



ENJEUX

La pédagogie de la métamorphose

Vu côté scène ou côté salle, quelles sont les vertus du théâtre? Et plus particulièrement à l'école? Rencontre avec **Jean FLORENCE**¹.

Si vous deviez donner une définition du théâtre, que diriez-vous?

Jean FLORENCE: Ce sont des acteurs et un public. C'est une rencontre qui n'est pas du tout prévisible, même si elle est codée. Mais elle est très indéterminée au départ, puisque chaque soir, c'est un autre public. C'est vraiment un art vivant, aussi fragile et aussi intense que peut l'être n'importe quelle rencontre humaine.

Le théâtre est basé sur le jeu, sur tout ce que le fait de jouer peut apporter d'essentiel aux êtres humains.

Je pense que c'est SCHILLER qui dit que l'homme n'est vraiment lui-même que quand il joue. Le jeu offre la capacité de reprendre activement la destinée. L'expérience de pouvoir rejouer, réinventer, injecter l'imagination dans la vie, c'est dans le jeu que cela se passe, depuis qu'on est enfant. Le théâtre est vraiment la révélation de ce que jouer représente pour l'humanité.

Et le théâtre existe encore parce que qu'on joue ensemble... Le public joue à sa façon sa partie parce qu'il reste là, il est assis, il réagit. Généralement, le public de théâtre attend quelque chose. Au cinéma, je crois que c'est plus banal. Dans le

théâtre, comme ce sont des gens vivants qui jouent, qu'ils risquent quelque chose, le public ne sait pas si ça va lui plaire ou pas... Il y a une attente très grande, et la déception est d'autant plus grande au théâtre quand ça ne marche pas.

Et sur l'aspect imprévisible de la rencontre?

JF: L'imprévisibilité, c'est comme un appel qui attend une réponse. Les acteurs offrent quelque chose. Ce sont eux qui risquent le plus. Ils sont en attente d'un accueil, d'une réponse et d'une sorte de sanction positive de ce qu'ils proposent. Et le trac,

pour moi, le trac traditionnel est proportionnel à ce risque. Mais c'est très important comme expérience... C'est l'angoisse, le moment de l'incertitude. Et puis, on met sa personne en jeu. Dans un spectacle, on se risque doublement: individuellement, et aussi en tant que membre d'un groupe; le théâtre est une œuvre collective. On doit énormément compter les uns sur les autres et là, c'est différent, évidemment, d'une rencontre individuelle; cela accentue le lien de solidarité entre les acteurs.

Jusqu'à présent, nous n'avons pas parlé de l'auteur...

JF: Non, pas du tout! Parce que le théâtre, c'est de la mise en jeu de quelque chose, c'est d'ailleurs pour cela qu'on peut y improviser. L'idée traditionnelle, c'est qu'il y a un texte écrit par un grand auteur, puis qu'on le transforme en représentation pour un public qui, généralement, le connaît déjà. Je pense que depuis le 20^e siècle, depuis des gens comme Antonin ARTAUD par exemple, la priorité du texte est mise en question. On voit le théâtre actuel utiliser moins souvent des textes de théâtre que des extraits de romans, des extraits d'archives, de l'improvisation ou même de l'actualité, pour produire une pièce. La matière théâtrale est malléable à l'infini!

Priorité à l'interprétation?

JF: L'interprétation et la mise en scène. Aujourd'hui, je pense qu'il y a un recul de ce qu'on appelle les

grands textes. J'ai toujours été frappé par ARTAUD qui disait qu'il faut en finir avec les chefs-d'œuvre si les chefs-d'œuvre ne parlent plus. Aujourd'hui, si on veut faire revivre MOLIERE ou SHAKESPEARE, il faut y mettre vraiment beaucoup d'invention. On revient ainsi au thème de l'école, parce que l'école est la dépositaire des grands trésors traditionnels de la culture. Et toute la question du théâtre à l'école va être: tous ces textes magnifiques qui dorment ou qui ont une sorte d'aura, sont-ils encore accessibles? Je pense qu'il faut les faire revivre, mais autrement qu'à l'époque où j'étais au collège. On nous emmenait voir du RACINE, mais on se barrait! C'était joué d'un air tellement statique et déclamatoire qu'on rigolait plutôt des acteurs.

