce n'est pas du théâtre »), les frontières vont devenir très mouvantes et l'on va essayer de provoquer le spectateur en le mettant au travail, en créant des trous dans le texte, des trous dans la fable, des trous dans les répliques. Le texte va devenir lacunaire, ne va plus chercher à boucler la boucle. Une différence va se creuser entre dramatisation et théâtralisation, certains auteurs choisissant la dramatisation, d'autres la théâtralisation.

On pourrait dire que notre époque a hérité d'un tabou de la fable (c'est d'ailleurs la même chose pour le roman, on se souvient de toutes les polémiques autour du nouveau roman) mais aujourd'hui, beaucoup d'auteurs prônent des retrouvailles critiques avec la fable. Notre époque ne veut pas seulement raconter le pire, parce qu'elle a hérité d'un passé proche qui est au-delà du pire : (bombe atomique, camps de concentration, génocides) mais peu à peu les écritures sont à nouveau aujourd'hui travaillées, altérées par les anciennes fables. Les écritures d'aujourd'hui vont donc représenter différents essais de mise en pièces de la fable dont il va toujours rester quelque chose : par exemple, le refus des grandes histoires et la focalisation sur des petites histoires, sur le quotidien, le théâtre fragmenté du quotidien, ou des formes imbriquées entre roman et théâtre, entre récit et dialogue.

On peut dire que le chemin qui part de Claudel et de Brecht, qui avaient en leur temps cherché à ouvrir le drame, l'un à la métaphysique et l'autre à l'Histoire, se sépare en deux directions à partir des années cinquante. Certains vont continuer à

Dès lors les fameuses instances canoniques (la fable, la situation, le dialogue, le personnage, la progression dramatique) sont remises en question.

dossier

(3) Éditions Actes Sud Papiers. (4) Éditions de Minuit. (5) Éditions de Minuit.
(6) Éditions Théâtrales. (7) Éditions Bourgeois. (8) Éditions Théâtrales.
(9) Éditions P.O.L. (10) Éditions de Minuit. (11) Éditions Stalkine.
(12) Éditions Gallimard.

explorer les instances classiques et d'autres vont tenter de nouvelles voies dans l'écriture dramatique.

C'est Michel Vinaver qui a formulé cela le premier : on peut dire sans conteste qu'il est celui qui fait le pont entre cette espèce de béance après Beckett et aujourd'hui, y compris par le fait qu'il a cherché à théoriser cette double évolution, parlant de « pièces machines » et de « pièces-paysages », désignant par « pièce-machine » toute pièce construite un peu sur le modèle classique, comme une machine qui réalisera son parcours à partir du moment où elle est lancée, va aller jusqu'au bout par une progression dramatique bien construite, ou de « pièce paysage », sorte de puzzle, de moments de théâtre posés les uns à côté des autres, dont la mise en scène constituera ou pas l'unité. On peut dire qu'Armand Gatti (peu joué aujourd'hui, sans doute à cause de son engagement politique, et il faut le regretter) avait substitué à la scène unique un espace-temps éclaté dans *La Vie d'Auguste G*⁽¹³⁾.

Le mode de progression dramatique est donc différent selon qu'il s'agit d'une « pièce-machine » ou d'une « pièce-paysage ». Dans le cas de la « pièce-machine », il est chronolo-

gique et fonctionne selon la causalité, dans le cas de la « pièce-paysage », la progression va tenir à cette juxtaposition aléatoire d'éléments discontinus, libérés de la chronologie, de la causalité.

Au fond, c'est le langage qui va retrouver la souveraineté perdue du personnage.

Lisez certaines pièces de Vinaver comme *Portrait d'une Femme*⁽¹⁴⁾, et vous verrez comment s'opère cet éclatement de l'espace-temps et cet éclatement de la fable.

Pour ce qui touche à l'immédiat contemporain, les formes issues des genres et registres de Théâtre hérités de l'histoire restent productives.

Il s'écrit aujourd'hui des textes qu'on pourrait qualifier de tragédies contemporaines. Je pense à beaucoup de textes de Koltès comme *Combat de nègres et de chiens*⁽¹⁵⁾ comme *Roberto Zucco*⁽¹⁶⁾. Je pense à Claude Prin, qui est pour moi un poète tragique contemporain (*H, Tohu Bohu, Tragédie*,

concert d'Apocalypse⁽¹⁷⁾). Certains textes de Minyana comme *Où vas-tu Jeremy*⁽¹⁸⁾ ou certains textes de Jean-Luc Lagarce comme *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*⁽¹⁹⁾, qui sont des textes écrits sur le principe du chœur.

De même la comédie qui a trouvé une continuité avec Jean-Claude Grumberg, Serge Valetti, Jean-Michel Ribes, Topor, Copi pour ne citer que quelques-uns des plus reconnus.

Dans le drame, on peut citer des gens comme Catherine Anne mais encore Grumberg ou d'autres qui n'ont pas renoncé à une écriture fondée sur les instances classiques : Koltès, Bonal, Besnehard, Durringer, Lagarce, Laplace, Lebeau, Llamas, Milovanoff et parmi les plus jeunes Véronique Olmi, Bruno Allain, Louise Doutreligne, Jean-Paul Alègre.

Le premier constat que l'on peut faire sur cette dernière « génération » c'est que ces auteurs sont nombreux. Et le deuxième constat c'est qu'il faudrait apporter énormément de nuances à cette classification. Ces auteurs ne travaillent pas sur les mêmes langues. Par exemple Durringer travaille sur une réécriture de la langue des banlieues : un « trafic » entre langue parlée et langue poétique, un massacre des niveaux. Denise Bonal travaillerait plutôt à partir du poétique de la langue populaire, ce qui n'est pas du tout la même chose. Besnehard, lui se fait plus proche d'une langue qui restitue le quotidien de façon littéraire... L'écrivain le plus connu en France, comme ailleurs, de cette tendance-là des écrivains qui travaillent à partir des instances classiques, c'est évidemment Bernard-Marie Koltès. Cependant la structure de ses textes a beau être classique on pourrait examiner chaque pièce pour montrer qu'elle ne l'est pas. Par exemple *La solitude* est un croisement de deux monologues, une forme limite et dans *Quai Ouest* il y a un changement de protagoniste⁽²⁰⁾ ce qui est quand même du point de vue dramaturgique classique quelque chose de prohibé voire de dangereux.

D'autres auteurs abandonnent les instances classiques pour privilégier l'affrontement avec la langue. La pulsion langagière devient le moteur de leur texte et ils n'hésitent pas à tordre ou à abandonner d'ailleurs les instances classiques. Du coup les mots bousculent la phrase, de vastes coulées textuelles

(13) Éditions Actes Sud (Collection Répliques).

(14) Éditions Actes Sud Papiers.

(15) Éditions de Minuit.

(16) Éditions de Minuit.

(17) Éditions Actes Sud Papiers.

(18) Éditions théâtrales.

(19) Éditions Solitaires Intempestifs.

(20) Le protagoniste est clairement Koch au début de la pièce et devient Charles dans la suite de la pièce, tandis que Koch passe au second plan.

ouvrent le conflit du sens et des mots, et le sens peut s'enfuir ou surgir quelquefois d'autant plus neuf ou, au sens propre, inouï. On peut citer tout Novarina, on peut citer certains textes de Minyana, mais on pourrait citer aussi Gabily, Jouanneau, Bourdet, Valetti, Lemahieu, Olivier Py ou les québécois Bouchard, Tremblay, Danis... Ce sont les lointains héritiers de Rabelais ou les proches héritiers de Pérec, Michaux, Beckett, Joyce. Ils se considèrent autant comme poètes que comme dramaturges. Il y a d'ailleurs là un malentendu avec le public qui se demande souvent quelle histoire on lui raconte. Ces auteurs ne cherchent pas à raconter d'histoires, ils cherchent à explorer une langue, à écrire ce que Novarina appelle un théâtre pour l'oreille.

C'est sans doute Novarina le plus caractéristique de ces auteurs dans son combat avec la langue. Rabelais qui écrivait contre la normalisation de la langue, peut-être rapproché aujourd'hui de Novarina qui décrit ainsi la langue que nous parlons dans nos journaux, dans nos téléviseurs et même dans notre communication habituelle, comme « *un français littéraire plat, linéaire B, une petite langue française de la radio qui est comme une petite bourgeoise qui s'étrique, un pauvre petit idiome laïque, un espéranto de plus en plus étroit, une langue qui perd au moins un son un par jour, une langue de sondés, de dicteurs dicté, pas d'animaux comme on devrait* ».

Écrire voudra donc dire trouver cette langue animale, cette langue de l'instinct, de la pulsion, cette langue du corps qui rappelle de que disait Heine « le chien à qui on met une muselière aboie par le derrière. » Et Novarina dit : « *Bouche, anus fermant notre tube, l'ouverture et la fermeture de la parole*. » C'est très clair. Une de ses pièces s'appelle d'ailleurs *Le babil des classes dangereuses*⁽²¹⁾. On a dit de ses pièces qu'elles étaient inmon- tables avec leurs centaines voire leurs milliers de personnages jusqu'à ce qu'il les monte lui-même. Et qu'il nous fasse entendre plutôt que des répliques son boucan, son brouhaha, son tinta- marre, son concert de tuyaux avec des décors qui semblent surgir des rêves de Rimbaud.

Autre trituteur de langue, Philippe Minyana. Ce qui frappe dans ses textes c'est une rythmisation furieuse, une parole qui fuit, ponctuation ouverte, points et virgules suppri- més ; (ce qui est déroutant au départ quand on travaille ses textes avec des élèves mais cela devient très vite pour eux très plaisant). C'est un peu aux lecteurs de décider des liaisons entre fragments de phrases, voire quelquefois du sens de la phrase, selon l'endroit où l'on choisit de respirer et de faire respirer le texte.

