

RENCONTRES PROFESSIONNELLE DE L'ANPAD
AVIGNON / Juillet 2009

TABLE RONDE

THÉÂTRE, ART DRAMATIQUE OU ARTS DE LA SCÈNE ?

Modérateurs :

Marie Llano, professeur d'art dramatique au Conservatoire de Metz
Fabrice Pruvost, professeur d'art dramatique au Conservatoire d'Orléans

La question porte tout d'abord sur la dénomination des départements dans les conservatoires : théâtre, art dramatique, arts de la scène. L'invité, Eric Houzelot, comédien et formateur, nous présentera son travail de transmission, mêlant les disciplines et les formes, en constante innovation.

Fabrice Pruvost commence par définir une terminologie de ces termes, qui renvoient à des attitudes esthétiques, politiques, historiques... L'expérience en tant que pédagogue apprend que tout dans une pédagogie peut avoir des effets inverses sur deux personnes différentes.

Voir en annexe la réflexion présentée.

Ce thème que l'on évoque a déjà été abordé par l'ANPAD (cf Infolio n°2 : « l'objectif premier d'une classe d'art dramatique ou d'un département théâtre est de transmettre un art, le théâtre, par le biais du jeu de l'acteur. »)

En tant que tout récent professeur, Marie Llano se pose cette question dans son propre Conservatoire.

Fabrice Pruvost aurait aimé intituler la table ronde différemment, pour favoriser une ouverture : Art dramatique, théâtre, ou arts de la scène ?

Les intervenants laissent la parole à l'invité, Eric Houzelot.

Il est depuis peu membre de l'ANPAD, est détenteur le DE. Il a passé son CA mais ne l'a pas eu. Son parcours débute par des études de Médecine à Nancy, au moment où s'ouvrait le Festival de Théâtre, « qui charriait de l'avant-garde à tour de bras ». Les premières choses qu'il a vues sont donc des spectacles d'avant-garde. Il faisait également alors du théâtre en amateur. Cela se retrouvera toujours dans sa formation, il s'est toujours trouvé en relation avec autre chose que le théâtre.

Il a ensuite travaillé avec la compagnie nancéenne 4 litres 12, et s'y est formé, influencé par Kantor, Grotowski. Il n'a pas suivi d'école. A 4 litres 12, chaque soir de représentation commençait par une heure de training physique et vocal ; le corps était donc là au commencement. Chaque membre de la compagnie participait au montage, à la construction des décors, à l'administration. La compagnie voulait déconstruire le texte, ne pas être une compagnie de théâtre mais plutôt des rockeurs, des punks, dans les comportements et dans le travail. Parallèlement, Eric apprend la batterie, l'aïkido, la danse contact.

À la fin des années 1980, il rencontre un chorégraphe qui travaille sur les mots et les gestes, dans le sillage de Pina Bausch qui a ouvert la voie de la danse-théâtre. Il participe alors à l'essor de la danse contemporaine en France, travaille avec Philippe Découflé, Jérôme Bel, Mathilde Monnier, Jan Lawers, Heiner Goebels ; avec des chorégraphes et aussi des compositeurs. Il évolue plus dans un théâtre post-dramatique, à travers des formes émergentes.

Sa rencontre en 2000 avec Jean Lambert Wilde l'amène à mêler théâtre et technologie, comme cela a été récemment le cas avec Alain Béard.

Il mène aussi un travail de transmission ; plutôt que formateur, il se définit comme expérimentateur pédagogique. Un chantier intéressant pour l'ANPAD serait celui de l'innovation pédagogique. Quand il propose des travaux, une partie des exercices est un remix d'exercices pris ailleurs ; quant à l'autre partie il essaie toujours d'être en situation d'invention, d'inventer des exercices, d'être en état de ne pas refaire ce qu'il sait faire, de se surprendre et de surprendre les participants. Il intervient dans des écoles supérieures (TNS, CNAC), dans la formation de Mathilde Monnier, et à travers des ateliers, toujours entre théâtre, danse et performance. La performance peut être un mot fourre-tout.

Participent aux ateliers des gens très différents, des comédiens qui ont envie de danser, des danseurs qui veulent parler, des gens des Beaux-arts qui veulent plus de *physicalité*, des enseignants de français, de théâtre, des amateurs. Il amène à désapprendre ce que l'on sait ; les habitudes, les clichés. Cela ne peut pas forcément être applicable à la formation initiale, encore que l'on pourrait y réfléchir. Même les professionnels qui suivent des stages sont rarement excellents. Mais cela lui plaît de ne pas sélectionner.

Lorsqu'il va voir, régulièrement, des travaux d'acteurs dans les écoles, il est frappé par la pauvreté de l'imaginaire. Ils savent lire un texte, chantent bien, imitent bien, mais dansent sans imagination. Dans les improvisations, ils ont souvent un rapport « je t'aime je te hais », très binaire. Le visage et les bras bougent, façon « sémaphore ». Il y a pourtant mille façon de dire amour et mort. Les modèles en vigueur sont ceux vus à la télé et sur internet, les stars ; ils reproduisent ensuite les pas de danse, etc.

Marie Llano réagit, en référence à ses propres élèves. Le public du Conservatoire n'est-il pas déjà un peu extérieur à ça ? Elle pose la question à la salle : comment sont vos élèves ?

EH reprend la discussion. Il travaille souvent hors scène, dans des friches, des couloirs, des espaces publics, des parcs. Il aime déplacer l'acteur, le danseur, hors plateau, hors studio. Il ne travaille pas pour autant le théâtre de rue. L'idée est de se mettre hors des conventions de l'espace théâtral. Ce ne sont donc pas des arts de la scène à proprement parler. Il donne des noms à ses ateliers : mardi, tous les mardis, pour mouvement artistique de recherche interdisciplinaire...

Il perçoit le terme d'art dramatique comme ringard, d'un ordre ancien. Il y a le théâtre post-dramatique. Le terme d'art dramatique est pour les impôts. On dirait qu'il existe une échelle entre art dramatique au plus bas et arts de la scène au plus haut. À Marseille, un Festival s'intitule festival de la danse et des arts multiples.

Marie Llano interroge Eric : le cinéma, vu par le comédien, est un art dramatique.

