

Théâtre et Enseignement ou *Théâtres* et Enseignement ?

« Le théâtre, en tant que pratique sociale, n'appartient pas aux professionnels. »

Pierre Voltz a enseigné à l'Université de Provence (Aix) où il a fondé l'IFCA (Institut de Formation de Comédiens-Animateurs), puis il a enseigné à l'IET Paris III dont il a été également directeur dans les années 90

Pierre Voltz

Les initiatives prises ces dernières années conjointement par le Ministère de l'Education Nationale et celui de la Culture en ce qui concerne la place des pratiques théâtrales dans l'enseignement secondaire ont sans aucun doute débloqué une situation d'immobilisme qui durait depuis longtemps. Il faut donc se féliciter de ce qu'elles existent. Mais les présupposés qu'on trouve à la base des décisions les plus récentes m'inquiètent quant aux développements ultérieurs qu'on peut attendre de leur mise en pratique.

Je suis en effet embarrassé par le discours, dominant en France et très largement diffusé, qui identifie le théâtre avec le théâtre professionnel, et juge toute pratique théâtrale autre par référence à ce dernier, considéré comme le sommet d'une échelle, et comme modèle unique de fonctionnement. Il en découle toute une série de comportements : développement d'un "complexe" d'incompétence chez les enseignants, amplifié parfois (et c'est complémentaire) d'une exacerbation du pédago-gisme et d'un refus de comprendre la particularité du théâtre ; développement d'un complexe d'"exclusivité" chez les professionnels, qui s'estiment seuls détenteurs des clés du théâtre. Les cartes étant ainsi distribuées, il n'est plus nécessaire d'interroger les pratiques théâtrales ni de définir des objectifs propres au milieu scolaire : il suffit d'appeler les professionnels et de les laisser faire.

La pratique institutionnelle est révélatrice de cet état d'esprit. Les conventions passées par le Ministère de l'Education Nationale pour le développement du théâtre à l'école le sont avec le seul Ministère de la Culture :

sans doute ne faut-il pas accuser le Ministère de l'Education d'une inertie qui ne lui appartient pas en propre, mais le problème reste posé. Qu'en est-il d'autres départements ministériels (Jeunesse et Sports, Agriculture, etc) et des secteurs dont ils ont la tutelle, ou des collectivités locales, qui disposent aussi de personnels et de moyens?

C'est en outre le Ministère de la Culture qui, dans la plupart des cas, désigne les intervenants. Or il le fait en s'adressant à des *compagnies*, celles qu'il reconnaît et qu'il subventionne, mais qu'il a reconnues et subventionnées à partir de critères dits "artistiques", c'est-à-dire exclusivement tournés vers l'appréciation des spectacles produits par lesdites compagnies, sans considération des problèmes propres au milieu scolaire. Ni les personnes désignées, ni leurs compagnies ne sont ici mises en cause (le fait qu'elles acceptent prouvent qu'elles sont au contraire ouvertes aux préoccupations du monde scolaire), mais le principe unilatéral de leur désignation. De plus l'attitude du Ministère de la Culture est logique : d'abord il n'a en charge que les professionnels du théâtre, il défend et place les siens. Ensuite il affirme son objectif propre qui est que l'expérience qui compte est celle du contact avec les œuvres de la plus haute qualité.

L'attitude du Ministère de l'Education est plus étonnante. Il n'a pas de discours sur le théâtre, il se laisse faire violence, il reflète ce qui se passe du bas en haut de la société et du monde enseignant en particulier : une fascination pour les artistes et un complexe d'incompétence, liés à l'idée d'un modèle unique de la pratique théâtrale définie par le mode de production des professionnels. Et ainsi le dialogue est faussé, le Ministère de l'Education est en position de demandeur aliéné sans objectifs clairs et sans capacité de participer à l'élaboration des critères de choix : il formule un besoin global, mais délègue à un autre le soin de choisir.

Or cette attitude ne va pas sans un certain malaise chez les professionnels intervenants eux-mêmes. Ils souhaitent que l'Education Nationale fasse appel à eux pour leur compétence technique mais qu'elle définisse clairement les objectifs de leur intervention, sans leur demander de le faire à sa place, car ce n'est ni leur travail ni leur compétence.