Roland Fichet dit que Philippe Minyana est « un épique de l'intime ». J'aime bien cette définition. Voilà une phrase par

exemple de Minyana « *Comme il lançait les casseroles en l'air et qu'il avait un caractère de cochon et quoiqu'il avait l'art dans les mains le patron l'a foutu dehors*⁽²²⁾ ». La phrase est cassée, tordue, elle fait sens quand même. Évidemment il est un peu dans ce que Roland Barthes appelait le bruissement de la langue, une espèce de dramaturgie du coq à l'âne, une thématique du four- re-tout, un inventaire de souvenirs juxtaposés pêle-mêle.

Minyana dit qu'il s'est aperçu un jour que la scène était comme une image laïque du purgatoire c'est-à-dire qu'on doit y répéter à l'infini jusqu'à ce qu'on brûle ou qu'on accède à la rédemption. C'est la parole habituellement brimée, le paquet d'affects dont on ne sait ordinairement que faire, les petits paquets de paroles où se disent les guerres, les deuils, les amours, les cancers, les choses de tous les jours, acheter un lampadaire, adorer une robe, cracher ses poumons dans une bassine, la progéniture, les mariages, l'adultère, les désillusions, l'âge, une parole gri- sante et au bout du compte joyeuse bien qu'en même temps macabre ; joyeusement macabre. Et en définitive sportive, j'ai entendu certains amateurs dire : « on s'est fait *inventaires* en 43 minutes ». C'est assez drôle et minyanesque au bout du compte. Récemment Minyana a changé d'ailleurs d'écriture et il est passé de cette écriture de grands jets, de grands robinets de paroles qui fuient, à une écriture qui est exactement l'inverse avec *La maison des morts*⁽²³⁾ qui est une écriture goutte à goutte. On peut adjoindre à cette seconde catégorie d'auteurs, Noëlle Renaude et Eugène Durif, pour certains de leurs textes.

Il y a une troisième sorte d'auteurs qui n'abandonnent pas complètement le désir de raconter une histoire mais qui ne veulent pas la raconter classiquement et qui passent par la multi- plication de la fable. Leur ancêtre serait un peu *Jacques le Fataliste* de Diderot ou *Les mille et une nuits*, à cette différence que ce n'est pas le même processus d'emboîtement mais un

**Du coup les mots
bousculent la phrase,
de vastes coulées
textuelles ouvrent le conflit
du sens et des mots, et
le sens peut s'enfuir ou
surgir quelquefois d'autant
plus neuf ou, au sens
propre, inouï.**

dossier

(21) Éditions P.O.L. (22) Chambres. Éditions Théâtrales.

(23) Éditions Théâtrales. On pourrait citer aussi *Drames brefs 1 et 2* (Éditions Théâtrales).

processus de multiplication des histoires, une sorte de mode de narration qui consiste à faire surgir autour de l'épine dorsale d'un ou plusieurs personnages cent et mille voix qui nous promènent dans un univers narratif fait de suspensions, d'apparitions, de rencontres, une tradition qui jusqu'à ces vingt dernières années ne se trouvait que dans le monde du roman.

Noëlle Renaude dans *Cendres et lampions*⁽²⁴⁾ raconte ainsi des histoires de filiations, de généalogies, qui doivent finalement aboutir à la naissance de l'auteur lui-même. Chaque personnage va décliner sa vie sur le thème « *je suis né, je suis mort* ». Il en résulte une accumulation de personnages, une centaine, en une demi-heure qui va faire se superposer la forme de la pièce, l'accumulation, et le thème de la pièce qui est la génération, l'engendrement. C'est encore plus frappant dans le texte de Noëlle Renaude, sorte de théâtre feuilleton intitulé : *Ma Solange comment t'écrire mon désastre, Alex Roux*⁽²⁵⁾, où elle fait un véritable inventaire de formes littéraires, changeant de formes à chaque réplique, passant de la lettre au dialogue puis au monologue, au journal, à la chanson, au proverbe à l'allocution, au discours, au récit... Un véritable catalogue de formes où plus de mille cinq cents personnages parlent de la France profonde d'aujourd'hui. Évidemment ce texte est dit par un seul acteur.

On peut citer encore, dans cette même veine, Christian Rullier avec *Le fils*⁽²⁶⁾, où il y a une centaine de personnages. Ce texte a été joué par cent acteurs un soir à minuit, après le théâtre, les acteurs venant de tous les théâtres de Paris, se rassemblant dans un seul théâtre pour dire ce texte où l'on parle du fils : chacun l'a très bien connu, et évidemment chacun a des versions contradictoires de ce fils.

Cette multiplication des histoires ne passe pas forcément par la multiplication des personnages, c'est parfois le personnage qui subit une sorte de multiplication d'identités. Par exemple dans le texte de Catherine Anne, *Agnès*⁽²⁷⁾, qui raconte un inceste père-fille, avec beaucoup de pudeur, de finesse, du point de vue de la fille. Le personnage de la fille est démultiplié il apparaît à des âges différents comme l'avait fait Armand Gatti dans *La Vie d'Auguste G.* Les faits (comment l'inceste s'est produit ; combien de temps il a duré ; comment elle a fini par le dire ; comment

cela se raconte aujourd'hui, avec cette douleur toujours présente) sont livrés par petits fragments, comme les éclats d'un verre brisé, sans tentative de reconstitution (c'est le travail du spectateur). Ce désordre, cette confusion jouant l'état présent travaillé par le passé toujours à vif.

Même pulvérisation du biographique dans les textes d'Olivier Py, par exemple dans *La servante*⁽²⁸⁾ où l'on mélange des formes, des bouts d'écriture biblique, du polar, du roman noir, du feuilleton mélo du dix-neuvième, de la bande dessinée, des mangas japonais, du roman, des bouts dialogués. Plusieurs bouts d'histoires se racontent, elles se font écho les unes aux autres...

Ou encore Eugène Durif dans *Croisements et Divagations*⁽²⁹⁾ qui jette des couples sur le plateau, chacun des couples vivant un instant de tous les couples, l'instant de la rupture, l'instant du coup de foudre, l'instant de la déclaration... En somme c'est un seul et même couple, mais à travers des dizaines de couples.

Enfin écriture chorale. On voit aujourd'hui se dessiner un nouveau croisement entre chœur et dialogue, comme si la parole chorale prenait naissance à l'intérieur du dialogue, un hybride un peu étrange. L'auteur le plus signifiant de ce point de vue c'est Jean-Luc Lagarce par exemple dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*⁽³⁰⁾. Je dis hybride parce que ce n'est pas un chœur au sens grec du mot, c'est une famille, c'est cinq femmes et à l'intérieur du chœur les individualités ne disparaissent pas ; dans ce sens c'est un hybride c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'un chœur où chaque membre vient anonymement prendre la parole, non c'est une parole à la fois chorale et qui reste cependant individualisée. Les recherches dans le domaine de la tragédie d'un auteur comme Claude Prin, dont on a déjà parlé, vont dans ce sens.

Si l'on aborde la question des thèmes pour abandonner le point de vue formel (mais la forme est peut-être l'endroit aujourd'hui où le théâtre fait acte de nouveauté) l'un de ceux qu'on rencontre plus fréquemment est celui de la violence, de la marginalité. Toutes sortes de violences, en premier lieu celle de la guerre. J'ai moi-même écrit trois pièces sur la guerre⁽³¹⁾.

(24) Éditions Actes Sud Papiers. (25) Éditions Théâtrales. (26) Éditions Théâtrales. (27) Éditions Actes Sud Papiers. (28) Éditions Actes Sud Papiers.

(29) Éditions Théâtrales. (30) Éditions Solitaires Intempestifs.

(31) Il s'agit de *Croisades-Azèques-Iphigénie ou le pêché des dieux*. Les trois pièces sont aux Éditions Théâtrales.

Christophe Huysmann, *Les hommes dégringolés*⁽³²⁾, *La promesse*⁽³³⁾ de Xavier Durringer, pour ne citer que des pièces toutes récentes passées au festival d'Avignon en 2001. Tous ces textes font écho à d'autres, plus anciens, de Gabily, de Minyana. *Et pourtant ce silence ne pouvait être vide*, de Jean Magnan sur les ruines de la guerre d'Algérie ou encore *L'exaltation du labyrinthe*⁽³⁴⁾ d'Olivier Py ; Violence révolutionnaire : *Tombeaux chinois* de Roland Fichet ; violence génocidaire, *Rwanda 94*⁽³⁵⁾ de Jean-Marie Piemme, violence du nucléaire et de ses risques, Tchernobyl.

Les « tranches de vie » aussi abondent chez Philippe Minyana, chez Catherine Anne, chez Noëlle Renaude, Eugène Durif, Olivier Py mais toujours distancées par le travail de la forme. Il ne s'agit pas évidemment de tranches de vie réalité-show. Le réel se mêle souvent au fantasme ou à la fiction aussi bien chez Gabily, que chez Fichet. Ou se mêle aussi au mythe. La mort est extrêmement présente chez des auteurs comme Minyana, Renaude, Jean-Luc Lagarce, une bonne partie de l'œuvre de Koltès, Copi, etc.

La famille comme nœud de vipères, est un thème très souvent traité, en corollaire du thème de la vieillesse ou plus précisément de l'abandon des vieux dans les maisons de retraite (Yves Lebeau, Denise Bonal). le monde du travail, de l'entreprise est le fondement de l'œuvre de Michel Vinaver, œuvre très importante du point de vue des recherches dramatiques pour justement chercher comment sortir de Beckett et écrire quand même du théâtre en tenant compte du fait que Beckett a existé. Le monde rural présent dans les textes d'Alain Gaultre (des comédies écrites sur le modèle classique avec une langue qui a la saveur du terroir) ou des textes de Noëlle Renaude ou de Roland Fichet.

L'Histoire n'est pas majoritairement présente car on se méfie un peu des pièces historiques jugées un peu « ringardes » mais certaines sont d'importance comme *La mission*⁽³⁶⁾ d'Heiner Müller, autour du thème de la révolution française.