C'est du jeu avant tout. On ne se pose pas la question de ce que l'on fait, art dramatique, théâtre, ou art de la scène lorsqu'on entre sur un plateau.

Dans la salle

J'ouvre dans un Conservatoire de musique un nouveau département théâtre, que l'on a appelé « art de la parole ».

Dans la salle

L'art de la parole renvoie pour beaucoup de gens au discours. Lorsqu'on leur dit que la voix c'est du corps, ils redécouvrent quelque chose.

Fabrice Pruvost rappelle l'expression de « théâtre parlé » à Hong Kong pour parler du théâtre occidental. Il interroge Eric sur sa transmission ; de quoi part-t-il ? d'un texte (pas forcément parlé) ?

EH part souvent d'un texte, mais rarement d'un texte de théâtre. Pour une rencontre entre des élèves du TNS et des circassiens, il utilise un texte de Marcel Moss intitulé « sociologie – anthropologie », dans lequel l'auteur décrit des techniques du corps. Ce ne sont pas uniquement des techniques gymnastiques, mais aussi des techniques de sommeil, de repos, de manger, de boire, de soins (massages, lavages), de reproduction.

Il a travaillé précédemment à partir du texte d'un neuro-scientifique sur le cerveau artistique, la perception. Et aussi sur un texte de Michaux...

Marie Llano l'interroge, en pensant également à une question posée hier au directeur des Compagnons du Devoir, sur la part d'ésotérisme et de transcendance de la transmission. Il parle de reproduction, de manger, de laver, est-ce aussi une école de vie ?

EH ne se considère pas comme « professeur de vie ». Il préfère dire qu'il enseigne l'art. Juste ce mot. Plutôt que l'art dramatique, etc.

Marie Llano poursuit son questionnement, elle a la sensation d'accompagner ses élèves (en moyenne 20 ans), et qu'ils ont changé au cours de l'année, non pas grâce à elle, mais par le temps qui est passé. « Cela vient aussi du temps donné, consacré au conservatoire, et qui n'est pas utilisé ailleurs ».

EH montre ensuite différentes vidéos.

La première est une sorte de poème, qui ne montre pas la pédagogie développée par Eric, mais qui est un montage réalisé en 2003 avec les élèves du TNS. Au moment des grèves des intermittents, ils ont travaillé sur trois mots : flexibilité, mobilité, discontinuité.

La seconde est une trace d'un atelier mené sur 4 mois dans une friche, sur la recherche du mouvement dans la performance. La troisième est une série de photos prises lors d'une soirée de performances.

La troisième partie de la discussion permet de s'interroger sur la manière dont on peut traduire tout cela dans les Conservatoires.

Nous nous sommes éloignés de l'idée de discipline. Pourtant la structure des établissements est là. Il serait intéressant, donc, en utopie ou non, de penser à comment prendre en compte cela, aux moyens d'une telle transmission, à ses conditions.

Dans le Conservatoire où intervient *Marie Llano*, elle s'interroge sur l'utilisation de la dénomination Arts de la scène. Elle commence par chercher les formations portant ce nom sur internet : un item apparaît dans un conservatoire au Québec, les autres concernent des formations privées. Font partie des Arts de la scène dans son Conservatoire la danse, le chant et le théâtre. Pourquoi la musique n'en fait-elle pas partie ? Il y a pourtant l'éphémère, le corps, l'instant, l'interprétation, les aléas. Pourquoi ne pourrait-on pas appeler alors le Conservatoire « Art total », ou « Arts de la scène » ? On se pose la question d'un budget propre pour le théâtre, mais si la musique s'intégrait dans les Arts de la scène, nous composerions avec un budget global et pourrions plus facilement mettre en place des projets réellement communs.

L'intitulé *Arts de la scène* est une façon commode de nous faire participer à l'inter..., pluri...disciplinarité. Mais lorsqu'on veut inclure le cinéma dans l'art dramatique cela ne marche plus. A Metz, nous faisons un partenariat avec les Beaux-arts, les beaux-arts nous font jouer devant la caméra, en échange nous offrons un training pour les apprentis réalisateurs, pour qu'ils sachent utiliser les comédiens.

Entre Art Dramatique et Théâtre, le mot est égal. Mais l'expression *Arts de la scène* bloque, surtout s'il y a encore un département musique, danse, etc.

Fabrice Pruvost pense qu'on avance tout de même sur les mots (apparition des mots « Spectacle vivant » au Ministère), et sur les pratiques transdisciplinaires, même chez les musiciens.

Jean-Claude Mézière souligne que l'intitulé de la DMDTS aurait pu devenir *Direction du spectacle vivant*, mais qu'il y a eu refus de la part des Arts plastiques.

Les mots théâtre, art dramatique, arts de la scène, peuvent aussi être plus ou moins vecteurs d'intimidation. Cette problématique rhétorique est présente dans les Conservatoires.

Dans le texte du DE, les deux mots théâtre et art dramatique apparaissent : le théâtre est le domaine, et nous avons par ailleurs gardé le mot ART dramatique pour le mot art, dans un souci de valorisation et de légitimation de cet art, parfois auprès même des directeurs de Conservatoire.

Cela pourrait aussi être Art du théâtre, Art théâtral.

Sur le mot Conservatoire, nous avons des discussions au ministère sur les terminologies. Alain Ray a fini par demander : « qu'est-ce qu'ils disent, les gens, dans la rue ? Si c'est dit dans la rue, alors c'est ce mot là qui vaut. Dans la rue on entend « cons' », « conservatoire », même s'il semble archaïque, ce mot est neutre. C'est son usage qui fonde la légitimité du mot ».

Marie Llano ne considère par le mot *Conservatoire* comme poussiéreux. M.Tang hier parlait du théâtre traditionnel chinois réactualisé perpétuellement. Elle considère que nous faisons la même chose, un travail de revivification, « nous chargeons le passé avec le présent », quels que soient les textes étudiés. « Nous ne pouvons nous empêcher d'être modernes ».

Jean-Claude Mézière alerte ensuite sur un point important. Le Ministère de la culture, dans le cadre de la RGPP, réfléchit actuellement sur l'idée de créer des pôles, regroupement de plusieurs Conservatoires, pôles musique, danse, théâtre. Ce serait en réalité souvent un pôle musique, dans lequel serait intégrée la danse, et qui récupérerait le théâtre. Il alerte sur le modèle unique, et sur la méfiance à adopter quand le Ministère réfléchit à la place des gens qui font. Cette superstructure peut avoir des effets compliqués, et ne pas produire d'économies.

