

CHAPITRE 8

CORPS EN JEU : LA MÉDIATION THÉÂTRALE COMME EXPÉRIENCE DE L'ENGAGEMENT

Uwe Heinrich et Anne Jetzer

Uwe Heinrich est pédagogue de théâtre, dramaturge et directeur du Jeune Théâtre de Bâle – Junges Theater Basel – depuis 1996. Durant plus de vingt ans, il a initié des jeunes de 14 à 24 ans au jeu théâtral par des cours d'improvisation hebdomadaires qui ont lieu durant l'année scolaire, des créations théâtrales annuelles produites dans un cadre professionnel sous la direction de metteur·euses en scène et de chorégraphes invité·es, et des médiations culturelles réalisées dans les classes d'apprenti·es et de gymnasien·nes de la Ville et du Canton de Bâle. Dans cet entretien mené par Anne Jetzer, il partage ses questionnements autour du jeu théâtral, et plus particulièrement de l'expérience qui engage les corps dans l'espace par la présence, le mouvement et la voix.

143

Q. L'expression artistique est présente actuellement dans la formation bachelor en travail social de la HETSL, notamment par des ateliers de théâtre et d'arts visuels. Ces ateliers ont pour objectif de permettre d'explorer sa créativité, mais également de se situer par rapport à soi et aux autres en tant que futur·e travailleur·euse social·e. Le jeu théâtral engage le corps, notamment par le geste, la voix, la co-présence. En tant que pédagogue de théâtre, comment décrirais-tu la place du corps dans le jeu théâtral avec les jeunes ?

R. Si le jeu lui-même concerne le corps ou si l'on joue avec le corps, on contredit en quelque sorte une règle fondamentale du jeu, à savoir le «faire comme si». Le corps ne fait jamais comme si. Le corps est

toujours direct, toujours présent. Il ne peut rien faire d'autre que ce qu'il est. C'est ce qui le rend si passionnant, car à l'intérieur du jeu, tout fait comme s'il était en train de faire autre chose. La condition de base du jeu est en effet que l'on s'accorde sur une convention du pour de faux. Le corps représente quelque chose. Cette condition de base, dans la rencontre avec un autre corps, est très difficile, mais elle est aussi ce qu'il y a d'exaltant. C'est pourquoi je trouve le corps si important dans le jeu théâtral et dans le jeu tout court, car il est le garant de quelque chose d'authentique dans l'échange. On peut difficilement tricher avec le corps. Il est là et réagit à sa manière. Si tu parviens à inclure le corps dans le jeu, tu touches à la fois la dimension du faire comme si et celle de l'ancrage dans la vie réelle. C'est les deux à la fois. C'est pourquoi cette dimension est si importante à mes yeux. J'essaie, par de nombreux détours, d'impliquer les corps des jeunes comédien·nes dans la confrontation théâtrale. Souvent, les pensées, les réflexions, les sentiments aussi, s'expriment par les mots. Tout comme la préparation des scènes qui se transmet généralement par le langage verbal. C'est pourquoi j'essaie d'introduire le jeu théâtral par de nombreux exercices physiques, dans l'espoir que ces exercices s'imbriquent avec les textes et les réflexions. Il est difficile de faire correspondre ces deux niveaux, ou même de trouver un exercice physique qui suscite également la confrontation intellectuelle. Il est rare que ces niveaux parviennent à provoquer une rencontre entre l'authentique et le fictionnel.

- Q. Peux-tu raconter une expérience au cours de laquelle cette correspondance a réussi ?
- R. Dans l'un des cours d'initiation théâtrale, nous avons beaucoup parlé de ce qui entrave les jeunes dans leur vie, de ce qui leur pose problème et limite leurs possibilités d'épanouissement. Je trouve cela intéressant. Nous avons cherché quelles pouvaient être ces entraves et avons établi de longues listes – les jeunes ont par exemple évoqué ces phrases que les adultes répètent souvent : « Ne fais pas ceci ou cela » ou « sois comme ceci ou comme cela » ; ces injonctions que les jeunes entendent de la part de leurs parents, à l'école, ou plus généralement dans la société. Nous avons dressé des

listes et réfléchi à la manière dont cela pourrait être représenté sur scène. La liste elle-même était intéressante, et il était passionnant d'entendre ce qu'elles et ils considèrent comme des obstacles. En tant qu'adulte, j'ai parfois pensé: «C'est tout de même un merveilleux défi. Après tout, c'est davantage une invitation à se lancer dans la vie qu'une entrave. C'est une perche qui te permet de sauter plus haut, de te dépasser. Le monde ou tes parents te la tendent.» Mais au lieu de s'en saisir pour sauter plus haut, les jeunes la percevaient comme un élément qui les encombre et les empêche d'avancer.