La marginalité enfin est un thème extrêmement traité comme si le meilleur point de vue pour parler d'une société c'était de se placer à l'endroit où les personnages se trouvent, et sur la bande d'arrêt d'urgence le plus souvent.

Aucune volonté d'exhaustivité et encore moins de palmarès, dans cette « parlerie ». Beaucoup de textes et d'auteurs dont il n'a pas été question ici, mériteraient légitimement d'être mentionnés. Simplement, le désir d'évoquer rapidement, les principales problématiques et les formes du théâtre d'aujourd'hui.

Les textes d'aujourd'hui sont, pour la plupart, un signal d'alarme face à l'extrême banalisation de la langue de commu-

nication et aux « babils » médiatiques. Ils tentent de rappeler ce que parler veut dire, et à quel poids de souffrance s'expose l'individu en quête de réconciliation entre sa langue et son corps.

Multiplication des histoires, travail sur la langue, déstabilisation de l'espace-temps, ou réinvestissement des instances canoniques pour mieux les contourner, toutes ces tentatives vont dans le même sens : celui d'instaurer une distance pour mieux *faire voir* (la vieille distanciation brechtienne n'est qu'une des formes parmi d'autres, de l'épique). Il s'agit de mieux faire voir les phantasmes, le réel, les êtres humains, les contradictions entre l'être et le social, le désir et ses nouveaux modes d'expression, les conditions matérielles, philosophiques métaphysiques de l'existence, l'impossible, l'intolérable. On ne peut plus classer les dramaturges selon des critères politiques (on trouve tout, de l'ex-soixante-huitard à qui il reste des traces d'anarchisme, en passant par l'humaniste de gauche ex-membre du parti communiste, ou ex-sympathisant, jusqu'à des héritiers de Claudel et ses positions métaphysiques et bien entendu, et sans doute, surtout, tous ceux qui refusent le « message » quel qu'il soit), pas plus qu'on ne peut classer les auteurs, selon des écoles littéraires ou théâtrales. Quoi qu'il en soit, c'est comme si les écritures dramatiques d'aujourd'hui, dans leur grande diversité formelle aussi bien qu'idéologique, pariaient toutes sur le fait que l'intelligence et la sensibilité sont mieux nourries par la distance que par la production d'émotions brutes, de morceaux de réalité bien saignants. Le dramatique a pris une telle place dans la production télévisuelle, qu'il a pris du coup une tournure mystifiante, si bien que l'épique apparaît comme un recours urgent, une façon de refuser ce jeu aliénant du dramatique médiatique. Naturellement, bien des traces de dramaticité existent à l'intérieur de ce théâtre épique, ou théâtre-rhapsode⁽³⁷⁾, comme on voudra l'appeler, mais cette dramatisation, fonctionne sous le contrôle d'un projet épique,

Les textes d'aujourd'hui sont, pour la plupart, un signal d'alarme face à l'extrême banalisation de la langue de communication et aux « babils » médiatiques.

dossier

(32) Éditions Solitaires Intempestifs. (33) Éditions Théâtrales.
(34) Éditions Actes Sud Papiers (in « La servante »). (35) Éditions Lansmann.
(36) Éditions de Minuit. (37) L'expression « Théâtre-Rhapsode » est de J-P Sarrazac, « L'avenir du drame », Éditions Dunod.

traçant ainsi le chemin d'une parole différente, délimitant un espace différent d'autant plus précieux que la mondialisation audiovisuelle exténue jusqu'à la nausée la vieille narrativité dramatique. Les textes d'aujourd'hui, loin des stéréotypes, pour la plupart, tentent au contraire, de respecter le réel, dans sa complexité.

Disons enfin pour finir, quelques mots des institutions théâtrales dont dépend la production des écritures d'aujourd'hui sur une scène de théâtre.

Trop peu de structures prennent le risque de monter des écritures d'aujourd'hui. La plus-value pour un auteur semble être la mort (Lagarce découvert en tant qu'auteur juste après sa mort, comme si celle-ci était la condition préalable). Pas assez de metteurs en scène, de théâtres, où l'on monte les auteurs vivants (8 % à 10 % de la production du théâtre public, seulement sont consacrés aux écritures d'aujourd'hui, si l'on exclut les nouvelles traductions ou adaptations d'auteurs anciens). Une véritable « mafia » tente de répandre le mythe qu'« il n'y a pas d'auteurs » à part trois morts.

Malgré la résistance incroyable des institutions et la mauvaise foi de la plupart de ceux qui dirigent les théâtres publics, quelque chose est en train d'advenir, qui pourrait à court terme, renverser les pratiques établies. Le ministère de la Culture a déjà admis dans les nouveaux statuts des CDN, qu'un auteur peut en être directeur. (Le seul dans ce cas, actuellement, est auteur-metteur en scène : Olivier Py. Il n'y a pas encore d'auteur non metteur en scène dans ce cas)

Par ailleurs il y a quelques années la revue *Les cahiers de Prospéro* dont le comité de rédaction était formé de sept écrivains, dont j'avais l'honneur et le plaisir d'être rédacteur en chef a tenté de faire le point sur la question des auteurs, (Écriture aussi bien que production et édition) ainsi que le livre de Michel Vinaver qui faisait le point sur les difficultés de l'édition théâtrale, en 1986.

Il y a un an, s'est fondée l'EAT, Écrivains Associés du Théâtre, qui compte aujourd'hui trois cents adhérents, tous auteurs, et qui a publié un livre intitulé *Quoi de neuf ? L'auteur vivant ?* (Pour s'opposer au fameux, *Quoi de neuf ? Molière de Guity*). Ce livre paru en juillet 2001⁽³⁸⁾, fait l'état des lieux des

problèmes et de propositions pour tenter d'en résoudre quelques-uns, en ce qui concerne la présence des auteurs vivants dans les théâtres.

On peut citer toute une génération d'auteurs, dont la plupart n'ont pas trente ans, qui prouve par sa seule existence et par la qualité des écritures, que l'écriture théâtrale est loin d'être moribonde comme certains apparatchiks du théâtre public aimeraient le faire croire. Parmi ces jeunes auteurs, citons Marion Aubert, Joris Lacoste, Christophe Honoré, Christophe Pellet, Luc Tartar, Alain Béhar, Lionel Spycher, Gildas Milin, Fabrice Melquiot... Je ne les cite pas tous, loin de là.

La relation auteur-metteur en scène ne cesse d'être interrogée depuis au moins dix ans. Toute une génération (ceux qui ont aujourd'hui plus ou moins 40 ans) est devenue son propre metteur en scène (Hubert Colas, Catherine Anne, Pascal Rambert, Olivier Py, Didier-Georges Gabily, Alain Béhar, Jean-Luc Lagarce, Valère Novarina. Là encore je ne cite que les plus connus).

L'alternative existe, c'est le compagnonnage auteur-metteur en scène. Quelques rencontres miraculeuses se sont ainsi produites, permettant l'émergence de nouveaux textes : Visniec/Lecuq - François Bon/Tordjman - Koltès/Chéreau-Besnehard/Yersin - Novarina/Buchwald - Minyana/Cantarella - Yves Ravey/Jouanneau...

Ces « couples artistiques » sont encore trop rares. Nous découvrons aujourd'hui les pièces de Lagarce écrites il y a quinze ans pour la plupart.

De nouveaux éditeurs de théâtre sont nés : François Berreur, en réponse au testament de Jean-Luc Lagarce, a prouvé en créant sa maison d'édition, *Les solitaires Intempestifs*, et en lui donnant une ampleur certaine, que l'édition de théâtre est viable et que les grands éditeurs qui prétendaient que c'était un domaine impossible, étaient tout simplement pusillanimes, et indifférents au théâtre. Certes, les éditions de théâtre sont de micro-entreprises d'une extrême fragilité, dont le rythme moyen de production tourne autour d'une quinzaine de livres par an, diffusés à environ 2 000 exemplaires. Comment l'exigence, la prise de risque, la recherche d'originalité dans les formes et les contenus, peuvent-ils s'accompagner d'une réussite commerciale et d'une consommation de masse ? Les éditeurs de théâtre parlent

(38) Éditions Actes Sud Papiers.

que le succès des uns compensera les pertes enregistrées sur d'autres. La fragilité économique et financière est structurelle dans ces entreprises souvent condamnées à vivre des dettes courantes (dettes fournisseurs, découverts bancaires, recours aux emprunts, modestes profits et peu de garanties). La plupart ne peuvent rémunérer un comité de lecture pourtant indispensable (L'Avant-Scène reçoit entre 600 et 1 000 manuscrits par an). Et pas question de payer des encarts publicitaires dans les journaux. Enfin, les journalistes culturels (on n'ose plus dire des critiques, vu leur évidente soumission au système dominant de production) n'aident pas non plus les éditeurs, ils ne parlent que des événements, des spectacles, jamais des publications, des textes. Lisent-ils ? Il est permis d'en douter.

Quant aux programmes « normaux » des professeurs de lettres, ils s'arrêtent, en mettant les choses au mieux, à Sartre, Camus et Giraudoux. Ils ne vont pas même dans la plupart des cas jusqu'à Beckett qu'ils réservent sans doute pour l'université. Il y a évidemment toujours les « merveilleuses exceptions » et on rencontre parmi les professeurs de vrais amoureux et connaisseurs des écritures théâtrales d'aujourd'hui. Cependant cela reste rare.

Enfin des fameux « intendants » qui dirigent les théâtres publics, on peut dire qu'ils sont guidés par la peur de la salle vide, c'est-à-dire en réalité par la crainte de ne pas savoir conduire une nouvelle politique de sensibilisation du public au texte d'aujourd'hui. Celui-ci, quand il existe dans la programmation, est réservé aux petites salles.