Frédéric Merlo parle du danger des « Arts de la scène », du regroupement et donc du risque que le théâtre y perde en budget, mais aussi en pensée. Il suggère de parler d'un département des Arts mis en scène, dirigé par un metteur en scène, qui regrouperait les disciplines de la scène, et aussi celles hors de la scène (rue), mais mises en scène.

EH se définit parfois comme artiste, chercheur polymorphe. Il a alors davantage conscience d'être comme un grand frère. Il réagit aux présentations des personnes de la salle, pour la plupart comédiens - metteurs en scène - enseignants. Il est pourtant difficile d'être comédien et enseignant, et cette position face aux élèves ne lui correspond pas.

Dans la salle

Le mot Conservatoire n'a pas qu'un effet d'intimidation. Des élèves en échec scolaire par exemple sont très fiers d'être entrés au Conservatoire, cela leur donne confiance.

Sur la question des sorties des élèves un exemple : j'enseigne au Havre et j'ai pour habitude d'aller faire des cours sur la plage. Cela ne pose aucun problème. Je donne une liste de noms, les horaires et dès lors, les assurances couvrent en cas de souci.

Pour ce qui est de la parole et du langage, je travaille beaucoup la détente, les échauffements, le corps. Mais certains élèves ont des difficultés à s'exprimer, et le travail à la table, le travail sur le texte contribuent à réinsérer du discours, cela contribue à leur faire faire des progrès.

Dernière chose : nous nous interrogeons sur la façon dont on peut faire ce travail dans nos Conservatoires. Mais pourquoi ne pas nous confronter, d'abord, physiquement, à la performance, à des exercices, à une façon de se parler entre nous autrement ?

Fabrice Pruvost répond que la formation continue est en effet un chantier en cours à l'ANPAD.

Marie Llano complète avec une expérience vécue par les professeurs de théâtre des Conservatoires à Paris, qui ont suivi deux semaines de stage chez Lecoq.

Et *Jean-Claude Mézière* préconise de se rapprocher pour cela des Conseils Généraux, qui sont intéressés par des propositions sur la formation de formateurs.

Dans la salle

Deux points sont très importants pour moi dans l'ouverture des élèves à d'autres formes, disciplines : les inciter à aller voir des spectacles, leur faire des propositions, et organiser des stages avec des intervenants extérieurs pour amener toutes ces questions sur le plateau, et préparer les élèves à ces interventions.

Dans la salle

Je suis professeur dans une ville qui propose peu de spectacles intéressants. Ayant été beaucoup formée par les Arts plastiques, je me suis tournée vers les musées. Il se trouve que cette région est par contre d'une richesse incroyable dans ce domaine. Nous avons fait une visite, centrée sur une œuvre, et travaillé ensuite sur ce thème de la visite, de l'aller-retour.

Ça m'intéresse d'expérimenter ça, de leur montrer les lieux d'art, de théâtre ou autre.

Fabrice Pruvost évoque une expérience de travail dans la rue, avec les élèves. Expérience qui a même bloqué les rues ; il suffit pour cela de demander une autorisation préfectorale.

Ils se sont fabriqués leurs propres rituels, ont investi différents espaces.

Le Conservatoire est aussi un lieu d'acculturation, de structuration de la pensée, et nous jouons nous-mêmes ce rôle. Pour des élèves fâchés avec l'école, c'est parfois très important. Il leur demande un dossier chaque année, dossiers qui sont parfois illisibles.

Enfin, il revient sur la thématique d'aujourd'hui, et préfère le mot *théâtre*, qui peut englober un champ beaucoup plus large que les autres termes. Les définitions utilisées en introduction sont nourries d'un vocabulaire emprunté à la danse contemporaine (accent, césure, énergie, corps en jeu). Sacha Waltz a présenté à Avignon un spectacle de danse sans danse. Les danseurs sont beaucoup moins frileux qu'au théâtre, plus audacieux, ils se sont emparés d'espaces et de formes nouveaux qu'ils ont appelés danse.

EH évoque les performances qu'il fait travailler durant les stages. Aucune personne de métier (comédien, danseur, etc) n'y reconnaît sa discipline.

Il aimerait savoir s'il existe des expériences pédagogiques innovantes au sein des Conservatoires.

Dans la salle

On invente tous les jours. Mais plus particulièrement, nous avons une session Capi autour des arts numériques, en lien avec La Chartreuse et des lieux qui diffusent ces formes. Des intervenants viennent de la France entière, pour enseigner aux élèves le maniement des outils numériques, et la dramaturgie qui s'en dégage.

Le directeur du Conservatoire est très ouvert sur l'interdisciplinarité, et répond aux propositions des professeurs. Avec l'envie de valoriser les études Capi, il a créé une Licence professionnelle en lien avec l'Université.

Enfin, sur le travail qu'Eric mène hors des locaux habituels, j'aimerais mettre un bémol. Nous avons de gros problèmes de locaux, et travaillons donc dans des espaces atypiques, couloirs, etc. Mais la réponse est alors : pourquoi avez-vous besoin de salles ?

Dans la salle

Il y a 4 ou 5 ans, l'ANPAD réunissait des membres pour un échange d'exercices. Cela donnait des idées. Et puis ça c'est arrêté car c'était parfois compliqué d'être élève et professeur, face au regard des collègues. Pourquoi ne pas reprendre cela sous une autre forme ?

Dans la salle

Je suis responsable du département théâtre au conservatoire de La Réunion, dans une société qui essaie d'exister aux yeux de la métropole, et aux yeux de sa région, l'Océan indien. Nous nous ouvrons à des pédagogies et à des formes artistiques issues d'Inde et de Madagascar, en invitant des intervenants extérieurs. Les composantes sont très nord/sud, mais petit à petit les échanges se créent. Je suis venu ici avec neuf élèves, qui voient énormément de spectacles, de tout. L'innovation c'est aussi d'inclure d'autres cultures. Les cultures créoles sont introduites dans le Conservatoire (par un auteur, un comédien).