Au Centre d'études théâtrales, des gens font l'agrégation et vont dans les écoles pour animer les troupes qui préparent un spectacle. J'ai ainsi vu l'année passée, par exemple, le *Songe d'une nuit d'été* ou *La tempête* de SHAKESPEARE jouée par des jeunes. C'était une fête! Tout l'enjeu tient dans la capacité de mettre en jeu, de mettre en scène, de faire vivre la pièce... Le texte n'a pas de pouvoir magique en lui-même s'il n'est pas incarné. Le théâtre, c'est l'incarnation d'un texte, mais ce texte sans son incarnation est mort!

Il y a peut-être une certaine génération d'enseignants qui pensait qu'un texte est tellement beau littérairement que cela passe de toute façon... Mais ce n'est pas vrai! Je

pense qu'il y a là un enjeu au niveau de la formation des professeurs: enseigner le théâtre, ce n'est pas enseigner du texte, parce que le théâtre, c'est de la vie, c'est la création d'un échange vivant entre un groupe de personnes qu'on appelle "public" et un groupe de personnes qu'on appelle "théâtre". Sinon, il suffit de se mettre dans sa chambre et de lire le texte! Et on peut très bien être tout seul à le faire vivre en le lisant. Mais il y a une spécificité de l'acte théâtral: c'est le pouvoir de l'acte et d'un acte qui est le risque de quelqu'un, qui "donne l'intensité à la chose dramatique" comme on dit, qu'elle soit comique, tragique, lyrique... Mais cette intensification vient de l'incarnation.

À quelles conditions théâtre et école peuvent-ils faire bon ménage? Ou pour aborder les choses d'une autre manière: n'y a-t-il pas un certain nombre de caractéristiques du théâtre qui paraissent assez antinomiques par rapport à celles de l'école?

JF: L'école est faite pour préparer les gens à la vie d'aujourd'hui. Transmettre, ce n'est pas unilatéral, ce n'est pas quelqu'un qui sait disant que l'autre doit savoir comme lui. Le récepteur a un rôle énorme à jouer; d'ailleurs, s'il n'y a pas de public, il n'y a pas de théâtre. De même, s'il n'y a pas de classe, il n'y a pas de professeur non plus! C'est une relation. Et je pense que l'école est un lieu tout à fait intéressant pour faire du théâtre, à condition qu'on voie que le théâtre apporte un

Antigone,
au Collège St-Pierre
à Uccle



Quel est votre auteur préféré?
Shakespeare.

Un personnage qui vous a particulièrement marqué?

Iago... le salaud intégral!

Une pièce à jouer, si vous étiez professeur de théâtre dans une école?

Antigone!

plus: mettre en scène, faire jouer des jeunes, faire jouer une pièce, un texte; cela va leur donner un rapport intensifié au texte lui-même. Et le texte peut alors déployer tout son pouvoir, pas seulement comme message, comme bien écrit, mais aussi comme témoin d'une époque, comme interrogation des gens d'une époque qui avaient en face d'eux des gens ne pensant pas comme eux. Une contextualisation peut donc se faire. Par exemple, s'il y a une collaboration entre les professeurs, le professeur d'histoire peut trouver sa place, parfois même le professeur de sciences: si, par exemple, on joue *Galilée* de BRECHT, cela peut mobiliser, cela peut faire redécouvrir certaines questions: qui est Galilée? Pourquoi a-t-il eu un conflit avec l'Église? Cela peut soulever des questions de morale, d'idéologie, de pouvoir de l'Église, du courage d'un seul, de la lâcheté...

Tout cela peut être actualisé à partir d'un texte. Ce n'est donc pas le culte de RACINE qu'on répéterait parce qu'être cultivé, c'est savoir l'importance de Monsieur RACINE. C'est voir que RACINE était un homme qui a vécu dans son époque, qu'il avait quelque chose à dire, qu'il avait beaucoup d'adversaires, de jaloux: il y avait CORNEILLE, la cour de Louis XIV, les Jésuites. Enfin, c'est faire revivre tout cela pour montrer qu'une pièce de théâtre, c'est toujours une petite bombe! Que dit-on du lien amoureux, par exemple? Quelle représentation donne-t-on de l'amour, de la tromperie, de toutes ces vertus que le théâtre met en scène? C'est subversif, cela fait bouger les gens de jouer au théâtre. On voit RACINE tout autrement si on le met en mots puis en corps pour un public, que si on lit le texte en classe, même très bien...