Permettez-moi, à leur propos, de citer quelques lignes d'Eugène Durif, parues dans la revue « Mouvement » de novembre 2001 : *« On peut dire que le théâtre est un lieu où quelques rentiers font carrière comme sous-préfets, ils nous la jouent en gesticulations de révolte, passion de la recherche et de l'expérimentation, au point qu'il faut se pincer pour y croire en les entendant parler dans les colloques, quand on voit ce qu'ils produisent et qu'on connaît leurs pratiques. Ce lieu de rétentation du vivant où se commémorer, entre gens de bonne compagnie, une grande messe qui n'a plus beaucoup d'autres sens et nécessité que de préserver des « acquis », est devenu une machine à verrouiller et à étouffer tout ce qui pourrait surgir, exister, et qui n'aurait pas été choisi, programmé, et repéré par les décideurs du théâtre, cette nomenclature « d'arrivés ». On peut bien crier qu'il n'y a plus d'écriture contemporaine : la vieille histoire de celui qui crie « Au voleur ! » et fait les poches du cadavre (...). En face de tout cela une bureaucratie (DRAC et ministères) qui a beaucoup de talent pour noyer le poisson et qui ne manque pas d'air. Il y a une telle obscurité, une telle force d'opposition et d'immobilisme de l'institution théâtrale, véritable bunker de l'imaginaire, que par moments cela peut sembler sans espoir.*

(39) Le Théâtre du Rond-Point dirigé par Jean-Michel Ribes.

Les gens qui tentent sont assez démunis par rapport aux gens qui ont la parole, le pouvoir, l'argent. Alors continuer, tenter, rater un peu mieux à chaque fois, comme disait Beckett. Les gens qui aiment tant les morts quand ils sont morts, longtemps qu'ils n'ont rien rencontré qui les ait touchés. Longtemps qu'ils sont congelés, asséchés, réduits à leurs certitudes, pris tout entiers par leurs stratégies de pouvoir. Laissons-leur tout cela. Leurs analyses pontifiantes, leur vocabulaire de base, les terrifiants mots-sésames de la novlangue culturelle, les mêmes chemins balisés qu'ils n'ont pas quittés depuis longtemps. Ce qu'il y a d'extraordinaire c'est qu'on ait encore envie d'écrire pour le théâtre, et qu'il y ait des lieux (y compris dans l'institution, il ne faut pas être manichéen) et des compagnies (pas forcément les visibles et les repérées par les organismes officiels de repérages) qui aient encore du désir. C'est peut-être notre force, mais elle est immense. »

Sans auteurs, il n'y aurait pas de « répertoire ». Sans auteurs contemporains, le répertoire serait un objet mort. Cette vérité-là, oubliée par trop de gens de théâtre, prend chaque jour un poids d'évidence de plus en plus grand. Même si bien des auteurs dont la tombe est encore fraîche ne passent déjà plus la rampe, d'autres en revanche, moins de dix ans après leurs morts sont déjà des classiques contemporains.

C'est pourquoi tant d'hommes et de femmes courent le risque d'écrire du théâtre en dépit de la mort perpétuellement annoncée du texte. Bien plus, écrivains associés depuis deux ans, jeunes et vieux, connus et méconnus, venant du privé, du public, du théâtre de terrain, nous avons obtenu un théâtre pour les textes d'aujourd'hui à Paris⁽³⁹⁾, nous rencontrons chaque jour les metteurs en scène désireux de monter nos textes (il y en a de plus en plus), nous travaillons avec la SACD, le ministère de l'Éducation, de la Culture, tant d'autres institutions, pour que les classiques revisités ne soient plus l'unique horizon du théâtre français.

Nous inventons des projets, rencontrons le public à Paris comme en régions dans des débats, des ateliers d'écriture, des universités, des écoles, des lycées, des salons du livre, des festivals à Avignon et à l'étranger. Nous inventons chaque jour

dossier

un peu plus cette rencontre dont nous avons, auteurs et public, quelque peu perdu l'habitude et nous constatons que les jeunes compagnies, les amateurs, les comédiens, les jeunes metteurs en scène connaissent nos textes et les montent en dépit des difficultés. Chaque jour qui passe prouve que quelque chose change, qu'une parole risquée sur notre monde déboussolé est la bienvenue et que les résistances, la peur du texte contemporain, sont de vieux fantômes à remiser au placard. Mais peu d'auteurs sont dans les institutions théâtrales. Des lieux nouveaux, de nouveaux modes de production, des rencontres entre pays d'Europe et leurs auteurs sont à inventer.

Quant aux écritures - le pluriel s'impose tant on est frappé par la diversité des esthétiques - elles font preuve d'une richesse inouïe, du quotidien à l'épique, du monologue à la parole chorale, de la langue populaire à l'invention langagière et au surgissement de nouveaux lyrismes, de la pièce courte à la pièce fleuve. Aujourd'hui, sans filiation précise, toute une jeune génération d'auteurs revisite malicieusement la Bible et la physique quantique, entrechoque avec irrévérence les cultures, écrit des « objets insolubles⁽⁴⁰⁾ » pour le théâtre en quête d'un nouveau réalisme poétique qui rende compte du réel dans sa complexité. « Travaillons » dit Tchekhov à la fin des Trois sœurs. C'est ce que nous faisons à l'EAT, sachant que le temps travaille lui aussi pour nous, que le théâtre depuis deux mille

cinq cents ans ne s'est jamais figé, et que l'avenir nous appartient parce qu'il appartient à ceux qui osent, et que quelques-uns parmi les vivants que nous sommes, sont forcément l'héritage du futur.

*Principales œuvres de l'auteur publiées aux éditions
Théâtrales :*

*Croisades-Bled - Le sas - Vie et mort de Pasolini -
Azèques - Akhenaton - Iphigénie - Saintes Familles*

Michel Azama prépare une anthologie du théâtre francophone de 1950 à aujourd'hui à paraître en trois volumes aux Editions théâtrales - CNDP à partir de janvier 2004, intitulée « De Godot à Zucco ». (Conseillers littéraires : Michel Caron et Jean-Claude Lallias).

Vous trouverez dans ce numéro de Trait d'Union un bon de souscription pour ces ouvrages. ■

(40) L'expression est de Michel Vinaver.

faire savoir

Le festival international des théâtres francophones en Limousin joue un rôle prépondérant dans la circulation des œuvres, la rencontre des écritures et des esthétiques, l'échange et les résidences d'auteurs. C'est évidemment une occasion exceptionnelle pour les jeunes de découvrir la langue française hors de son aire hexagonale. Un pôle national de ressources relaie cette action théâtrale auprès des publics. L'article qui suit en présente les grandes orientations.

JPL

La langue française et la francophonie Le Pôle National de Ressources « Écritures contemporaines francophones et théâtre »

Agnès Faure Enseignante, Adhérente de l'ANRAT

Ce pôle, axé sur la littérature contemporaine francophone, s'est naturellement imposé dans l'Académie de Limoges, terre ouverte à la création francophone depuis plus de 20 ans, grâce au Festival des Théâtres Francophones et à sa Maison des Auteurs. Un partenariat multiple a été mis en place, entre le Festival et le Rectorat de Limoges ce qui a permis de mener des actions de sensibilisation, de formation, de pratique artistique, de créer des moments de rencontres autour du théâtre et de l'écriture.

Le pôle « francophone » a pour objectif de promouvoir la littérature contemporaine d'expression française, notamment dans le domaine du théâtre. La question de la langue habite la Francophonie, elle en est aussi le socle. La notion de francophonie est prise ici dans son sens culturel et non plus uniquement du point de vue géographique ou historique. La langue française a deux dimensions : elle est un patrimoine national

offert à tous ceux qui la prennent pour créer, penser, communiquer mais elle est aussi une langue internationale « cousine » des autres langues du monde francophone. La littérature francophone n'est donc pas une « autre » littérature (voire une littérature étrangère) mais une modalité de notre littérature. La francophonie culturelle est un moyen d'approcher un patrimoine ancien, des cultures cousines, de prendre conscience qu'il y a d'autres gens qui parlent notre langue, et que notre culture s'est nourrie au contact des autres cultures : son identité ne vient pas de son unicité mais de sa diversité.

Dans le cadre de ce Pôle National de Ressources plusieurs actions en direction des élèves et des enseignants ont vu le jour. Deux exemples particuliers pour cette année 2002 - 2003 :

faire savoir

• Une exposition : *Un festival en affiches. S'interroger sur la francophonie*, propose d'aborder la francophonie par le biais de l'affiche, support visuel original, média de communication et d'information mais aussi véhicule de sens et d'idées. L'exposition des 19 affiches du festival des Francophonies en Limousin est organisée autour de 4 thématiques qui travaillent et traversent la notion de francophonie, chacune présentées sur un panneau (une bâche) : AILLEURS, LANGUES, MÉTISSAGE, INTERPELLATIONS. Chaque panneau est introduit par un court propos qui situe la problématique par rapport au festival et, sous chaque affiche une question ou une phrase accompagne le spectateur dans sa lecture de l'affiche. Un 5^e panneau montre la totalité des affiches dans leur chronologie. Un cahier d'accompagnement propose des pistes de lecture de l'affiche : plastique, sémiotique, linguistique... Un jeu de cartes représentant les 19 affiches est mis à la disposition des élèves et des enseignants permettant à chacun de recréer sa propre exposition selon les thématiques choisies en fonction de l'âge et des objectifs visés. (Pour obtenir l'exposition joindre le CRDP du Limousin).

• Le Comité de lecteurs lycéens du théâtre francophone : six textes d'auteurs francophones (*Anissa* de F. Clarinval, *Fatma* de M. Benguettaf, *La confession d'Abraham* de M. Kacimi, *Le Mouton et la Baleine* de A. Ghazali, *Le Pays des Genoux* de G. Billette et *Targuiya* de M. Diagana) ont été lus par une centaine d'élèves. Ils ont vu un spectacle du festival, correspondu avec les auteurs, entendu les textes lus par de jeunes comédiens, rencontré des membres du comité de lecture du festival, écrit des billets d'humeur, des argumentaires, discuté entre eux... puis les lycées, lors d'une rencontre académique très riche en échanges, ont

décerné le prix Sony Labou Tansi, théâtre francophone à *Le Mouton et la Baleine* d'Ahmed Ghazali, Éditions Théâtrales. Chaque CDI des lycéens de l'Académie recevra trois exemplaires du livre primé. Cette opération est reconduite l'année prochaine et nous souhaitons l'ouvrir à l'ensemble des académies.