Je crois donc intéressant de réfléchir en partant du principe inverse, que le théâtre est *une pratique sociale* (artistique de surcroît - il faudra préciser ce mot) *qui n'appartient pas aux professionnels*. Les professionnels occupent dans le champ du théâtre une place importante en ce sens que, consacrant leur travail à la production de spectacles pour tous publics en rapport avec les habitudes culturelles de la société, ils répondent à un besoin de celle-ci. Mais cette place n'est pas la seule : à des publics différents, dans des circuits différents de production, correspondent d'autres formes de théâtre, d'autres canons esthétiques, d'autres modes de création. Il y a donc une multitude de modèles de pratique théâtrale.

Théâtre officiel et Théâtre des gens

J'ai ailleurs (2) tenté d'opposer deux pôles dans cette multitude, en décrivant les différences entre le théâtre dit "officiel" et le théâtre des "gens", étant bien entendu que la plupart, des exemples concrets se situeraient entre les deux types décrits, qui ne définissent que des pôles.

Le théâtre "officiel" (qui n'est pas celui de tous les professionnels, mais qui sert de référence obligée) tourne autour des institutions théâtrales (T.N., C.D.N., compagnies conventionnées* etc) et des salles équipées ; c'est en gros celui "dont on parle", à travers les médias, la critique, l'opinion cultivée. Il a un mode de production et de diffusion particulier et bien déterminé, qui entre dans le contexte de l'entreprise et obéit aux besoins du marché. Ce qui n'est pas sans influencer sur les méthodes et les techniques employées, ainsi que sur les formes esthétiques de la création, laquelle couvre une zone étroite par rapport à tous les possibles ; salles à l'italienne (disposition frontale) ; public renouvelé chaque soir, constitué d'individus sans forts liens de proximité ou de solidarité entre eux ; multiplication des représentations d'un même spectacle autant que le permet la logique de l'exploitation, représentations qui fonctionnent grosso modo d'un soir à l'autre "à l'identique", pour pouvoir être parlées comme spectacle unique ; concentration des efforts sur la fabrication de l'objet scénique dans son unité formelle, poids du texte parlé et de la plastique de l'image : le théâtre dominant contemporain se définit comme art plus que comme jeu.

Ce théâtre est caractérisé par une clôture relativement forte. Clôture sur un groupe de personnes qui se reconnaissent entre elles comme des "créateurs", clôture renforcée par le rôle de la critique et des médias qui ne s'intéressent guère qu'à eux et renforcent le phénomène de comparaisons et de confrontations internes. Clôture sur la conception de leur métier, soigneusement distingué des pratiques amateurs par une image hiérarchique des critères de la qualité, et l'assurance d'être sinon en haut de l'échelle, du moins dans le sens de l'ascension. Clôture qui se manifeste enfin par la constitution d'une histoire autonome qui fonde l'identité du groupe (le théâtre "avance" d'événement en événement, il faut avoir tout vu et être au courant de l'actualité, sinon on est disqualifié).

L'autre pôle (celui que j'ai baptisé "**théâtre des gens**") est au contraire multiforme et éclaté : professionnels peu ou mal intégrés au système officiel, semi-professionnels, amateurs, voire groupes non-organisés ; beaucoup plus libres par rapport aux normes du discours dominant, ils n'hésitent pas à jouer dans les lieux les plus divers, à mêler les genres, à traverser le cadre de scène, à briser l'objet scénique, à monter parfois des événements qu'ils n'appellent même plus "théâtre", avec une confiance qui n'est pas exempte de dangers.