J'ai connu des expériences extrêmement riches... quand le théâtre est accepté! Pas quand on entend des réactions comme: *"Oui, celui-là, il s'amuse avec sa classe... Nous, on fait des choses sérieuses!"*. Il y a parfois une relation d'envie vis-à-vis des professeurs qui font du théâtre. Je pense que le théâtre est aussi au service de l'école, au service des jeunes, que cela épanouit. Mais installer une activité théâtrale dans une école, cela peut faire vivre des choses bien

au-delà de ce qu'on croit. Par exemple, cela peut mettre en mouvement des gens qui vont travailler la musique, les rythmes, éventuellement des chorégraphies avec les professeurs d'éducation physique. Cela peut être des gens qui vont imaginer de nouveaux décors. Il faudra inventer, bricoler, trouver des objets, des costumes... Donc, ce n'est pas seulement jouer l'acteur! Le théâtre, c'est un ensemble.

Il y a aussi le plan intellectuel du texte, son contexte historique, le sous-texte dont on oublie parfois de parler: les circonstances dans lesquelles le texte a été écrit, etc. Il existe des pièces de commande: Louis XIV demandait des pièces à RACINE, à MOLIÈRE. SHAKESPEARE était très proche de la reine Elizabeth. Il y avait des querelles entre son théâtre et le théâtre rival à Londres. Et il y a des allusions dans des pièces sur la manière de bien jouer, de mal jouer, sur ce qu'est un comédien. Le théâtre parle aussi de lui-même. Et si on a fait des études théâtrales - et pas seulement l'étude littéraire du théâtre -, on voit le souffle qu'il y a dans le théâtre. Ce n'est pas seulement l'illustration d'un texte, c'est une occasion, le théâtre!

Cela a un côté un peu paradoxal: à partir d'un texte écrit d'avance, vous dites: "C'est une bombe, cela a un côté imprévisible"...

JF: Oui, si on rentre vraiment dedans. Et pour cela, il faut d'abord savoir dans quelles circonstances ce texte a été écrit. Et puis, on voit la puissance poétique qui fait qu'un auteur n'est pas conscient de tout ce qu'il a mis dans son texte. Ce sont les lecteurs qui le réinventent. Et faire découvrir cela à des élèves, c'est génial, parce qu'ils y mettent toute leur sensibilité, leurs questions d'aujourd'hui. On se rend alors compte qu'un texte n'est pas une chose morte, mais qu'il peut nous parler aujourd'hui. Le vrai chef-d'œuvre, c'est celui qui nous parle aujourd'hui. Et tous les élèves y sont sensibles; mais évidemment, il y a un art de les y amener!

Quelles seraient les caractéristiques d'un bon professeur?

JF: Un bon professeur de théâtre doit en avoir fait lui-même. Il doit savoir ce qu'est le travail du corps,

la discipline corporelle, vocale, respiratoire. ARTAUD disait que c'était un athlétisme affectif que de faire du théâtre. En même temps, le jeu théâtral, c'est une écriture comme des hiéroglyphes, des symboles vivants. Comme l'écriture, il a besoin d'un caractère, puis d'un autre, pour pouvoir écrire quelque chose. C'est un travail collectif.

Quelqu'un qui enseigne le théâtre doit avoir fait cette expérience, sinon c'est purement intellectuel... Notez que dans beaucoup de collèges, comme il n'y a pas de professeur de théâtre, c'est souvent celui de français ou un autre professeur passionné qui le fait. Mais si la passion pour le jeu théâtral est première, il ne faut pas seulement être amoureux des grands textes, il faut aussi la passion du jeu et voir que le jeu est un éducateur, un pédagogue terriblement exigeant...

Quelles sont les vertus du rôle?