Un stage de formation ouvert au niveau national aura lieu les 24, 25, 26 septembre au moment du festival : *Voyager dans les Francophonies : 20^e festival*.

Contacts :

- **Agnès Faure**, Rectorat-Maec

Tél. : 05 55 11 43 68 /portable : 06 88 56 53 52

mél : agnes.faure@wanadoo.fr

- **Nadine Chausse**, Festival des Théâtres Francophones

Tél. : 05 55 10 90 10

mél : nadine.chausse@fest-theatres-franco.com

- **François Virondeau**, SCEREN CRDP

Tél. : 05 55 43 57 21

mél : crdp.dev@ac-limoges.fr ■

Nous n'avions pu, faute de place, rendre compte en totalité de la rencontre ANRAT/EAT du 28 novembre 2002 au théâtre du Rond-Point. Nous achevons avec cet article, ce tour d'horizon des auteurs à l'école avec le récit d'un travail conduit par Danièle Marty avec des élèves d'école primaire. Ce texte aurait pu tout aussi bien figurer dans notre dossier sur la langue et le théâtre.

JPL

Expérience d'ateliers d'écriture

École Primaire Aragon de Trappes - Banlieues Art Janvier-Juin 1992

Danièle Marty Résumé de l'intervention dans le cadre de la journée organisée au Théâtre du Rond Point par l'A.N.R.A.T et les E.A.T, le 28/11/2002

1 - Le cadre

L'école primaire Aragon est située en « zone sensible » : pour 70 % des élèves, le français n'est pas leur langue maternelle.

L'expérience a concerné 6 classes du CE1 au CM2, autrement dit la totalité de l'établissement à l'exception du CP, soit 125 élèves.

L'équipe pédagogique était constituée de :

- 6 institutrices dont la directrice de l'école
- un animateur du Centre Culturel pour la logistique
- une conseillère pédagogique pour le suivi
- une auteure et une plasticienne comme intervenants

Il s'agit d'un projet d'école qui a pour cadre une initiative du Centre Culturel de Trappes autour d'un « Forum du Livre » sur le thème des Sciences et des technologies (exposition, débats, spectacles, ect.)

2 - Le partenariat dans l'élaboration et le suivi du projet

Le projet est né à la fois de l'écoute des enseignants, de l'attente des enfants et du désir des deux artistes.

Au départ, ont lieu deux réunions avec l'ensemble des enseignants et les responsables du Centre Culturel puis, pour l'auteur, une visite dans chaque classe.

Au cours de la première visite, l'auteure, transformée en conteuse, a raconté des histoires merveilleuses se référant aux sciences et a collecté les questions que se posaient les enfants et auxquelles d'après eux les sciences pouvaient répondre.

Exemples parmi tant d'autres :

Est-ce que les étoiles sont des bouts de soleil. Quel âge a le monde ? Est-ce que l'univers est infini ? Comment travaille la terre ? Est-ce que la pollution peut détruire la terre ? L'espèce humaine va-t-elle encore évoluer puis s'éteindre ? Comment fait-on des bébés ? Pourquoi on vieillit ? Pourquoi je

fais des rêves ? Comment fait-on pour reconnaître les microbes ? D'où est extrait l'électricité ? Pourquoi la voiture marche à l'essence ?

Les questions ont été ensuite regroupées par l'auteur et la plasticienne en six problématiques réparties sur 6 classes. À chacune ont été affectées une forme, une matière et une couleur.

Exemples :

CE1 : Astronomie (naissance de notre univers) - la sphère/le feu/le rouge

CE2 : technologie (les machines) - ellipse/air/blanc

CM1 : Biologie (apparition de l'homme sur terre) - la spirale/l'eau/le bleu

Puis les problématiques ont été tirées au sort par chaque classe.

Les deux artistes ont alors inventé des jeux d'écritures et de peinture à partir de structures de la langue écrite et plastique et des analogies, des correspondances métaphoriques avec les problématiques scientifiques. Ces jeux soumis aux enseignants, ont été adaptés aux différents niveaux des élèves et préparés par des recherches de documents et de vocabulaire effectuées par les élèves avec leurs institutrices en amont ainsi que par des exercices corporels proposés par l'auteur (qui est aussi comédienne et metteur en scène) au début de chaque séance. Ils engendrent ensuite d'autres jeux qui vont inciter les jeunes à travailler leurs textes. Ces jeux seront repris par les institutrices qui les intégreront à leur propre enseignement de telle sorte que les textes définitifs seront le fruit de la collaboration de tous.

faire savoir

faire savoir

IMPORTANT

Donner le désir de retravailler son texte pour le donner à lire ou à entendre est la fonction principale remplie par l'auteur en collaboration avec l'enseignant. Il n'est pas question de cantonner l'instituteur dans le rôle de garant de la Norme (respect de l'orthographe et de la syntaxe) ou de celui qui évalue (notes scolaires) tandis que l'artiste serait celui qui apporte l'imaginaire et la créativité. Pour moi, si l'écrivain est le garant du possible, l'enseignant est le garant du changement car il est celui qui va inscrire le possible dans le réel de la classe et le cheminement de chaque enfant. L'écrivain, par son expérience personnelle, va faire ressentir le besoin de grammaire et de vocabulaire pour sculpter la langue comme on sculpte un bloc de pierre, pour toucher les lecteurs ou les auditeurs, *en déplaçant le regard porté sur l'écriture car pour lui, écrire n'est pas un objet d'apprentissage de technique mais une façon d'être au monde.*

L'Écriture, au sens de la création, est un compromis entre une langue, conditionnée par un système commun pris à un moment de l'Histoire et le Style d'une Personne qui plonge ses racines dans l'histoire et le corps de l'écrivain. Que l'enfant puisse intégrer ces deux dimensions dès le début et ce à travers deux êtres différents et complémentaires, me paraît tout à fait essentiel, surtout dans le contexte multiculturel qui prévaut à notre époque.

L'ensemble des textes a donné lieu à une exposition, l'édition d'un ouvrage collectif (sélection de textes et d'images) et d'un spectacle joué par les 125 enfants et mis en scène par l'auteur avec les décors et costumes créés par les élèves avec la plasticienne.

3 - Le processus

1 - Le corps, la trace et l'empreinte : imprimer

Quel que soit l'âge de la personne, il est important de (re) fonder l'écriture dans le corps et la vie. L'Histoire de l'Humanité nous apprend que l'Écriture est née du besoin de graver sur des tablettes d'argile des listes de sacs-grain et de têtes de bétail afin de tenir une sorte de registre des comptes. De même, l'enfant commence par tracer les dessins que représentent les lettres. Écrire, c'est d'abord s'inscrire dans le monde, laisser une trace visible de son existence, une empreinte qui peut prendre sens pour d'autres absents au moment tracé.

D'où la place dans mes ateliers de ce que j'appelle « le rituel de départ » ou « la mise en route » qui replace le corps au centre de l'acte créateur, c'est-à-dire les cinq sens et le cœur avec ses émotions amplifiées par l'imagination.

C'est la phase d'« impression ».

Exemples de jeux :

CE1 : inspirés de la naissance de l'univers :

- fermer les yeux puis les ouvrir très lentement pour laisser entrer la lumière

- l'espace de jeu partagé en deux : on passe du froid au chaud...

- recroquevillé sur soi, on se déplie, on grandit, on brille

CE2 : inspirés des technologies

- deux par deux, on réalise une machine avec son corps

- puis avec tout le groupe

- jeux de rythme

CM1 : inspirés de l'apparition de l'homme sur terre

- mimer qu'on entre dans l'eau (un demi-groupe peut imiter bruit de la mer)

- jeux de voix : voyelles, consonnes, labiales, liquides, gutturales, dentales, sifflantes

« Entrer en écriture, c'est entrer en dérive » dit Sylvie Germain : au-delà des consignes ou « inducteurs », il s'agit de mobiliser le désir de partir en voyage vers l'inconnu, d'instaurer la sécurité nécessaire, de provoquer la disponibilité et l'ouverture. C'est là que le corps, la parole, l'espace, les « croyances » à propos de l'écriture (appartenance à une culture et mythologie personnelle) jouent un rôle essentiel.

2 - Le jeu et le sens : exprimer

Il s'agit de passer de l'idée qu'écrire c'est trouver les mots qui expriment sa pensée ou son ressenti à l'expérience, de se laisser aller à la rencontre de ce qui surgit, de pouvoir régresser et supporter les productions fantasmatiques et affectives ainsi libérées, comme l'écrit Didier Anzieu. On aborde la question du sens et du non-sens, le rôle du jeu qui met à distance les émotions et les jugements : inventer des parcours qui placent les participants dans des situations paradoxales, dérouter pour aider à franchir les barrières. La phase où celui qui écrit saisit le sens de son texte est une phase particulièrement délicate où il est assailli de doutes, croit que cela n'a aucune valeur. La présence de l'écrivain qui connaît ces affres est ici particulièrement importante pour l'accompagner, valider ses trouvailles. Là encore, le jeu, l'humour sont des moyens très puissants.

3 - Les masques et la métamorphose

Donner des instruments (toujours à travers des jeux) qui vont permettre de transposer le matériau brut selon des codes. Différents processus de transposition : les changements d'échelle, passage de l'intérieur à l'extérieur, du concret à l'abstrait, du « réel » à l'imaginaire...et inversement. Découverte de la métaphore et des oppositions.

Toujours surprendre, procurer du plaisir à écrire, ne plus opposer plaisir et travail...au sein même de l'école.