Mais on y trouve ce trait commun que leur pratique n'a pas d'histoire, ou plutôt qu'elle ne s'insère pas dans une "histoire du théâtre", mais dans le présent du sens de leur action ici et maintenant : ils commencent et recommencent toujours l'aventure théâtrale au commencement. La relation directe à leur public, qu'ils connaissent, est au fondement de leur pratique : ce public, souvent réduit en quantité, parce qu'il appartient à des cercles restreints, a une forte cohérence sociale de proximité et de solidarité, il est de connivence avec eux. Et ainsi les critères se déplacent : plus que l'esthétique de l'objet, la qualité de l'échange est la pierre de touche de ces pratiques. (on peut y trouver toutes les facilités, toutes les médiocrités, ni plus ni moins que dans le théâtre officiel, et surtout lorsque leur pratique singe la pratique des artistes, dont le prestige est fort). Plus qu'un art, le théâtre y est d'abord un Jeu. Ce qui ne veut pas dire qu'il soit moins légitime, ni qu'il n'ait ses exigences d'ordre technique ou esthétique. Mais elles sont autres : le jeu de l'acteur, moins "concentré", plus à l'affût du réel présent, plus extraverti ; un usage de la "technique" (lumières, accessoires, effets) plus volontiers "dancié" ; bref un "objet scénique" ouvert, moins formé peut-être, mais aussi moins fermé sur lui-même et dont le public a plus de facilité à s'emparer. La forme artistique qui les intéresse n'est pas définie par une opinion générale, un discours esthétique, mais par les besoins de leur réalité immédiate et de celle de leur public.

Ainsi se marque l'opposition d'un théâtre qui veut se constituer dans une continuité comme un monde autonome, et d'un théâtre qui accepte d'être pleinement mortel et de se dissoudre dans la vie du groupe social. Il ne s'agit pas ici de classer, ni de décider si l'un vaut mieux que l'autre, mais de noter les différences de territoires que cela induit : d'un côté la circulation de valeurs, prise en compte dans un discours culturel, qu'il est valorisant de consommer ; de l'autre la circulation du désir (et du plaisir) dans un groupe restreint, à travers un objet où chacun met en jeu sa représentation du monde. L'intérêt de ce repérage est qu'il ne fait pas passer la coupure entre les "professionnels" et les « amateurs » (car s'il y a des professionnels murés dans les habitudes de leur pratique, il y a des amateurs pires que les professionnels !) mais entre deux types de rapport au public, donc entre deux *fonctions* (également légitimes) de la pratique sociale du théâtre.

Et le théâtre des élèves ? (3), Considéré en lui-même il appartient à la seconde catégorie, mais le fait qu'il serve désormais de support à un enseignement, en place la *pratique* au cœur d'un certain nombre de contradictions entre les éléments qui le composent (pratique d'expression ; objectif de formation individuelle ; acquisition de connaissances). Et ainsi :

1) En tant qu'ils traversent une formation, et qu'ils seront un jour les acteurs de la vie culturelle, il est important que les élèves apprennent à connaître le théâtre tel qu'il se pratique dans la société, au même titre que d'autres modes de la vie contemporaine ; mais important aussi qu'ils apprennent ce théâtre dans sa diversité, comme futurs spectateurs (ou professionnels) du théâtre institutionnel, et (si l'on veut vraiment redévelopper la pratique du théâtre en France), comme futurs praticiens (acteurs ou animateurs) d'un théâtre non-professionnel; il faut donc qu'ils soient formés aux différents modèles du théâtre, et non seulement à celui de la production artistique de haut niveau.

2) En tant qu'il entre dans un projet global de formation, l'enseignement du théâtre doit aussi répondre à un objectif de formation de l'individu - donc accepter que la logique de l'expression artistique soit dans une mesure à définir entrelacée avec la logique du développement personnel.

3) En tant que le théâtre qu'on fait est toujours, au présent, une représentation de son propre groupe social, apparaît la nécessité de définir une pratique du théâtre des jeunes joué par les jeunes pour les jeunes, et que c'est peut-être à eux de le définir (à travers leur pratique et leur invention à laquelle il faut faire confiance) ; c'est ce théâtre-là aussi qu'enseignants et intervenants doivent être capables d'encadrer.

Pour tout cela, s'il est important de définir l'enseignement du théâtre comme centralement une *pratique*, il me semble important de ne pas le définir à partir d'une pratique particulière (encore que cette pratique soit nécessairement présente) mais à partir des objectifs qu'on lui donne, et ceux-ci à partir de la fonction que le théâtre est en mesure de remplir. Or il y en a deux principales, et opposées (et formatrices par leur conjonction), que masque le discours sur le théâtre comme "art de création artistique" : c'est la fonction de jeu, et la fonction de représentation.

Ce n'est pas la place ici de longs développements théoriques sur ce point. Mais au moins peut-on cerner quelques éléments nécessaires à la clarté du propos.

La fonction de jeu et la fonction de représentation.