JF: Le rôle vous tire hors de vous, vous ne devez plus penser à vous. Si le théâtre peut avoir des vertus pédagogiques ou éducatives, ou parfois même thérapeutiques, c'est qu'en jouant un rôle, vous devez lui donner le meilleur de vous-même. C'est en étant un autre que vous êtes le meilleur. Vous donnez le meilleur sans penser à vous, mais en étant au service du rôle. Et c'est cette possibilité d'être tout à fait soi-même mais dans un autre qui est l'originalité du jeu théâtral, qui fait dire que le jeu théâtral, au moment où l'on joue, est quelque chose de sacrificiel... Il y a une sorte de don et ensuite, vous êtes récompensé en retour, parce que quand on salue le personnage que vous avez incarné, c'est évidemment vous qu'on applaudit, c'est l'acteur qu'on applaudit, ce n'est pas le personnage. L'acteur a bien fait ce qu'il devait faire, il a bien rendu service au personnage. D'ailleurs, le public ne s'identifie pas au personnage, il s'identifie à ceux qui jouent le personnage, et l'applaudissement sanctionne ou ne sanctionne pas ce qui se passe.

Mais le rôle est porteur d'une mutation, comme une métamorphose... C'est ce qu'il y a de magique. Un jour, j'ai été frappé par des parents qui étaient venus assister à la fête du collège et qui n'avaient pas reconnu leur fils sur scène, parce

qu'ils avaient l'idée toute faite de leur enfant, timide ou maladroit, et que ce qu'ils avaient vu ne lui correspondait pas. À la fin, au moment de saluer, ils l'ont reconnu et ils étaient complètement époustoufflés du pouvoir de déplacement, de surprise... Rien ne garantit qu'il ne va pas redevenir comme avant! C'est une expérience qui doit être soutenue, bien évidemment.

Parfois, de grands événements révélateurs mettent vraiment quelqu'un sur une autre route. Beaucoup d'adolescents ayant fait cette expérience sentent que quelque chose a réellement changé. Ce qui est étonnant chez eux, c'est que cela leur révèle des potentialités qu'ils ignoraient complètement. Je parlais du changement de regard des parents qui n'en revenaient pas, mais parfois, l'adolescent n'en revient pas lui-même! Par exemple, s'il joue du MARIVAUX, il doit tenir des discours amoureux, ruser, dissimuler et puis arriver quand même à embrasser la fille, et tout cela de manière extrêmement fine et délicate... Ce n'est pas ce qu'ils font en général dans la cour de récréation. Il y a tout un travail, mais ils peuvent goûter au plaisir qu'il y a à rentrer dans cette espèce de fioriture de la relation humaine. Cela sensibilise aussi parce que c'est une fille, un garçon, il y a tous ces rôles masculins, féminins. La dimension sexuée est très présente au théâtre. On est là aussi avec son corps et on est mince, on est gros, on est un peu lourd... On doit faire quelque chose avec ça.

La récompense dont vous parliez peut-elle encore être d'une autre nature?

JF: Elle se situe à tous les niveaux. La récompense immédiate, c'est l'applaudissement, comme une sorte de jubilation et de reconnaissance, un grand merci des uns et des autres, des uns aux autres, pour ce qui s'est passé.

Il y a aussi une performance: la part où l'on s'est montré à la hauteur, le plaisir, la jubilation d'avoir réalisé un défi qui est énorme... avec toute l'incertitude du départ: est-ce que tout le monde va bien jouer? Est-ce que je retiendrai mon rôle? Le côté performance est très présent, et je trouve que c'est une forme artistique très



exigeante. Les gens ne se rendent pas compte à quel point ça l'est! Et c'est parce que c'est très exigeant que c'est pédagogique... C'est une pédagogie de la métamorphose et cela convient parfaitement aux adolescents, qui sont en plein là-dedans. Ils peuvent chercher des identités par des appuis indirects sur des tas de personnages et s'occuper à travers cela de grandir, de murir, mais sans que ce soit l'objet obsédant: "*Je grandis, je muris*"... Ce n'est pas ça la question. Je m'occupe de faire réussir la pièce, et cette générosité qui consiste à mettre toutes ses ressources physiques, psychiques, d'amitié, de passion au service de quelque chose d'autre que soi fait que cela nous revient, que cela nous nourrit.

On voit bien ce côté vertueux, mais cela ne comporte-t-il pas aussi un côté risqué?