En allant parler du Conservatoire dans les lycées, j'ai écouté les perceptions que les lycéens ont de notre vocabulaire, et c'est très important. L'art dramatique et le Conservatoire sont vus comme très élitistes. J'ai plutôt utilisé le mot théâtre, même si là aussi, ils ajoutent plein d'accents circonflexes. La Réunion n'a pas de culture théâtrale.

Le choix des mots est donc important.

Marie Llano termine la discussion par une remarque. Les schémas d'orientation laissent chaque professeur maître de son programme et de sa pédagogie. Il ne faut pas s'arrêter à la terminologie, il nous reste assez de liberté à prendre à l'intérieur. Et si nous ne pouvons innover sans cesse, l'innovation de nos programmes peut passer par l'intervention de personnes extérieures.

THÉÂTRE, ART DRAMATIQUE OU ARTS DE LA SCÈNE ?

Distance, stance, substance.

Ce libellé, pour le moins "ramassé" dans sa formulation, pose d'emblée une question terminologique. Qu'entend-t-on aujourd'hui lorsqu'on lance le mot "Théâtre" ou les expressions "Art dramatique" ou "Arts de la scène" et que l'un d'entre eux doit faire titre à un département de Conservatoire ? Chaque terme, chaque expression - voire chaque terme des expressions -, renvoie implicitement à des attitudes artistiques (esthétiques, historiques, politiques...) autant qu'à l'histoire de notre art, à ses évolutions actuelles, mais aussi et surtout, pour ce qui nous préoccupe ce jour, à des contenus pédagogiques qui, sans être entièrement ou forcément dissemblables, sont la traduction plus ou moins consciente de nos différentes pensées, idéologies, idéaux pédagogiques. S'il importe de penser inlassablement les termes, qui sont aussi les liens, imaginant définir une pensée pédagogique et une pratique artistique, c'est sans doute aussi parce que nous savons comment une même formation peut produire sur deux individus des effets opposés.

Théâtre :

Alors que se loge-t-il derrière le mot "Théâtre" lorsqu'on baptise son département de Conservatoire "Département Théâtre" ?

Il ne s'agit évidemment pas ici de définir une essence absolue du théâtre (ni de définir exhaustivement chacune des deux autres expressions). Comment d'ailleurs cela serait-il possible puisqu'il n'existe pas une théorie universelle et continue du théâtre, comme il n'existe pas un spectateur ou un public (voire un lecteur) unique, définitivement repérable dans ses comportements, attentes, critères de sélection qui vont l'amener à assister (lire) tel ou tel événement théâtral. De plus, il y a mille façons d'"entrer en théâtre", mille théâtres tellement différents qu'ils sont incomparables. Et voilà donc le premier problème ! Coller le mot "Théâtre", *duquel on remarquera cet étrange singulier*, au mot "département" renvoie en fait à une multiplicité d'approches où l'apprentissage des "fondamentaux" du travail de l'acteur peut passer par toutes les séries d'interrogations du XXe siècle qui ont amené à la multiplicité des formes, des pensées et des discours qui irriguent le théâtre d'aujourd'hui. Mieux : "vouloir faire du théâtre", selon l'expression consacrée chez nos jeunes postulants ou élèves, renvoie le plus souvent à l'idée de "faire l'acteur" (*fare l'attore*, dit-on en italien, ici plus précis que le français) *id est* jouer des rôles, interpréter des personnages et généralement du point de vue d'une convention, celle du naturalisme illusionniste ou du "réalisme", largement devenues l'apanage commercial des fictions des médias audiovisuels.

Or, le "Département Théâtre" peut aussi signaler qu'on y apprend sa "fabrique", son artisanat sous toutes ses coutures : écriture, mise en scène, scénographie, création de costumes, technique (son, lumière, construction, régie, ou même architecture - pourquoi pas ?), administration, financement, rapport au politique, sans oublier un nécessaire savoir historique et théorique. Disant cela, je n'ai toujours pas parlé de l'extraordinaire diversité que recouvre ce mot aujourd'hui dont le débat de cet après-midi sur l'interdisciplinarité devrait encore mieux nous éclairer. Tout de même : n'est-il pas légitime, sous cette appellation, d'offrir à un élève les possibilités de découvrir de l'intérieur, par l'expérimentation donc, autre chose que la seule convention mythique de l'incarnation, de la seule *mimésis* s'attachant au concept de personnage, ou encore du "bel animal dramatique" aristotélicien longtemps imaginé comme seule forme indépassable ? Les travaux d'un Philippe Genty (Théâtre d'objet), d'un François Tanguy (co-présence active, en mouvement, de différentes traces de la théâtralité : forme non-dramatique donc !) pour ne citer que ces exemples immédiatement contemporains, mais plus généralement du brouillage total des genres auquel nous assistons aujourd'hui qui s'attache à créer des formes scéniques singulières au-delà des frontières plus ou moins traditionnelles - et dans lesquelles on aurait du mal à ne pas déceler l'influence d'Antonin Artaud -, ces travaux donc n'ont-ils pas "droit de cité" dans un "Département Théâtre" ? Le clown, les arts de la marionnette, la danse contemporaine, les arts plastiques, le chant... ne font-ils pas aujourd'hui tout autant partie de la "fabrique de théâtre", de la cosmogonie possible d'un "acteur" ?

Richard Schechner n'écrivait-il pas (en 1981, déjà) :

"On se confronte à des questions esthétiques profondes de manière inédite. Qu'est-ce que le théâtre ? Quel est son lieu ? Ce lieu est-il "sacré" ou particulier ? Est-il légitime de parler de "rituel séculier" ? Si oui, définit-il le théâtre ? Quel interprète pour le théâtre ? Pourquoi ? L'interprète est-il différent ou particulier ? Quel est le centre de l'activité théâtrale ? Le texte est-il (encore) premier ? Les hommes de théâtre doivent-ils "servir" l'écrivain en donnant leur "version" de la pièce ? Si le texte n'est pas l'élément primordial, à quel élément donner la priorité ? Un événement théâtral (on ne parle plus de pièce, de performance ou de drame, mais d'"événement") doit-il suivre une progression linéaire, et si non, comment assurer son unité ? A-t-il besoin d'unité ? Qu'est-ce que l'unité ? (...) Quels sont les rapports entre le théâtre, la danse, les divertissements populaires, les rituels religieux, la thérapie, les jeux, les sports, les jeux d'enfants, les personnages que jouent les hommes politiques et d'autres personnalités publiques ? Peut-on élaborer une "théorie universelle de la performance" afin de rendre compte de tous ces "genres performatifs" ? Cette théorie en tant que telle importe-t-elle à la pratique du théâtre ? Selon quelles modalités le public participe-t-il au spectacle, si on décide qu'il y participe : en tant que spectateur, intervenant, témoin, participant intégral, comme dans le travail parathéâtral de