JOUER (au sens théâtral du terme (la mimesis), c'est superposer, à travers son propre corps en mouvement, la perception de deux ordres de choses : celles qui relèvent de la "réalité" (ce que je suis au moment où je joue, ce qu'est l'espace autour de moi, ce qu'est le monde) et celles qui relèvent de la "fiction" (le personnage que je joue, l'histoire que je raconte ; c'est aussi articuler ces deux ordres (le choix et l'organisation des éléments de la réalité pour signifier la fiction) ; c'est aussi maîtriser cette articulation (entre le jeu de "faire semblant" qui ne signifie rien, et la confusion des ordres, qui est pathologique, construire le jeu impliqué qui manifeste la présence de l'être en tant qu'il joue). C'est l'exercice d'un regard sur soi, sur le monde, sur l'acte de création ludique). Il faut donc à chaque fois qu'on parle théâtre comme élément de formation, revenir à l'essentiel qui est ce jeu entre soi et soi et qui met au centre le problème du corps.

La fonction de représenter complète la précédente. L'acte de **REPRESENTER** (au théâtre comme ailleurs) |consiste à proposer aux autres des "images" dans lesquelles tout le monde reconnaisse quelque chose de commun, un sens partagé aussi bien par les acteurs que par les spectateurs, en rapport avec leur monde intérieur et leur imaginaire. La représentation est construite sur une communauté d'échange, et une volonté de communication appuyée sur une symbolique commune. Il y a donc dans l'acte de représenter un cheminement qui part d'un matériau brut (des "images") et qui va à la fois en direction de soi (de ce qu'on est, de ce qu'on a l'envie ou le besoin ou le plaisir de faire), et en direction des autres (de ce qu'on imagine qu'ils sont, de leur fonctionnement, de leurs catégories mentales et de leur imaginaire).

On imagine alors de quel type de gymnastique relève la pratique théâtrale qui est à la fois jeu ET représentation, ou mieux *jeu de représentation*. Et quel potentiel pédagogique elle détient si on mène de pair les deux dimensions de cette pratique : le jeu comme liberté, la représentation comme discipline, la perception de tous les rapports engagés comme lucidité... De plus cette pratique rayonne à partir de celui qui joue comme source de l'énergie et de l'invention. C'est-à-dire à partir du corps de l'acteur (faut-il préciser ici pour éviter tout faux débat que je ne définis pas le corps comme opposé au mental mais comme figure de la présence de l'individu jouant pris dans le réseau de toutes les relations spatiales, interpersonnelles, sociales, qui le définissent comme positionné ici et maintenant.

--

Ainsi toute approche technique du théâtre, toute approche des techniques du théâtre, pour importante (et support de motivation pour ceux qui travaillent en ce domaine) qu'elle soit, n'est jamais que fragmentaire si elle est définie comme une fin en soi. Pourquoi apprendre les déplacements dans l'espace de scène ou la projection de la voix à distance, sinon pour permettre l'usage du corps-en-jeu ? Pourquoi manipuler des projecteurs, sinon pour éclairer ce même corps-en-jeu ?

L'axe central de la formation ainsi défini ne met l'accent ni sur les techniques propres à la scénographie des scènes équipées, ni sur le théâtre comme art constitué. Outre le fait que ces éléments de formation peuvent être pris en compte par les contacts avec la pratique professionnelle à l'extérieur des établissements (visites, rencontres, spectacles...), il ne faut pas déduire de ce que j'avance qu'ils soient exclus de la pratique du théâtre par les élèves. Ils doivent seulement être remis en perspective.

Loin de moi en effet l'idée d'opposer la pratique "technique" du théâtre, supposée avoir recours à des objets et à du matériel, à un théâtre "pur", pauvre et nu qui serait celui du corps. Je crois toutes les pratiques techniques possibles, et intéressantes (à partir du moment où elles mettent en mouvement la motivation, la curiosité, la recherche, le goût d'une "aventure"...). Je dis simplement qu'à travers ces pratiques il faut travailler sur l'essentiel, et que cet essentiel est l'apprentissage d'un outil personnel : il ne suffit pas d'apprendre aux élèves à "faire du théâtre" ; il faut leur apprendre à « jouer le monde ».