JF: C'est bien pour cette raison que, pour être professeur de théâtre, il faut prendre conscience que l'on manie de l'explosif et que l'on ne fait

pas jouer n'importe quoi à n'importe qui! On ne laisse pas les gens se jeter dans le rôle, on doit toujours faire ce double mouvement que BRECHT a appelé l'identification et la distanciation. Parce que beaucoup d'adolescents risqueraient de se jeter dans un rôle avec passion, dans l'identification imaginaire, surtout si c'est un rôle valorisant, et puis de s'aliéner, se perdre, "se prendre pour", s'y croire, comme ils disent entre eux. C'est donc là aussi que la discipline théâtrale met les gens à leur place. Si je fais cela pour m'exhiber, je suis à côté de la plaque, ce n'est pas théâtral. Quelqu'un qui s'exhibe, c'est ennuyeux, agaçant, irritant... On sent tout de suite cela.

On peut très bien corriger le jeu d'un adolescent hystérique ou histrionique. J'ai vu cela dans une école, l'année passée: ils étaient au début de l'expérience et ils se montraient, ou au contraire, ils avaient peur. Ils croient qu'il s'agit de se montrer, et certains en profitent pour se faire valoir, pour jouer les gros bras; d'autres, pensant que c'est une épreuve

d'exhibition, sont extrêmement angoissés et ne songent qu'à décamper. Tout le travail du professeur, c'est de les mettre dans cette espèce d'autre monde: on change de monde et on crée quelque chose qui n'est pas la réalité de tous les jours. C'est le théâtre. Il faut aussi, par des rituels d'entrée et de sortie, pouvoir les remettre dans l'école. On est dans l'école, on en sort un peu, mais il faut y revenir. Il est nécessaire d'avoir du métier: des professeurs ont du talent parce qu'ils ont une sensibilité, et d'autres se plantent parce qu'ils ne se rendent pas compte de tout ce que cela exige et à quoi il faut penser.

C'est pour cela qu'il y a des études aussi...

JF: C'est la raison pour laquelle on a créé un Centre d'études théâtrales et une agrégation spécifique de théâtre. On y retrouve toutes les disciplines que le théâtre met en place: la scénographie, la dramaturgie, le jeu physique, l'entraînement physique (parfois ils font de l'escrime, des arts martiaux, de la danse...). Nous faisons cela en lien avec l'IAD. Il y a aussi l'histoire du théâtre qu'on ne connaît pas suffisamment, surtout le théâtre étranger, européen, américain, les autres cultures, le côté anthropologique, l'histoire de la poétique et de l'esthétique, la rédaction de texte, l'écriture théâtrale. On développe tous les outils, avec l'exigence universitaire, pour que la réalité théâtrale sous toutes ses facettes soit rencontrée...

À côté de cela, il faut évidemment des stages dans des institutions théâtrales. Certains étudiants sont déjà des comédiens qui, après quelques années de travail, se disent qu'ils ont besoin d'autres éléments pour pouvoir mettre une pièce en scène. Et puis, il y a cette confrontation avec d'autres disciplines. Ainsi, un scénographe qui travaille avec Ariane MNOUCHKINE depuis des années nous apprend ce qu'est vraiment un décor. Un décor, c'est un personnage. Qu'est-ce qu'un éclairage, un costume? Ce n'est pas se déguiser, c'est autre chose, c'est toujours faire exister quelque chose. Il y a aussi les transpositions: faire jouer du classique dans des costumes modernes; qu'est-ce qu'on risque, quand on fait cela? Il faut connaître

les expériences théâtrales qui ont déjà été réalisées, ce qu'ont mis sur pied différents metteurs en scène. Si on étudie *Othello*, on ne va pas seulement étudier le texte de SHAKESPEARE, mais également la manière dont cela a déjà été mis en scène. Reste-t-il des traces des mises en scène, des articles dans les journaux, des vidéos?

On peut faire les romanes, connaître et apprécier CORNEILLE, RACINE, HUGO, LAMARTINE et MUSSET et dire: "*Allez, on va essayer de jouer ça!*"... Mais c'est autre chose d'être averti de la multidimensionnalité du théâtre!

Pour faire du théâtre, avoir fait les romanes, c'est un avantage, un handicap?

JF: Je pense que c'est un bon départ. Beaucoup de romanistes viennent au Centre d'études théâtrales après leurs études ou en même temps.