Grotowski à partir de 1967 ? Le public doit-il rester à l'écart et se contenter de regarder ? Quelle formation donner aux interprètes ? Si le système de Stanislavski n'est plus valable - s'il l'a jamais été -, par quoi le remplacer ? Les méthodes de formation artistiques, dérivées du kathakali, du yoga, du tai-chi, du nô, du kabuki, de l'opéra chinois, sont-elles adaptées ? Leur adoption conduira-t-elle à l'émergence d'un nouveau genre d'interprète américain ? Une fois leur formation achevée, quels moyens d'expression les interprètes auront-ils à leur disposition ? Sont-ils toujours soumis à l'auteur, au metteur en scène, aux concepteurs scéniques ? Les interprètes sont-ils tenus de porter le masque d'un personnage ? Doivent-ils attendre le plus grand bien de la distanciation temporaire recommandée par Brecht (qui lui-même contrôle alors, en tant qu'auteur-metteur en scène, le commentaire de l'acteur sur son personnage) ? De nombreux interprètes voulaient arracher le masque du personnage, construction d'un auteur qui mettait littéralement les mots dans la bouche des acteurs ; puis ces mots, et les corps même des acteurs, ont été de nouveau modifiés par le metteur en scène lors de la composition du spectacle, imposant à l'acteur un masque supplémentaire. L'autorité de l'auteur d'abord, celle du metteur en scène ensuite, furent mises en question et renversées. De nombreuses questions restaient sans réponse." (R. Schechner, "Déclic et chute de l'Avant-Garde (américaine)", *Performing Arts Journal*, n° 14-15, 1981, traduction Marie Pécorari, repris dans *Performances*, Théâtrales, Paris, 2006.)

J'ajoute que, parallèlement à ce qu'on appelle conventionnellement le théâtre dramatique, avant comme après lui, bien d'autres formes théâtrales ont toujours vécu et connues une adoption du public. Les grandes questions du théâtre dramatique (séparation acteurs/spectateurs, textocentrisme - en Chine le théâtre de tradition européenne et nord-américaine est appelé "théâtre parlé" -, illusion et *mimésis*, 4ème mur...) ont sans doute bien plus fasciné les théoriciens (d'Aristote à Hans-Thies Lehmann...) que les praticiens et les publics de tout temps, bien plus conscients qu'on ne le croit de ce qui reste *un instant partagé par une communauté* et qu'on continue d'appeler (faute de mieux ?) du "théâtre".

On le voit, la tâche est ardue. Faut-il abandonner pour autant cette mission "généraliste" plus ou moins induite dans la formulation "formation initiale" ?

Néanmoins, le cursus d'un élève -si on prend en compte les cycles d'éveil et d'initiation- compte jusqu'au CEPIT - étant entendu qu'il existera encore un CEPIT ("POP" ?) dans les mois qui viennent- 7 années minimum (éveil 1 an, initiation 1 an, C 1 1 an, C 2 1 an ou 2, C3 1 an ou 2, CEPIT 2, voire 3, ans). Luxe suprême ! Nous (l'enseignant et le groupe d'élèves) avons du temps ! Ce temps peut être mis à profit pour faire peu à peu accéder l'élève à une connaissance générale des "modèles d'action" -du point de vue de son artisanat autant que de la richesse polémique des formes actuelles- mais également à une attitude personnelle, à une réflexion pratique. La tension entre ces deux pôles serait alors chez l'élève la condition première de sa créativité potentielle. Sorte de *pédagogie indirecte*, en somme, qui se pense par paliers, seuils successifs, et dont le sens n'apparaîtrait qu'en fin de parcours, voire bien après, par cette suite de modifications silencieuses que cette sorte de dialogue intérieur, souterrain, avec notre propre "corps" alimente d'ailleurs tout au long de la vie. Cette suite d'expérimentations théâtrales feraient alors partie de l'expérience du propre *être-au-monde* de l'élève et du groupe .

Ce principe aurait du moins la vertu d'avertir chaque élève qu'un choix de théâtre ne peut se faire sans savoir vers quel théâtre chacun a envie d'aller, surtout lorsque, à son arrivée, il porte en lui des désirs spectaculaires bien plus proche des écrans commerciaux de cinéma et de télévision, alors que, *dans le même temps*, le théâtre cherche à garder son efficacité soit du point de vue politique malgré l'effondrement des idéologies, de celui du rassemblement de la cité malgré l'éclatement de la société, de celui du lien malgré notre époque de "globalisation", "mondialisation", "standardisation", de celui de la monstration de fictions narratives (Cf. Wajdi Mouawad cette année en Avignon) malgré les moyens autrement plus efficaces de l'image, de celui du discours - ou, disons, du point de vue - à l'époque de leur pléthorisation/relativisation (ça va ensemble) par les médias. Bref, que transmettons-nous du "théâtre" alors qu'il en recherche fiévreusement aujourd'hui sa *spécificité* ? Ses "fondamentaux" (corps, espace, temps, texte) ? Oui, mais quels sont-ils vraiment lorsque la grammaire, la syntaxe et le vocabulaire qui les composent, leur définition en somme, fluctuent, constamment et d'un extrême à l'autre ? La difficulté à nommer précisément ne remet pas en question le fait que chaque élève aura lui-même à définir ce qui l'a nourri : passer d'une mimétique de la langue de l'enseignant, à sa propre langue, c'est la condition, me semble-t-il, d'un début d'autonomie ; trouver sa propre syntaxe des millièmes parties d'une "vérité théâtrale" glanées ici et là tout au long d'un parcours/discours. Il me paraît bien plus essentiel en effet que l'élève établisse une réelle rencontre avec lui-même qu'avec le professeur. Tant mieux si, par ailleurs, elle advient de surcroît, mais là n'est pas l'objectif premier de l'enseignement quel qu'il soit.