Quant à la notion d'art, appliquée à notre domaine, elle est ambiguë. Si dans la "pratique artistique" du théâtre on met l'accent sur le moment de jeu créatif et la maîtrise de ce qui s'y joue (un échange symbolique fort à travers la construction d'images fictives), les définitions que j'en donne peuvent très aisément recouvrir les notions qui sont sous-jacentes au terme « artistique ». Mais si on met l'accent sur l'objet produit, en tant que tel, comme objet d'art, c'est-à-dire comme marchandise, la formation devient apprentissage des techniques de fabrication, le théâtre scolaire un succédané des formations professionnelles, ce qu'il n'a pas à être.

Il n'en est pas pour autant de qualité inférieure. Il répond à d'autres usages, à d'autres circuits. Que dirait-on de quelqu'un qui voudrait que tous les pots à eau ressemblent à des vases de Galle ? Pourtant cela ne veut pas dire qu'il ne puisse pas y avoir de beaux pots à eau, ni qu'on ne puisse pas connaître une émotion esthétique quand on s'en sert... Repérer l'intérêt de pratiques qui ne soient pas production d'objets d'art ne signifie pas définir des pratiques au rabais. L'invention d'un échange symbolique efficace n'est pas un mince effort, ni sa réussite une mince récompense : il suffit qu'à travers une expérience immédiate d'un théâtre fait en fonction de ses objectifs et du mode spécifique de circulation qui est le sien, se dégage une expérience sensible du beau. Mais une des obscurités de la réflexion théorique actuelle sur les pratiques artistiques à l'école, n'est-elle pas la confusion de l'Art et du Beau ? Et si l'on intéressait les philosophes à l'enseignement du théâtre ?

Partenariat ?

Pour encadrer une telle pratique, à l'heure actuelle, ni l'enseignant (amateur de théâtre ou préoccupé de formation psychologique) ni le professionnel (axé sur une technique de production) ne sont vraiment formés (sauf cas d'espèce !). Le professionnel de théâtre a une longueur d'avance par sa pratique personnelle du jeu, ce qui explique le déséquilibre actuel entre la demande de l'Education Nationale et la prise en responsabilité par la Culture. Encore faut-il mesurer cette avance toute relative par rapport aux objectifs réels - et éviter de développer chez les enseignants une fascination excessive devant l'honneur de théâtre, et un complexe d'incompétence qui l'empêchent souvent d'utiliser ses réelles ressources.

Se profile alors le problème de la formation d'un véritable responsable de la pratique théâtrale à l'école. Le Ministère a refusé la création d'un corps d'enseignants spécialisés, dont il a bien vu les inconvénients : création d'une discipline là où il s'agit d'une pratique décloisonnée, danger de sclérose là où on attend une activité créative, enfermement de la pratique à l'intérieur des établissements, etc. Mais apparaissent aussi les inconvénients de sa décision : aucune définition d'un profil de compétence en rapport avec des objectifs précis, appel aux volontaires, tels qu'ils sont. C'est bien, puisqu'il y a des volontaires. Mais c'est nécessairement transitoire. Le "prof de théâtre" reste pour l'instant un cas de figure théorique sur lequel il n'est pas utile de s'attarder ici. Mais il faudra bien un jour revenir sur ce problème à la lumière de l'expérience.

Au moins peut-on préciser **la place du professionnel** actuellement : il est indispensable (et au reste souhaité par tous), il occupe une place privilégiée. Mais s'il apparaît comme un élément dynamisant, comme une aide, sa présence ne doit pas imposer un modèle unique de fonctionnement calqué sur la pratique extérieure du théâtre professionnel ; sa compétence doit jouer comme un fer de lance (d'ouverture et de modernité) au milieu d'expériences dont il faut conserver la diversité adaptée aux multiples situations concrètes. (Il se définit moins par rapport à un mode de production, un type de travail ou son rattachement à une compagnie, que parce que sa compétence (technique de jeu, maîtrise des problèmes d'espace, de sens, maîtrise d'un projet est mise au service d'un objectif particulier, différent des objectifs de sa pratique professionnelle, et parce qu'il est capable de pratiquer ce décentrement. Le "professionnel" est un individu et non pas un statut.