Les romanes, pour les passionnés, c'est l'amour de la langue et de l'épaisseur de ce qu'on trouve dans une langue: le texte, le sous-texte, le contexte, la musicalité. Si on a bien fait ses études romanes, cette puissance est déjà disponible, on ne doit pas l'apporter, mais ce qu'on oublie parfois, c'est le côté corps... Le théâtre, c'est du corps. Être romaniste ne garantit pas qu'on soit capable de montrer à des adolescents comment se tenir corporellement, avec une certaine consistance, et que ce soit convaincant pour un public...

On dit parfois qu'être enseignant, c'est un peu être acteur... Tous les professeurs auraient-ils intérêt à faire du théâtre?

JF: Nous aurions peut-être tous intérêt à faire du théâtre si cela nous passionne, parce que cela délie, cela dénoue des choses. Mais être professeur, ce n'est pas faire du cinéma! Il s'agit de créer la relation. J'ai eu des professeurs de math ennuyeux, et d'autres passionnants. J'étais le dernier en algèbre et le premier en trigonométrie: je pense que c'est à cause de la qualité du professeur!

C'est d'abord une certaine passion pour leur propre discipline, mais c'est aussi leur humanité qui font qu'on se sent emporté, respecté,

intéressant pour eux. Ce n'est pas seulement la matière qui doit être intéressante, les étudiants doivent sentir qu'ils sont intéressants pour les profs.

Alors, c'est vrai que l'expérience théâtrale où il faut créer un lien - sinon c'est foutu, il n'y a rien qui se passe -, évidemment, cela éveille à la dimension de la rencontre; un professeur devrait éveiller à cette dimension. Il rencontre tous les jours une classe, il se met en scène, mais il ne joue pas un rôle, il exerce une fonction. On a tous eu des profs qui étaient un peu théâtraux, qui "en remettaient", qui étaient drôles... Si cela n'est pas dévié, si ce n'est pas trop pour se faire valoir, alors ça va. Mais la mesure n'est pas toujours tenue!

Que peut-on dire de la dimension de la voix, que vous avez déjà évoquée?

JF: La voix est une des dimensions les plus archaïques de l'être humain. Elle est le signal de notre identité: on reconnaît facilement quelqu'un à sa voix dans l'obscurité, une voix au téléphone, on sait tout de suite de qui il s'agit. C'est une sorte d'indicateur de notre identité et de notre état émotionnel. Les modulations de la voix sont liées à la respiration et à l'ensemble du corps. Ceux qui travaillent la voix aujourd'hui font essayer des modulations, explorer les possibilités en étant couché, assis, debout, à plat ventre. Quand nous allions au théâtre, beaucoup d'acteurs étaient des espèces de porte-voix fixes qui déclamaient. Ils avaient de belles robes, mais ils bougeaient à peine. Tout le corps était dans le gosier, c'était un gosier magnifique... Aujourd'hui, on apprend que c'est tout le corps qui produit la voix, toute la musculature respiratoire. On peut développer une puissance de voix proportionnelle au lieu où l'on se trouve. Si on a un petit ou un grand théâtre, pas besoin de micro, il y a des manières de faire porter la voix. Rien qu'en la travaillant par l'articulation, la diction mais aussi la modulation, la puissance, quelqu'un peut chuchoter sur scène et être entendu au bout de la salle. Iago souffle quelque chose à Othello et il faut qu'on l'entende jusqu'au fond, mais il ne peut pas le dire tout haut.

C'est un travail... On se découvre aussi soi-même en devant donner de la voix ou prêter sa voix à un personnage. C'est pour cela que la voix d'un prof ou d'un orateur en général, c'est inouï! Certains viennent écouter des conférences pour la chanson, et pas pour les paroles. Mais la chanson intègre le contenu et fait que celui-ci va rester dans la mémoire.

Le corps du professeur ou le corps de l'acteur qui mâchouille, qui mastique les mots leur donne une substance, une coloration qui est une atmosphère. En allemand, c'est très beau parce que "*Stimme*" c'est la voix, "*Stimmung*" c'est l'atmosphère... C'est la même racine, et "*Stimmen*" signifie accorder. Tandis que pour nous, la voix, c'est appeler, c'est la dimension de l'appel dans notre tradition, pour les Allemands, c'est le côté vibratoire, atmosphérique... C'est intéressant de voir que chaque langue explore une dimension de la voix.

Que pensez-vous des formes de théâtre qui consistent à écrire et jouer un scénario autour d'une thématique problématique?