En résumé, et puisqu'il faut bien se lancer dans un début de définition, un "Département Théâtre" impliquerait cette capacité d'organiser un milieu où apprendre n'est pas la conséquence directe d'un programme d'enseignement, mais le résultat indirect qui développe les propres aptitudes créatrices de l'élève en le sortant d'un climax marqué par des clichés. Le "Département Théâtre" serait alors un espace et un temps où peut se reconstruire l'équivalent de la complexité et de la globalité d'un milieu et d'une tradition ; non pas transmettre un "style" ou l'élaboration d'une convention nouvelle qui réponde aux souhaits de l'enseignant (ou de l'équipe pédagogique), mais des principes pratiques d'un comportement scénique (quel qu'il soit, on l'a vu) qui ouvre l'élève à la possibilité de choix dans différentes directions. Il ne s'agit pas de nier une colonne vertébrale stable d'un enseignement, une sorte de *pédagogie-processus* pour reprendre la jolie expression de G. Banu (où ? je ne sais plus), mais de se rendre compte qu'elle est aussi *impersonnelle* et ne suffit pas si l'on tient compte du rythme d'assimilation de chacun des élèves. Le département Théâtre peut alors dialectiser cette première pédagogie par une sorte de *pédagogie-événement*, *id est* désengagée d'une scolarité "à programme" et qui permet au groupe de se confronter à ce qui lui est possible artistiquement à un moment donné du cursus. Ce n'est ni plus ni moins l'idée que les acquis "se cristallisent", que les manques "apparaissent" dans l'urgence d'une motivation. Il faut sans doute expérimenter quelque peu pour comprendre ce qu'on a besoin d'apprendre.

Art dramatique :

L'"art dramatique" me semble au contraire obéir à une certaine tradition impliquant l'appropriation de certaines compétences préétablies. Notons que, dans le langage courant, l'adjectif "dramatique" est devenu par la force de la tradition un synonyme de "théâtral" et, bien qu'esthétiquement circonscrit dans l'histoire du théâtre, renvoie dans l'inconscient collectif à une conception particulièrement définie du théâtre.

Et en effet, le *drama*, l'action donc, renvoie plutôt dans l'expression "art dramatique" à une "action dramatique" largement fournie par les "dramaturges", non pas au sens allemand de *dramaturg*, mais bien d'écrivain de théâtre. La tradition de l'art dramatique, en occident tout au moins, et particulièrement en France, a bien un poids, souvent écrasant, celui du patrimoine littéraire théâtral d'un côté (étude des textes des auteurs et des époques auxquelles ils appartiennent), de l'histoire de sa théorie de l'autre, à commencer par *La Poétique* et toute l'aventure de l'aristotélisme en Europe, relayé au XIXe par Hegel (qui, dans *l'Esthétique*, situera le théâtre dramatique entre les genres lyrique et épique), Peter Szondi, etc. L'"art dramatique" renvoie de nos jours à un *comment faire pratique* du théâtre partant avant tout de *l'écriture* (le déjà cité "bel animal dramatique" d'Aristote) et allant vers un effort de théorisation de l'art du *comédien* dont on trouve les premières traces chez l'Abbé d'Aubignac, Marmontel et Diderot pour les premiers exemples, puis, dans la perspective d'une élucidation en un "système" ou une "méthode" dès la fin du XIXe siècle (le GITIS de Moscou a été fondé en 1878 !), chez Stanislavski puis Meyerhold, Mikhaïl Tchekhov, Jacques Copeau, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Etienne Decroux puis Thomas Leabhart, Jerzy Grotowski, l'Actors' Studio, le Living Theater, Jacques Lecoq... voire en empruntant aux traditions extra-occidentales comme le kathakali, le nô ou l'Opéra de Pékin ; le tout créant, soit dit en passant, un véritable "marché des méthodes d'apprentissage".

Néanmoins, tradition ne veut pas forcément dire quelque chose de figé : on peut savoir certaines formes dépassées, datées, elles n'en sont pas forcément *épuisées* pour autant. Contrairement aux idées reçues, les grandes traditions orientales elles-mêmes ne sont pas restées et ne restent toujours pas immuables, du fait de la nécessité de leur transmission ; elles ont justement pu garder une *vitalité* grâce à une dialectique régulière entre conservation et innovation. L'art dramatique n'échappe bien évidemment pas à cette double tension. Il faut donc savoir dépasser ces positions radicales et confuses qu'on entend parfois : "Ceci n'est pas du *théâtre* !" puisqu'en effet est exprimé l'idée que ce qui a été vu ne correspond pas à une idée, plus ou moins précise, que le sujet se fait de "l'art dramatique" et non justement des possibilités toujours changeantes, on l'a vu, "du théâtre". De fait, si les formes de l'art dramatique évoluent elles aussi, les contenus de sa transmission doivent donc se garantir de tout esprit de système. Rappelons que même le "Système" de Stanislavski était - quoi qu'il ait pu dire et faire la censure soviétique ou la mémoire éditoriale américaine bien conservatrice - en perpétuelle évolution.

Il n'en reste pas moins que, quelles que soient ses modifications, l'expression "art dramatique" renvoie à une spécificité occidentale d'un théâtre recourant au système de la fable, s'appuyant essentiellement sur le "dialogue", où le temps principal est un "présent" (un "plus-que-présent-de-l'indicatif", selon la jolie expression de Daniel Mesguich), dont le principe est une "imitation faite par des personnages en action" (Aristote) et dont l'espace maintient une forme de "vraisemblance" ou, du moins, de "crédibilité" que le spectateur doit pouvoir dans une certaine mesure oublier au profit d'une "identification" à un ou plusieurs "personnages" qui, eux, peuvent et doivent "se construire". Sorte de système clos, autonome, l'art dramatique se veut essentiellement réaliste, sinon illusionniste, pour ainsi garantir au spectateur une projection émotionnelle, voire "cathartique", le temps de sa représentation. L'idée de "quatrième mur" (convention d'un "*comme si* le spectateur n'est pas là") que définit Diderot au beau milieu du XVIIIe, permet alors au "drame" - sorte de "juste milieu" entre la tragédie et la comédie - de tendre un "miroir réaliste" à une société dite "bourgeoise" qui est censé lui renvoyer ses mœurs, modes et valeurs.