On peut également préciser les conditions de son intervention : elles sont liées d'abord à la constitution et au fonctionnement de ce "couple" qu'il forme avec l'enseignant (voire l'équipe d'enseignants) avec lequel il va travailler. Les expériences existantes (dans le cadre des bac théâtre ou des ateliers, des PAE mais aussi des sorties théâtrales) montrent qu'il y a plusieurs écueils à éviter :

- Quand l'enseignant, par souci de rentabilité pédagogique, dirige trop l'aventure sans laisser "jouer" le théâtre et l'intervenant ;
- quand au contraire il se contente d'assurer une responsabilité générale et délègue toutes les activités théâtrales à l'intervenant extérieur ;
- quand à l'inverse l'intervenant extérieur se croit seul compétent et prend en main unilatéralement le "théâtre" ; ou encore quand le partage se fait selon la vieille (et fautive) opposition de la théorie et de la pratique.

Il faut au contraire aller dans le sens de la constitution d'une véritable équipe, et d'un partage reconnu des compétences que chacun possède : diversification des pratiques (pratique du discours, pratique de la lecture, pratique de l'écriture, pratique du jeu théâtral, pratique de la mise en espace, etc...), entrelacs de ces pratiques, et mise en commun par chacun de la théorisation de ses pratiques."

Ces conditions sont liées aussi au problème de la formation, qui doit renforcer la compétence pédagogique de l'intervenant, et la compétence scénique de l'enseignant - dans la mesure où ils possèdent déjà l'autre versant -, mais surtout qui doit les aider à concevoir ensemble quelles sont les formes d'activités et les méthodes nécessaires à cet objectif auquel aucun d'eux n'a été vraiment encore confronté. C'est donc d'une formation conjointe qu'ils ont besoin, bâtie dans la continuité, et mêlant approches théoriques et pratiques : faire jouer ensemble enseignants et professionnels (et peut-être aussi des élèves...) est sans doute le meilleur moyen de former le futur responsable des pratiques théâtrales dont l'enseignement a besoin.

En **conclusion**, dans le développement actuel de renseignement du théâtre dans les établissements scolaires, je voudrais rappeler ces quelques points :

Le passage à un enseignement du théâtre pris en compte dans les grilles de la formation, pose des problèmes théoriques de définition des objectifs de cet enseignement dans lesquels il faut dégager l'essentiel de l'accessoire : ce qui ne semble-pas encore fait dans les circulaires actuellement disponibles.

Il me paraît important que le ministère responsable de renseignement reste maître d'œuvre de la définition de ses objectifs et demande aux professionnels des prestations de service clairement définies (ce que les professionnels demandent). Les actuels échanges avec le Ministère de la Culture font souvent apparaître qu'au contraire il attend des "professionnels" une réponse aux questions qu'il se pose.

Le théâtre en tant que pratique sociale n'appartient pas aux professionnels, et la pratique de théâtre propre à la formation des jeunes doit être définie indépendamment de leurs techniques de production. La pratique professionnelle doit être un fer de lance (dynamique par contagion), et non s'instituer en modèle dominant.

En revanche les professionnels disposent d'une compétence qui leur donne une place privilégiée dans tout développement du théâtre, à l'école. Encore faut-il qu'enseignants et professionnels puissent se décentrer de leurs pratiques habituelles et s'adapter à des objectifs différents, ce qui pose le problème de leurs relations et de leur formation conjointe (5).

Marseille, 10/3/88, Pierre Voltz

(1) C'est ce qui s'est dit du moins dans la commission académique du rectorat d'Aix-Marseille à laquelle je participe.

(2) *Y-a-t-il une écriture propre au théâtre non-professionnel ?* Colloque sur "Théâtralité et Ecritures contemporaines" - Pont-à-Mousson, Université d'été 1987. Actes en cours de publication.

(3) Je ne parle pas ici, bien évidemment, des formations professionnelles, qui relèvent d'une autre logique. '

(4) Cela ressort des expériences auxquelles j'ai été mêlé aux cours des deux Universités d'été organisées en 85 et 87 par Richard Monod et le JDP à Pont-à-Mousson, ainsi que dans le cadre du GRETE (Groupe de Recherche et d'Expérimentation Théâtre et Enseignement) de l'académie d'Aix-Marseille.

(5) Texte rédigé à partir d'une communication faite à Sèvres dans le cadre de la formation des participants aux classes option théâtre des lycées en décembre 1987.