JF: On peut faire du théâtre sans vouloir aboutir à de grandes représentations finales, simplement pour l'activité théâtrale elle-même. Ainsi, dans un collège, ils avaient constitué quatre groupes d'étudiants qui devaient mimer le racket. On découvre ainsi, quand on les entend parler, que le racket, c'est aussi une mise à l'épreuve du courage, curieusement. Ce n'est pas seulement vouloir s'emparer d'un objet, c'est affirmer, d'une certaine manière: "*Moi, j'ose!*". Il y a un enjeu de reconnaissance: ceux qui osent et ceux qui n'osent pas. Souvent, on méconnaît cette dimension qui prime parfois beaucoup plus sur la nature de l'objet. Il s'agit de tous ces jeux de prestige qui existent entre les jeunes, surtout dans la première tranche de l'adolescence. C'est dans ces années-là que le besoin d'être reconnu pour sa valeur - alors qu'on ne la connaît pas soi-même - est le plus aigu. Et la violence est un mode de recherche d'une forme de reconnaissance chez les pairs, alors qu'elle est sanctionnée par l'autorité. Elle n'est pas que pure agressivité destructrice. Parfois, il y a des

amitiés qui se nouent par la violence, c'est une manière de créer le contact.

Le fait de demander à des adolescents de jouer la violence à l'école va faire appel à une mémoire immédiate et ensuite, ils vont faire des variations, on va pouvoir changer les rôles: jouer l'agressé ou l'agresseur, puis l'inverse. De cette manière, en créant cette mobilité, on fait réaliser brusquement le fait d'avoir peur, de faire peur, de jouir de faire peur. Il y a aussi le côté moral qui surgit du fait de l'échange que cela peut produire. Les jeux de rôles, les improvisations et les variations dans les rôles sensibilisent, distancient, font réfléchir.

Pour les enfants plus jeunes, le théâtre possède-t-il les mêmes vertus?

JF: Moins, je pense. Il y a une conaturalité. Les enfants sont complètement dedans, ils s'amusent beaucoup et ne pensent pas au public, ou alors cherchent à tout prix à lui faire plaisir. Il y a d'autres difficultés à vaincre pour faire jouer les enfants au théâtre. Tandis qu'à 12-13 ans, la capacité d'identification et de recul critique devient la chose importante, pour un enfant plus jeune, la réalité



la plus évidente, c'est de jouer, au sens premier. Faire jouer collectivement des enfants, ce n'est pas évident. Il est difficile d'avoir le sens de l'autre, alors qu'un adolescent est hyper sensible à la manière dont l'autre va tenir compte de lui, va le respecter. Le théâtre, c'est intéressant pour les enfants, pour les sortir des stéréotypes, des enfantillages... Il y a plein de choses qui passent. C'est utile, parfois, pour les dégourdir dans leur jeu corporel. Mais je pense qu'il y a quelque chose de plus intense, et d'un profit plus grand, au cours de l'adolescence: la dimension de réflexivité, d'appropriation, du lien social.

On peut difficilement dissocier vos propos sur le théâtre de votre formation psychologique...

JF: Je ne peux pas dire ce qui vient de l'un ou de l'autre. J'ai fait du théâtre amateur dans tous les mouvements de jeunesse... Je n'ai plus jamais joué après, mais je suis un public exigeant et intéressé. Le public est essentiel. Mais le fait de devoir enseigner la psychologie du théâtre depuis 35-40 ans, avec des gens qui sont des comédiens, qui réagissent quand je parle, qui font part de leur propre expérience, cela a forgé mes convictions. Il y a potentiellement plus de psychologie dans SHAKESPEARE que dans un manuel de psychologie. Si vous voulez connaître la psychologie de la jalousie, lisez *Othello*, *Peines d'amour perdues* ou *Beaucoup de bruit pour rien*...

La psychologie a besoin des artistes. La psychanalyse a été chercher des cautions, des appuis, des inspirations... dans l'art. Les artistes n'ont pas besoin de la psychanalyse, mais l'inverse oui! L'art existe depuis toujours, la psychanalyse existe depuis un siècle, et elle a simplement mis au service de la souffrance individuelle un outil qui est la parole, un usage particulier de la parole et de l'écoute. Pour théoriser toutes les grandes dimensions de l'inconscient, de la sexualité, de la mort, de l'angoisse existentielle, il est utile de retourner à ceux qui y ont pensé avant nous et avec lesquels on peut se confronter. Le grand mérite de FREUD, c'est de ne pas avoir fait une psychologie fermée sur elle-même, mais d'avoir

dialogué avec l'histoire de l'humanité depuis Sophocle jusque GOETHE et Thomas MANN...