4 - Le style et la composition

Retravailler un texte, c'est faire des choix. Construire/détruire, développer/élaguer, déplacer/remplacer. Le style, c'est l'écart par rapport à la norme ou « l'erreur », « le handicap » convertis en choix. Redéfinir tout échec en terme de succès en passant à un niveau supérieur par un nouveau jeu, « aggraver » le cas comme dit Daniel Lemahieu. Ré-écrire, c'est se relire, lire aux autres, c'est entrer dans le temps, le rythme, jouer avec le discontinu/continu, la simultanéité/chronologie.

5 - La transmission

Inventer et diversifier les types de transmission, les supports, pour dépasser les résistances et en faire un moment de fête : lecture à voix haute, enregistrée, fresque, livre objet, mises en spectacle, ect...cela permet d'aborder la question du jugement esthétique à travers le don, le partage, la critique et d'accompagner celui qui écrit jusqu'au moment où son œuvre va se détacher de lui (même si en définitive l'enfant va garder l'exemplaire original.)

Qui dit processus, dit mouvement, étapes, voyages. Qui dit création, dit passage de la créativité et de l'expression à la production d'un œuvre offerte aux autres. Chaque phase provoque chez l'écrivain autant de plaisir que d'angoisse. Permettre d'identifier ce processus au-delà des chapelles, c'est donner à l'enfant des repères et à l'enseignant les moyens d'accompagner les élèves, de les aider à traverser les moments de vulnérabilité propres à la création. ■

faire savoir

faire savoir

L'ANRAT se pose depuis longtemps la question de l'origine du partenariat entre des enseignants et des artistes dans le cadre de l'initiation théâtrale des jeunes scolarisés. Ce stade de la formation des futurs acteurs du théâtre/éducation nous paraît tout à fait crucial : construction de représentations non caricaturales du métier de l'autre ; détermination d'objectifs partagés ; conscience des différences et des complémentarités de chacun des membres du couple partenarial ; clarification des enjeux ; recherche de formes modernes de travail théâtral avec les jeunes ; partage d'informations et de méthodes ; construction commune du Projet.

Voilà quelques bénéfices qu'il est raisonnable d'attendre de cette recherche élaborée avec l'équipe de direction de la Chartreuse sous la forme d'un stage expérimental, en juillet 2003.

Le stage, tel qu'il était initialement prévu s'adossait au festival (on devait voir tous ensemble cinq spectacles) et au programme de lectures publiques proposées par la Chartreuse (avec les auteurs Nathalie Papin ; Jacques Rebotier ; Françoise Pillet ; Philippe Dorin). Il était encadré par Solange Oswald (metteur en scène, groupe Merci), Dany Porché et Jean Louis Cabet (professeur enseignement théâtre en lycée et professeur à L'IUFM de Créteil), observé par un groupe de suivi composé de membres de l'ANRAT (Jean Benezech ; Catherine Dupuy ; Jean-Claude Lallias ; Catherine Nicolas ; Jean-Claude Reygner et Michel Zanotti).

Mais ce qui était prévu n'a pas eu lieu dans la forme où cela devait avoir lieu : après deux jours de grève, le 11 juillet, le festival d'Avignon était annulé. La direction de la Chartreuse décida toutefois de maintenir tout ce qui avait trait à la pédagogie. Les stagiaires et l'encadrement sont restés à Villeneuve Lez Avignon.

Un autre stage a commencé. Prévu dès l'origine de cette session, un document d'analyse, de synthèse et de propositions devait être établi par une journaliste, en fonction au CNDP : Corinne Denailles.

Ce document sera réalisé et disponible fin février 2004.

Il comportera notamment des propositions très concrètes pour poursuivre ce travail d'exploration sous la forme de 3 ou 4 stages expérimentaux, au cours de l'année 2004.

Dans l'attente de ce document, Trait d'Union publie l'un des comptes-rendu réalisés par les membres de l'équipe de suivi. Le texte de Michel Zanotti, par son caractère synthétique à partir d'observations établies tout au long de ces cinq journées donne une idée fidèle de cette recherche.

JPL

Formation initiale conjointe enseignants/artistes

Un premier stage expérimental à la Chartreuse de Villeneuve Lez Avignon, Centre National des Écritures du spectacle - 9-13 juillet 2003.

Michel Zanotti Membre du Conseil d'administration

Malgré les conditions peu favorables créées par l'annulation du Festival d'Avignon, la première expérience tentée par l'ANRAT pour rassembler pendant une semaine de jeunes comédiens et de jeunes enseignants en cours ou en fin de période de formation dans des écoles de théâtre et dans des IUFM ne s'est pas soldée par un échec - loin s'en faut.

La session a permis d'éclairer les objectifs du travail théâtral en milieu scolaire, de confronter les représentations et de préciser les motivations de chacun des stagiaires. L'absence de spectacles de référence a toutefois fortement contrarié la

réflexion sur l'accompagnement des élèves au spectacle et n'a été que partiellement compensée par la rencontre d'auteurs à la Chartreuse et d'Ariane Mnouchkine à la Maison Jean Vilar. Mais la situation de crise vécue par l'ensemble des participants a souligné les difficultés du partenariat entre deux professions dont les statuts sont complètement différents : sécurité de l'emploi et du traitement d'un côté ; instabilité, voire précarité, de l'autre. La mémoire que représentaient les responsables de l'encadrement a heureusement permis de mettre en perspective les événements et d'éviter qu'ils ne conduisent à l'abandon du programme qui avait été prévu.

En fin de parcours il est apparu que l'initiative avait porté ses fruits et qu'il était possible de dégager un certain nombre de conclusions susceptibles de déboucher sur un projet de formation initiale au partenariat pour les futurs enseignants et pour les futurs comédiens au sein même des institutions qui les accueillent. De ce point de vue, les remarques faites par les stagiaires fournissent des repères essentiels pour l'organisation de ces formations et, si possible, leur élargissement à d'autres écoles de théâtre et à d'autres IUFM. Voici les principaux éléments à retenir :

1- En amont des stages :

- réunir l'encadrement dont la composition doit être équilibrée (enseignants, artistes) longtemps avant le stage ;
- constituer des binômes de formateurs ayant ensemble des expériences de partenariat et qui pourront ainsi en témoigner ;
- formuler quelques demandes précises aux stagiaires sur leurs attentes et leurs représentations du partenariat.

2 - Au cours des stages :

- présentation initiale des personnes et des attentes, dont on ne peut faire l'économie, sous une forme aussi dynamique que possible : rapide en grand groupe, plus approfondie par duos ;
- nécessité, en début de stage, d'une histoire succincte du partenariat sous forme d'un bref exposé suivi de questions des stagiaires ;
- information réciproque sur le vocabulaire et le travail théâtral, les dispositifs et les programmes scolaires, les contraintes et les spécificités des deux professions ;
- éviter toute ambiguïté dans la conduite générale du stage et dans les exercices proposés entre les objectifs concernant les élèves et les objectifs de la formation destinée aux stagiaires ;
- prévoir certains moments de travail séparés pour chacun des deux ensembles de stagiaires (futurs acteurs d'une part, futurs enseignants d'autre part) afin de rendre plus efficaces les phases conjointes en clarifiant les positions de chacun ;
- constituer des binômes de stagiaires chargés de présenter un petit projet en travaillant selon le schéma suivant : préparation à deux ; exercice conduit, si possible, avec un groupe d'élèves, à défaut avec quelques stagiaires et des formateurs ; discussion enfin avec l'ensemble des stagiaires et des formateurs.

Si les ministères concernés, Éducation nationale et Culture, acceptaient de mettre en place de telles formations, deux formules au moins seraient envisageables et pourraient être complémentaires :

1 - Des stages ou séminaires ouverts à des étudiants de plusieurs écoles de théâtre et IUFM, ainsi qu'à des étudiants des classes préparatoires aux concours d'entrée dans les Écoles Normales Supérieures.

2 - Un module de formation optionnel intégré en IUFM et en école de théâtre, dans le cadre d'un jumelage entre deux établissements ; par exemple :

ENSATT et IUFM de Lyon

ERAC et IUFM de Nice

CNSAD et IUFM de Créteil, Paris ou Versailles

Institut international de la marionnette de Charleville

et IUFM de Reims

École du TNS et IUFM de Strasbourg

École de Rennes et IUFM de Bretagne.

Cette deuxième formule permettrait de prendre appui sur des partenariats existant entre structures culturelles et établissements scolaires (écoles, collèges, lycées), de bénéficier ainsi de moments de présence des élèves, notamment pour l'initiation à l'accompagnement au spectacle, et d'observer concrètement le fonctionnement du partenariat dans toutes ses composantes.

Il serait tout à fait souhaitable de développer ce qui vient d'être impulsé par l'ANRAT pour éviter l'inconvénient majeur que représente actuellement le recours, pour l'essentiel, à la formation continue, qui tend à faire apparaître comme secondaires et seulement « complémentaires » les démarches partenariales alors qu'elles sont au cœur même de l'éducation artistique par le théâtre. ■

faire savoir

actualité

Spectacles en recommandé 2004 à Tulle en Corrèze

La ligue de l'enseignement et sa fédération de Corrèze, avec le soutien complice du Théâtre des sept collines (scène conventionnée), organisent la nouvelle édition de « Spectacles en recommandé » à Tulle, du 23 janvier au 27 janvier 2004. Cette rencontre professionnelle du spectacle jeune public qui réunit tous les ans près de deux cents programmateurs, propose la découverte de vingt spectacles jeune public couvrant tous les champs artistiques théâtre, musique, danse...