Pourtant, et bien que cette convention subisse une fameuse "crise" à l'orée et tout au long du XXe siècle grâce notamment à des auteurs comme Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Tchekhov, Pirandello, Brecht, etc., grâce à des réformateurs ou des théoriciens comme Antoine, Appia, Craig et les assauts d'un Artaud, mais aussi tous ceux cités plus hauts, la notion de personnage n'est pas vraiment remise en question. Cette crise permet plutôt l'avènement d'un nouvel acteur théâtral, celui du metteur en scène, seul détenteur des possibilités de "faire œuvre d'art" d'une représentation. Même la dimension épique chez Brecht (très différente par ailleurs de l'épique du récit - *epische* en allemand peut tout aussi bien se traduire par "narratif"), proposant un théâtre de la "distanciation", ne récuse pas une certaine forme identificatoire. Elle "joue" plutôt sur l'idée qu'un personnage est aussi un acteur qui joue, et encore un citoyen qui est conscient de ce qu'il fait comme le spectateur doit être conscient et critique de ce qu'il regarde. En fait, le théâtre occidental n'a jamais renié ses potentialités épiques et n'a jamais dédaigné "montrer ses jambes", sa théâtralité : théâtre de foire, mystères médiévaux, théâtre élisabéthain, principes du "théâtre dans le théâtre" chez Corneille, Marivaux... y compris le théâtre idéalement illusionniste du naturalisme de Zola et d'Antoine (Zola est bien conscient des contradictions de l'"absolu naturalisme" que serait ce genre au théâtre). Même le travail de sape du langage qu'entreprirent de l'intérieur les auteurs du théâtre dit "de l'absurde" - à commencer par Beckett - ne mirent entièrement à mal la notion de personnage. L'entreprise beckettienne, entre autres exemples, se situe bien plus dans la tentative d'immobiliser l'intrigue, le temps et l'action par l'exercice aporistique du langage (*En attendant Godot, Oh les beaux jours !, Fin de partie...*). On a toujours affaire à des êtres de fiction même s'ils sont déportés dans un "hors temps" et un "hors espace" et dont il ne reste plus que la durée et le lieu "objectifs" de la représentation.

D'un point de vue pédagogique maintenant, il est étonnant de voir que des personnalités absolument opposées dans leur méthode et leurs objectifs utilisent parfois les mêmes notions pour parvenir à leurs fins d'enseignement : Mikhaïl Tchekhov se référerait aux matériaux archétypiques - le feu, l'air, la terre, l'eau - exactement comme Lecoq, pour qui il fallait transcender la simple imitation, et qui les utilisera par "leur rythme", en en cherchant leur "mimo-dynamique" corporel, comme il disait lui-même, du "matériau" travaillé. Ce même Lecoq pensait le "mimage" (le néologisme est encore de lui) des couleurs, des sons, des matériaux, des animaux à l'instar de ce même Tchekhov qui, adepte de l'anthroposophie de Rudolph Steiner et des recherches de ce philosophe sur l'eurythmie, anticipe les "découvertes" de Grotowski (certes, *via* la lecture d'Artaud en 1960) sur les capacités infinies du corps et l'importance capitale de la connaissance de soi, d'une ascèse en somme, par un travail d'ouverture physique, psychologique, intime, spatial et d'écoute de l'"Autre", qu'il s'agisse du partenaire où de cet "autre en soi", mieux ! de "cet infini de l'autre en soi" (voir les

textes de M. Tchekhov, dans *Mikhaïl Tchekhov, De Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma*, L'Entretemps, 2009, pp. 193 et 200). Craig insistait bien plus sur la nécessité pour un acteur de développer sa créativité que de devenir une "sur-marionnette" (lecture paresseuse mais persistante de *L'Art du théâtre*) ; mais Copeau, Michel Saint-Denis, Jean-Louis Barrault ou Antoine Vitez (en tant que pédagogue, tout au moins) ne disaient pas autre chose.

On le voit, aussi divers que soient les pédagogies amenant à une création dramatique aux esthétiques et objectifs éminemment différents, sa pensée et ses outils restent parfois étonnamment semblables.

Un "département Art dramatique" a donc encore de quoi explorer mille et une manières d'entrer en théâtre en garantissant le voyage (encore un mot cher à Jacques Lecoq) qui mène l'élève et le groupe vers cet "état d'être acteur" puis vers son personnage. Les jeux poétiques de la langue restent infinies et les apports de la linguistique moderne peuvent encore aider à éclairer la puissance active des syntagmes dans les phrases du "dialogue". L'énigmatique "présence" de l'acteur est un élément recoupant toutes les formes de théâtralité. La *mimésis* (terme tellement complexe que sa traduction par "imitation" est, on le sait, largement sujet à caution) n'est pas une simple photocopie du réel comme voudrait nous le faire croire certains *soap-operas* de médiocre qualité. Construire une séquence avec un milieu, un début et une fin peut encore porter une charge politique subversive sans renier pour autant les esthétiques du montage, de la simultanéité, de la discontinuité, de la fragmentation, bref des "genres performatifs", ou mépriser le spectateur sous prétexte qu'on s'interroge (avec justesse !) sur sa "place" : écart, participation ou passivité. Prendre le parti de la narration est encore un extraordinaire moyen de faire prendre conscience du "geste" théâtral dans toute sa portée signifiante et symbolique. Quant au travail physique de l'"acteur dramatique", il réclame autant de travail et d'interrogations pratiques s'il veut parvenir à cette intensité que réclament tout aussi bien "l'insurgé du corps" d'Artaud, "l'athlète affectif" de Barrault, "l'acteur sacrificiel" de Grotowski ou "l'acteur distancé" brechtien. Puisqu'il paraît que nous devons ouvrir l'éventail des possibles...

Arts de la scène :

D'abord, tentons de répertorier ce qui aujourd'hui appartient aux "arts de la scène" : théâtre (s), danse (s), opéra (s), arts du clown, arts du cirque, arts de la marionnette, arts de la rue, musique (s), chanson (s), cabaret, music-hall... sans parler de toutes les pratiques spectaculaires nouvelles qui inventent des espaces où ces catégories disciplinaires deviennent inopérantes (voir le travail de certains plasticiens, vidéastes, ou l'utilisation du développement des nouvelles technologies).