Le théâtre, par rapport à un travail psychologique, peut avoir des vertus de transformation "à l'insu"...

JF: Voilà. C'est l'activité théâtrale en elle-même qui est le thérapeute. Il suffit de faire correctement et à fond le travail et on ira bien, on ira mieux. Dans la psychothérapie, il y a une réflexion, une focalisation sur le devenir de soi. Ce qui est intéressant pour les adolescents, c'est qu'ils se prennent déjà assez la tête comme ça et que les engager dans le jeu et dans l'interaction entre eux, avec des adultes qui cadrent toujours les choses, ça apporte des tas de transformations, sans qu'on doive faire des commentaires psy dessus. Ce n'est pas nécessaire.

Quand vous allez au théâtre, vous regardez les acteurs ou le public?

JF: J'ai besoin du public, je le sens plus que je ne le regarde. J'ai de mauvaises expériences de certaines pièces où le public ne réagissait pas comme moi. Il ne riait pas au moment où j'avais envie de rire; il n'y avait pas cette identification collective qui fait qu'on a créé quelque chose ensemble. Ça ne marche pas toujours, le théâtre, il y a trop d'exigences pour que ce soit réussi à

tous les coups. Les gens vont donc moins au théâtre, c'est plus facile d'aller au cinéma. Au théâtre, on doit y mettre du sien, même si on est dans le public.

Y a-t-il une dernière dimension du théâtre que vous souhaiteriez évoquer?

JF: Une dimension qui peut être intéressante, c'est la dimension éthique et politique. Du point de vue éthique, certains auteurs ont écrit avec des visées morales, des idéaux moraux; d'autres, pas du tout. D'autres encore sont de purs contestataires. Le répertoire théâtral est infini. Du point de vue politique, dès que les êtres humains sont ensemble, il y a des enjeux de pouvoir, en termes de contrainte, de hiérarchie, mais aussi de pouvoir symbolique. Le pouvoir symbolique, c'est celui qui peut avoir une parole, le pouvoir d'influence d'une parole. On peut par exemple apprendre à se faire entendre des autorités. Pour faire exister le théâtre, il y a des enjeux de pouvoir et de reconnaissance.

À l'école, ceux qui font du théâtre peuvent être isolés ou intégrés. La politique du collège, à ce propos, dépend de tout le monde, pas seulement du prof de théâtre ou du directeur. C'est tout le collège qui doit admettre l'existence d'une activité de ce genre, sinon c'est très difficile. Parfois, il faut des années pour convaincre, pour montrer que cela a

une utilité et un pouvoir complémentaire à la pédagogie classique moins contrôlable, moins mesurable mais extrêmement riche. Tout le monde peut en tirer profit. Le théâtre a toujours eu une place dans la cité, marginale ou récupérée, ou contestataire ou indifférente. Beaucoup de pièces touchent à la dimension du vivre ensemble, de la civilité, de la reconnaissance de l'altérité. Et elles donnent une leçon de civisme indirecte, sans faire des sermons. C'est très classique...

Antigone, par exemple, pose des questions à plusieurs niveaux tout à fait radicales sur les valeurs, le rôle du politique par rapport à d'autres formes de relations plus privées, plus familiales. Mais si on compare l'*Antigone* d'ANOUILH et l'*Antigone* de Sophocle ou d'autres... un prof peut très bien montrer que c'est aussi un enjeu du rapport au politique. Cela intéresse souvent les adolescents, alors qu'ils sont indifférents à l'actualité politique. Mais ils peuvent être sensibilisés au fait politique: qu'est-ce que vivre dans une cité, avec des enjeux de rivalité de pouvoir? Qu'est-ce que la révolution, la répression, la censure? Tout cela peut être abordé par le théâtre. ■

INTERVIEW FRANÇOIS TEFNIN

TEXTE MARIE-NOËLLE LOVENFOSSE

1. Président du Centre d'études théâtrales de l'UCL, psychanalyste, professeur à l'UCL et aux FUSL.