Le compagnonnage que mène la ligue de l'enseignement auprès des artistes et des compagnies prend aujourd'hui encore plus de relief alors que les conditions de la création, par-

ticulièrement dans le domaine fragile du Jeune Public, semblent menacés. Ainsi la programmation de Spectacles en recommandé 2004 comportera six créations originales et des présentations de projets de création. Elle nous invitera aussi à nourrir et à réfléchir sur la détermination indispensable à toute action culturelle, par l'entremise de deux débats intitulés : « Mais pourquoi s'obstiner à recommander des spectacles pour le jeune public ? » et « Mais pourquoi s'obstiner à faire venir des artistes sur un territoire ? »

Pour tout renseignement et demande d'inscription:

Ligue de l'enseignement, 3 rue Récamier, 75341 Paris Cedex 07, Tél. 01 43 58 97 33. ■

Les fondamentaux du théâtre à l'école primaire

La plupart des expériences de « théâtre à l'école » visent aujourd'hui, soit la mise en production avec les élèves (reproduire une forme théâtrale assez modélisée, sujette, de façon dominante encore, aux représentations mentales d'un certain type de théâtre narratif et visuel), soit la libération de l'expression de l'enfant. Ce qui renvoie à des objectifs tout à fait identifiables pour l'école, et en eux-mêmes, parfaitement légitimes.

Mais, si l'on inscrit le théâtre dans l'initiation artistique, nous devons impérativement repérer ce qui fonde en profondeur l'identité du théâtre, ce qui le différencie des autres arts. La définition minimale que nous pouvons en donner, c'est qu'il s'agit d'un « art de la parole adressée », et que toute son histoire, y compris les partis pris les plus récents, le fonde sur un rapport tout à fait singulier à la langue et à sa poétique (ou sa mise en forme) dans un espace de partage.

Au théâtre, la langue est faite d'éléments complexes : respiration et présence, diction et articulation, silence et sonorités,

organisation syntaxique et rythmique. Comment faire accéder l'élève, dès le plus jeune âge, à la dimension esthétique de la langue ?

Dans le continuum de la scolarité, compte tenu du « temps compressé des apprentissages », nous devons aussi nous interroger sur les manières de transmettre, de façon courte et fréquente, les bases indispensables de cet art, pour permettre à l'élève d'entrer dans le symbolique, le partage de la langue et du sens, et de le faire accéder ainsi à une réelle émancipation.

Michel Zanotti, Jean-Claude Lallias, Christian Schiaretti, Jean-Pierre Siméon, Jean-pierre Lorient, Marcel Bozonnet, Patrick Guyon, Christophe Galland, Dominique Lurcel, Yves Marc, Jean-Louis Cabet, Danièle Lacam, Eugène Smadja, Christian Pratoussy, Sophie Minette, Monique Marquis, Katell Tison Deimat, Danièle Girard, Steven Clark, Michelle Beguin.

Les fondamentaux du théâtre à l'école primaire, Actes de l'Université d'automne, La comédie de Reims, 27 au 31 octobre 2001, coordonnés par Jean-Claude Lallias, SCEREN, CRDP Champagne-Ardenne. ■

Éditions Théâtrales, de GODOT à ZUCCO : une souscription

Le foisonnement de l'écriture dramatique de ces cinquante dernières années, que décrit admirablement Michel Azama, méritait un ouvrage de référence mettant en perspective les auteurs de cette période et leurs textes. En excellent connaisseur et amateur très éclairé de ces littératures dramatiques, l'auteur du *Sas* et de *Croisades* remédie à cette lacune en publiant à partir de janvier 2004, **De Godot à Zucco**, *Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950-2000* en trois volumes. Ce projet majeur a naturellement trouvé sa place aux éditions Théâtrales, investies depuis plus de 20 ans dans l'écriture dramatique contemporaine en collaboration avec le SCÉRÉN-CDNP, qui produit et diffuse une large palette d'outils pédagogiques notamment la très belle collection *Théâtre aujourd'hui*.

Ce travail anthologique passionnant est donc mené par **Michel Azama** conseillé par Michel Corvin et Jean-Claude Lallias. Répartis dans les trois volumes, deux cents extraits de textes édités sont sélectionnés et situés au sein de leur œuvre d'origine, accompagnés d'une biographie de leur auteur. Ils sont présentés selon des critères formels ou thématiques, intro-

duits par des spécialistes. Listes d'œuvres, bibliographies et index complètent l'organisation de chacun des ouvrages. Plus de trois cent cinquante auteurs sont donc cités dont près de la moitié avec un ou plusieurs extraits.

Le premier volume *Continuité et renouvellements* (sortie en janvier 2004) observe l'évolution de l'héritage classique et ses métamorphoses avec l'éclatement des formes canoniques et le développement des écritures de la langue. Le second tome *Récits de vie : le Moi et l'intime* (sortie en juin 2004) regroupe des œuvres qui interrogent le destin de l'individu et explorent les moments secrets de la vie privée. Enfin, le troisième, *Le Bruit du monde* (sortie en septembre 2004) présente les œuvres dramatiques consacrées aux histoires collectives, liées à l'Histoire, au social ou à la Cité.

Pour vous permettre de recevoir, en **Avant-Première** (avant la sortie en librairie), cet outil de référence unique, nous vous proposons, grâce à l'aide de l'équipe de l'ANRAT, une offre de souscription exceptionnelle. Il vous suffira de retourner, aux éditions Théâtrales, l'encart accompagné du règlement avant le 15 janvier 2004. ■

Théâtre Ouvert

Du 5 au 31 janvier 2004, Chantier n°15

10 drames avec 15 comédiens

Itinéraire-parcours dirigé par Frédéric Maragnani et Philippe Minyana

En présence de 2 auteurs témoins : Mario Batista et Frédéric Mauvignier

« Les Chantiers d'Art Vivant » sont un centre nomade de recherche qui propose aux artistes professionnels des temps de rencontre, de travail et de réflexion sur les problématiques artistiques contemporaines. À l'écoute des nouvelles écritures, cette organisation fait une grande place aux auteurs d'aujourd'hui et aux curiosités interdisciplinaires qu'ils suscitent entre théâtre, danse et arts du cirque.

Ce Chantier, ouvert aux praticiens, constitue un temps de rencontre, de travail sur un genre littéraire et théâtral : le drame.

À partir des écrits récents de Philippe Minyana, il s'agira de remonter les sources, les influences réelles dans le drame moderne (notamment à travers des pièces de Maurice Maeterlinck) et de faire le lien avec d'autres écritures contemporaines (notamment à partir de textes de Jean-Luc Lagarce).

Frédéric Maragnani

Mario Batista et Frédéric Mauvignier, jeunes auteurs découverts par Théâtre Ouvert, seront les témoins privilégiés du travail effectué pendant le Chantier. Cette expérience sera pour eux l'occasion de se confronter à d'autres formes d'écritures

théâtrales et d'échanger avec des professionnels leurs impressions sur le passage d'un texte à la scène. Ce Chantier, outil de formation et d'échanges, préfigure l'EPAT, École Pratique des Auteurs de Théâtre, créée par Théâtre Ouvert, qui ouvrira prochainement ses portes et permettra à de nouveaux auteurs, durant des sessions de formation d'être confrontés au plateau et à des praticiens afin de développer leur talent et leur sensibilité à partir de leurs écrits.

En collaboration avec Les Chantiers d'Art Vivant et l'AFDAS.

Portes ouvertes (sur invitation) les mercredis 14, 21 et 28 janvier à 16 h.

Sorties publiques les samedis 10, 17, 24 et 31 janvier à 16 h.

Réservations indispensables au 01 42 62 59 49.

actualité

actualité

Le samedi 7 février 2004, Journée pédagogique avec Michel Vinaver à 10 h

Pour la cinquième année consécutive, Théâtre Ouvert organise une journée pédagogique destinée aux lycéens, étudiants et enseignants. A cette occasion, nous vous invitons à venir dialoguer avec Michel Vinaver, notamment, autour de sa pièce *Les Travaux et les jours*, au programme du baccalauréat cette année.

En présence de l'auteur.

Modérateur : Philippe Minyana.

Invités : Robert Cantarella (metteur en scène), René Loyal

(metteur en scène), Anne-Marie Lazarini (metteur en scène), François Clavier (comédien).

La première rencontre entre Michel Vinaver et Philippe Minyana est liée à l'histoire de Théâtre Ouvert et la Mise en espace à Metz en 1979 de *Les Travaux et les jours*, de Michel Vinaver par Alain Françon, premier « choc de théâtre » de Philippe Minyana. Une filiation théâtrale acceptée et dépassée par ces deux auteurs singuliers qui, chacun avec sa spécificité, travaillent sur le tissage de la parole au théâtre.

Réservation indispensable au 01 42 62 59 49 ■

Centre Dramatique de Montreuil, sur le vif (2), l'école, le gai savoir

Durant la saison 2002/2003, l'équipe artistique du Centre dramatique national de Montreuil et moi-même, avons créé et joué *Sur le vif (1)*, *Fable mélancolique sur le déclin des espèces sauvages*. Ce spectacle traitait de la relation de l'homme à l'animal, et provoquait l'interrogation : sommes-nous vraiment prêts à basculer dans un monde où plus rien ne serait sauvage ? Ce fut une réflexion sur l'altérité menée jusqu'à sa limite la plus radicale. Très rapidement, ce titre, *Sur le vif*, s'est imposé comme l'expression recouvrant le mieux la pratique théâtrale et citoyenne qui est la nôtre, englobant, outre l'élaboration d'un spectacle, la production de différentes formes théâtrales destinées à des publics qui ne fréquentent pas encore le Centre dramatique national de Montreuil.

En somme, nous n'arrêtons pas de nous poser la question de la transmission, et des moyens à mettre en œuvre pour qu'elle fonctionne. Il y a une liaison évidente entre l'exercice du théâtre public et l'enseignement, entre l'acteur-passeur et l'enseignant. Mais être acteur, c'est aussi, tout au long de sa vie professionnelle, se positionner dans la situation de l'élève : passer des concours,

se présenter à des examens et constamment apprendre : *apprendre, c'est chercher à faire quelque chose que l'on ne sait pas faire en le faisant. Et il faut le faire alors qu'on ne sait pas le faire pour apprendre à le faire*. Nous gens de théâtre, arpentons dans tous les sens la liaison Maître-Élève.

Forts de ces réflexions, de notre expérience et de nos vies, nous avons été à l'écoute du mouvement des enseignants et du débat sur l'éducation qu'il suscite. Nous nous proposons d'y contribuer cette saison avec un nouveau chantier théâtral *Sur le vif (2), l'école*.