Devant l'aspect pléthorique de la liste ou la difficulté à répertorier ce qui échappe à une nomination, peut-être vaudrait-il mieux tenter une définition plus ferme (plus abstraite ?), à nos risques et périls. *Les disciplines artistiques qui convoquent "la scène" amènent toutes à un travail faisant évoluer les dimensions du temps, de l'espace, du mouvement et de la musicalité des corps ; ce qui implique d'acquérir les notions de rythme, de tempo, de métrique, de vitesse, de phrasé, d'accents, de rupture, d'énergie... et, au-delà, tout ce qui permet l'exploration complexe et ludique du corps, ce dernier mot étant entendu comme une totalité de l'individu.* (Comme dirait Pascal : "Pardonnez-moi d'avoir été si long, je n'ai pas eu le temps de faire plus court !")

Quelques remarques s'imposent :

Tout d'abord, l'existence d'une étanchéité des disciplines relève plutôt d'une construction, d'un héritage historique teinté d'un idéal de pureté assez douteux que l'expérience artistique ignore largement. C'est au fond parce qu'il y a perpétuellement "de l'autre en soi" que l'échange peut se faire ; c'est parce que les frontières se frottent, que les pays ont des espaces communs, que les voyages se font, qu'il est possible pour l'interprète de (se) traduire. Ainsi, il est bien probable que l'identité de tout interprète (de tout artiste surtout) se travaille *par* ses frontières, dans cet espace de frottement, voire de recouvrement avec "ce qui n'est pas" du théâtre, de la danse, du chant, etc. A qui, par exemple, n'est-il pas arrivé de comprendre *organiquement* la puissance expressive et poétique d'un texte en passant par sa musicalité, ou même sa mise en musique ? Il est même remarquable qu'un élève ressente le besoin de relancer son "désir de jeu" par une sorte "d'échappée" hors de sa discipline originelle. Comme s'il comprenait que le corps expressif peut se travailler dans d'autres espaces, s'ouvrir à une "chose" plus universelle, moins située, circonstanciée. L'exigence artistique, en quelque discipline que ce soit, n'est-elle pas, elle, universelle ?

Ensuite, peut-on sérieusement penser ou admettre naïvement qu'un élève qui entre dans un département Théâtre est avant tout un sujet qui aurait délibérément choisi "la discipline du corps parlant", celui en département Danse, "la discipline du corps muet", celui du département Chant, "la discipline du corps chantant" ? Que dire alors de l'élève pianiste, tromboniste, contrebassiste... ? Est-on réellement incapable de penser un espace de travail qui amène chaque élève à jouer autrement, à danser autrement, à chanter autrement par l'influence des "autres disciplines" ?

De ce point de vue, former à une discipline artistique ne peut pas se définir uniquement par "l'acquisition à plus ou moins long terme d'une capacité, voire d'une virtuosité, disciplinaire" (notons, au passage, la pénible polysémie de ce dernier terme ! Voir Foucault). Un département "Arts de la scène" peut en revanche penser sa pédagogie par une certaine façon d'être sur un plateau qui partirait de la "corporéité" de chacun et du groupe et non d'une définition, toujours approximative on l'a vu, de quelque discipline que ce soit. Un département de ce type aurait du moins pour avantage de *penser* le danger qu'il y a à nommer les disciplines artistiques, selon un idéal artistique fluctuant et très relatif et qui, au fond, les *norme*, en partie sans doute sous la pression du modèle institutionnel. D'ailleurs, et plus largement, y a-t-il une universalité des catégories disciplinaires ? Qu'est que catégoriser ? Est-ce devenir catégorique ? Cela ne cache-t-il pas un enjeu politique touchant de près à la liberté artistique ?

Il ne s'agirait d'ailleurs pas tant de faire des élèves d'un département Art dramatique ou Théâtre de bons danseurs, chanteurs, musiciens ou même circassiens, artistes de rue... (cela paraissant même impossible), mais de leur donner, sinon une autonomie technique, du moins *de leur faire prendre conscience de l'importance de se rendre disponible, id est* d'avoir une capacité à traduire et déplacer les savoirs et savoir-faire d'un champ à un autre. Créer du lien, en somme. C'est aussi par conséquent éviter à terme d'être pour l'interprète cet "objet technique" au service du "metteur en scène", "directeur d'acteur" (où en est cette fonction aujourd'hui ?), "chorégraphe", "chef de projet"... mais

devenir en revanche un sujet qui pense son propre domaine créatif et qui doit résoudre les problèmes techniques qu'il rencontre en fonction de chaque projet.

Jean Cocteau écrivait : "Une œuvre d'art doit satisfaire toutes les muses. C'est ce que j'appelle : preuve par neuf." Jean-Luc Nancy ne le renierait pas lui qui écrivait : "Pourquoi y a-t-il plusieurs arts, et non pas un seul ?" "Et si la vérité du singulier pluriel de l'art était dans l'innombrable des arts eux-mêmes, et de leurs formes, registres, calibres, touches, échanges par *mimésis* et *méthésis*... ?" (J.-L. Nancy, *Les Muses*, Galilée, 1994).

Peut-être règne-t-il encore une trop grande confusion, dans l'institution comme chez les artistes, entre maîtrise technique et identité de l'interprète. L'interprète lui-même crée parfois une confusion entre son identité et les signes du genre qu'il pratique.

Dès lors, un département "Arts de la scène" pourrait tenter de *penser* une pédagogie qui fasse du "cours", de l'"atelier", du "stage" un champ d'exploration qui sorte d'une inopérante pureté analytique des genres. Il peut faire face simultanément aux potentialités des formes contemporaines dont le travail repose largement aujourd'hui sur un "potentiel de gestes", un "espace de gestes", *id est* une sphère des possibles qui élabore l'épanouissement présent ou à venir des potentialités de l'élève et du groupe, quand bien même chacun se serait identifié à l'art de la voix parlée, chantée, du silence, du son musical...

Fabrice Pruvost
Vice-Président de l'ANPAD
15 juillet 2009