Le gai savoir constitue la première étape de ce chantier : un atelier avec les élèves comédiens de troisième année du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, lesquels vont explorer sous ma direction et en compagnie de l'équipe de création, cette démarche théâtrale autour de la relation Maître-Élève. Un voyage dans le temps à travers leurs propres souvenirs et des témoignages d'enseignants et d'élèves, une mise en situation d'extraits de différents textes théâtraux et littéraires (Rabelais, Molière, Hugo, Brecht, Wedekind, Ionesco, Coetzee...) autour de cette problématique.

Gilberte Tsai et l'équipe de création ■

École internationale de Théâtre Jacques Lecoq

Création d'un cours d'initiation en janvier 2004

...Quel que soit le geste qu'il accomplit, l'acteur s'inscrit dans une relation à l'espace qui l'entoure et fait naître en lui un état émotif particulier. L'espace du dehors se reflète dans l'espace du dedans...

Jacques Lecoq, extrait du Corps poétique

Ce cours s'adresse aux jeunes gens en cours de formation théâtrale intéressés par une approche de la pédagogie de Jacques Lecoq et sera dirigé par Jos Houben, avec la participation de tous les professeurs de l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq.

Les cours auront lieu 3 soirs par semaine : les **lundi, mardi et mercredi de 19 h à 21 h 30** - 1 heure de mouvement, 1 heure 30 d'improvisation - de janvier à juin. La rentrée aura lieu le **Lundi 5 janvier à 18 h 30. Un curriculum vitae et une photo d'identité ainsi qu'une lettre de motivations** sont nécessaires pour s'inscrire.

**57 rue du Faubourg Saint-Denis, 75010 Paris
Tél. 01 47 70 44 77 ■**

publications

Cahiers Théâtre-Éducation, Actes Sud - Papiers Éditeur

- ☐ n°1 Le Théâtre et les jeunes publics
Avignon 20 ans après.....épuisé
Journées d'études organisées au Festival d'Avignon, 1989
- ☐ n°2 L'enfant, le jeu, le Théâtre.....7,62 €
Autour des pratiques dramatiques de l'école élémentaire, 1990
- ☐ n°3 Théâtre, éducation et société, 1991.....7,62 €
- ☐ n°4 Le diable, c'est l'ennui. Propos sur le Théâtre.....9,15 €
Peter Brook, 1991
- ☐ n°5 La Décentralisation théâtrale
1 - Le premier âge 1945-1958.....9,15 €
Sous la direction de Robert Abirached, 1992
- ☐ n°6 La Décentralisation théâtrale
2 - Les années Malraux 1959-1968.....10,67 €
Sous la direction de Robert Abirached, 1992
- ☐ n°7 A.K., une école de la création théâtrale.....19,82 €
Alain Knapp, 1993
- ☐ n°8 La Décentralisation théâtrale
3 - 1968 le tournant.....12,20 €
Sous la direction de Robert Abirached, 1992
- ☐ n°9 La Décentralisation théâtrale
4 - Le temps des incertitudes 1969-1981.....12,20 €
Sous la direction de Robert Abirached, 1992
- ☐ n°10 Le corps poétique.
Un enseignement de la création théâtrale.....13,95 €
Jacques Lecoq, en collaboration avec J.-G. Carasso /
J.-C. Lallias, 1997
- ☐ n°11 VIENT DE PARAÎTRE :
Le théâtre et l'école, histoire et perspectives
d'une relation passionnée.....15 €
Sous la direction de Jean-Claude Lallias, Jacques Lassalle et Jean-Pierre Lorient, avec
les contributions de Robert Abirached, Jean-Gabriel Carasso, Joseph Danan, Pierre-Etienne
Heymann, Yannic Mancel, Yves Marc, Martine Meirieu, Philippe Meirieu, Mohamed Rouabhi,
Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac, Alain Zaeppfel.
Cet ouvrage est destiné à tous les enseignants et à tous les artistes engagés dans
des démarches de formation théâtrale auprès des jeunes, et plus généralement à
tous les établissements scolaires. Par la richesse de ses analyses et l'apport d'une
bibliographie par chapitre, ce livre dresse un bilan critique des expériences de théâtre
à l'école et ouvre des perspectives de travail avec les élèves.

Vidéos

- ☐ n°20 Peter Brook : autour de l'espace vide.....24,40 €
Réalisation J.-G. Carasso / M. Charbagi,
ANRAT / CICT VHS
Secam (VF)
- ☐ Les Deux voyages de Jacques Lecoq.....24,40 €
Réalisation J.-N. Roy / J.-G. Carasso
La Sept ARTE / On Line Productions / ANRAT, 1999
- ☐ n°21 VHS Secam (VF)
- ☐ n°22 VHS Pal (VF)
- ☐ n°23 VHS Pal (VF/st anglais)
- ☐ n°24 NTSC (VF avec ou sans st anglais).....33,60 €

Autres publications : Éditions Théâtrales Jeunesse

Jusqu'au 31 janvier 2004, pour cinq exemplaires achetés, le sixième est offert

- ☐ n°30 Méhari et Adrien / Gzion,.....7 €
de Hervé Blutsch (à p. de 12 ans)
- ☐ n°31 Histoire de l'Oie,.....7 €
de Michel Marc Bouchard (à p. de 8 ans)
- ☐ n°32 L'été des mangeurs d'étoiles,.....7 €
de Françoise du Chaxel (à p. de 14 ans)
- ☐ n°33 Coup de bleu,.....7 €
de Bruno Castan (à p. de 8 ans)
- ☐ n°34 Neige écarlate,.....7 €
de Bruno Castan (à p. de 10 ans)
- ☐ n°35 Belle des eaux,.....7 €
de Bruno Castan (à p. de 8 ans)
- ☐ n°36 Salvador, la montagne, l'enfant et la mangue,.....7 €
de Suzanne Lebeau (à p. de 8 ans)
- ☐ n°37 C'est toi qui dis, c'est toi qui l'es.....7 €
(Tome 1), de Yves Lebeau (à p. de 8 ans)
- ☐ n°38 C'est toi qui dis, c'est toi qui l'es.....7 €
(Tome 2)
- ☐ n°39 Ma famille,.....7 €
de Carlos Liscano (à p. de 14 ans)
- ☐ n°40 Les escargots vont au ciel,.....7 €
de Dominique Paquet (à p. de 8 ans)
- ☐ n°41 Le journal de Grosse Patate,.....7 €
de Dominique Richard (à p. de 8 ans)
- ☐ n°42 Les Ananimots / Grigris.....7 €
(à p. de 6 ans), (à p. de 12 ans), de Roland Shön
- ☐ n°43 Sketches,.....7 €
de Karl Valentin (à p. de 11 ans)

Frais d'envoi

- Ajouter Par cahier théâtre-éducation.....2,40 €
Par livre théâtrale-jeunesse.....1,40 €
Par livre, pour l'Europe.....4,00 €
Par cassette pour la France.....3,00 €
Par cassette pour l'Europe.....5,50 €
Pour autres pays :.....nous consulter

Adhésion 2004

- ☐ Individuelle :.....22 €
☐ Bienfaiteur :.....46 €

BON DE COMMANDE

A renvoyer signé et accompagné de votre chèque bancaire ou postal à l'ANRAT
38, rue du Fbg Saint-Jacques - 75014 Paris - Tél. : 01 45 26 22 22 - Fax : 01 45 26 16 20 - Email : anrat@anrat.asso.fr

Nom : Prénom :

Adresse :

Code postal : Ville :

Téléphone :

Articles commandés : Cahier n°

Vidéo n°

Théâtrales Jeunesse n°

Adhésion : ☐ Individuelle ☐ Bienfaiteur

Verse à l'ANRAT la somme totale de€ +€ de frais d'envoi

TOTAL =€

QUELQUES DATES À RETENIR...

Samedi 13 décembre 2003

Bordeaux-TNBA

Rencontre régionale Théâtre-Éducation Aquitaine au Théâtre National Bordeaux-Aquitaine. Thème central de la journée : « *Objets et objectifs de l'intervention de l'artiste aux côtés de l'enseignant ?* »

Samedi 17 janvier 2004

Paris

Séminaires des coordonnateurs des groupes régionaux.

Du 23 au 27 janvier 2004

Tulles

Séminaire national à Lyon au Théâtre des Jeunes Années. Conférences et débats sur le thème : « *Les modes d'accompagnement de l'enfant spectateur au théâtre* ».

Samedi 14 février 2004

Reims-Comédie de Reims

Rencontre régionale Théâtre-Éducation Champagne-Ardenne à la Comédie de Reims. Thème central de la journée : « *Le théâtre, art vivant : la représentation / le projet / l'œuvre* ».

Samedi 27 mars 2004

Paris-Théâtre du Vieux Colombier

Assemblée Générale de L'ANRAT au Théâtre du Vieux Colombier de 14 h à 17 h.

Samedi 5 juin 2004

Martigues - Théâtre des Salins

Rencontre régionale Théâtre-Éducation Provence Alpes Côtes d'Azur au Théâtre des Salins. Thème central de la journée : « *Les esthétiques théâtrales* ».

ANRAT

38, rue du Faubourg Saint-Jacques
75014 PARIS

Tél. : 01 45 26 22 22 - Fax : 01 45 26 16 20

Email : anrat@anrat.asso.fr

Association subventionnée par
les Ministères de la Culture
et de l'Éducation Nationale.

L'équipe permanente :

Jean-Pierre Loriol, délégué national

Danièle Naudin, administratrice

Claire-Emmanuelle Bouvier, chargée de projets

Delphine Gallet, chargée de communication

01 45 26 85 81 - jpl@anrat.asso.fr

01 45 26 85 82 - d.naudin@anrat.asso.fr

01 45 26 85 80

01 45 26 22 22 - dg@anrat.asso.fr

Prix 3€