Ces listes d'obstacles nous ont amené·es à rechercher les formes qui permettent de les figurer. J'ai dit: «Formez un duo. L'un·e de vous veut aller de l'avant, l'autre non. Vous avez cinq minutes pour avancer et empêcher l'autre d'avancer. Lorsque ce temps est écoulé, que vous restiez derrière ou que vous soyez devant déterminera qui est gagnant·e.» J'en ai fait un jeu de compétition pour leur ôter toute intention théâtrale. Les jeunes se sont affronté·es. Quelque chose s'est déclenché. Les jeunes avaient pour mission de franchir le plus rapidement possible les six ou dix mètres de scène. Il s'agissait de faire tomber les obstacles qui se trouvaient sur leur chemin. Avancer et s'empêcher d'avancer était devenu un but en soi. Certain·es ont poussé pour forcer le passage, d'autres ont reculé pour le bloquer. Certain·es se sont affronté·es physiquement et en sont presque arrivé·es à se battre. D'autres encore ont mis en scène une ronde dans laquelle elles ou ils se déplaçaient lentement et s'interposaient les un·es entre les autres. Une des deux personnes tombait, l'autre sautait par-dessus elle: c'était magnifique de les voir avancer ensemble dans une danse. Les jeunes et moi avons regardé ensemble ces formes. Je leur ai alors proposé de les faire évoluer en jeu d'improvisation théâtrale. Deux par deux, en cinq secondes, la proposition consistait à ce que la personne empêchée d'avancer devienne si forte qu'elle mette son partenaire à terre. Non seulement, la personne ne parvient pas à avancer, mais elle se retrouve vaincue, au sol. Ces cinq secondes devaient être organisées de manière chorégraphique.

Durant tout ce temps, je n'ai pas tissé de liens explicites entre les listes d'énoncés décrivant les obstacles, les petites formes créées

et les improvisations théâtrales. Mais les listes d'énoncés étaient devant moi. Plus tard, j'ai assemblé les textes et les chorégraphies. Je leur ai proposé une phrase: «Souviens-toi, à ton âge, j'avais déjà fait ceci et cela», que j'ai enchaînée avec la chorégraphie de l'arrivée au sol en cinq secondes. Je leur ai alors proposé un prochain exercice: «Vous avez à présent cinq secondes pour vous relever», accompagné de la phrase suivante. Et ainsi de suite. Ces séquences nous ont permis de faire émerger une scène dans laquelle les corps en mouvement reflétaient les énoncés abstraits du texte. Une phrase qui tenait en une seule ligne, complétée par les éléments chorégraphiques, invitait à projeter sur cette scène sa propre imagination. Elle incitait à se représenter la personne qui disait cela, son environnement et l'irritation que lui procurait l'énoncé. L'on percevait une personne qui se débattait avec un sérieux problème. Même si l'énoncé ne concernait pas directement celle ou celui qui la regardait, l'intensité de la confrontation était palpable. Cet exemple s'est produit il y a quelques semaines dans le cadre des cours d'improvisation théâtrale.

146

- Q. Ces scènes sont-elles directement intégrées à la représentation publique qui marque la fin d'un cycle de cours d'improvisation théâtrale en fin d'année scolaire ?
- R. J'ai construit la mise en scène de la représentation finale à partir de ce qui a été expérimenté dans le jeu d'improvisation et des trois éléments que j'ai évoqués: la trace des témoignages de l'expérience des obstacles sous forme de liste, les captations vidéo des séquences de «l'empêchement d'avancer» ainsi que celles des scènes du «tomber au sol» et de «se relever». Ce sont trois éléments que j'ai conservés. Trois mois plus tard, je les ai rendus aux participant-es du cours d'improvisation théâtrale. Depuis longtemps, elles et ils avaient oublié tout cela. Nous avons alors repris ces scènes et les avons retravaillées de manière plus approfondie. Comme les différents éléments avaient déjà été organisés une première fois, leur articulation s'est affinée et harmonisée. Il n'y avait pas la liste d'un côté et le mouvement de l'autre. Les éléments se sont assemblés en un tout cohérent. Cet exemple me permet de dire que nous avons réussi à mettre en jeu le corps et le texte.

Il ne me semble pas possible de formuler des éléments de mise en scène aussi précis qu'ils puissent être complètement retranscrits par les corps. Je dois passer par des annonces plus basiques. Il est difficile de décrire quelque chose que j'aimerais obtenir et qui relève de l'incorporation. Les jeunes qui participent aux cours d'improvisation théâtrale ne peuvent pas le déduire à partir de la description que je leur donne et peuvent encore moins traduire leurs mouvements en langage. J'essaie donc toujours de leur proposer un contenu qui incite au mouvement pour faire naître un enchaînement. Ou alors, je repère un mouvement que j'estime intéressant, auquel je superpose un contenu. En tant que meneur de jeu, je leur accorde le droit de tout expérimenter. Cela permet d'élargir les possibilités de jeu. Il ne s'agit pas d'exécuter une tâche le plus correctement possible, mais d'explorer de nouvelles voies par le jeu. Mes propositions, volontairement imprécises, et mon autorité en tant que meneur de jeu soutiennent le processus dans lequel elles et ils explorent des voies qu'elles et ils n'éprouveraient pas dans d'autres conditions.

147

- Q. Au Junges Theater Basel, tu diriges ces cours d'improvisation théâtrale depuis plus de vingt ans et accompagnes chaque année de nouveaux groupes de jeunes comédien·nes sélectionné·es pour la production de vos créations théâtrales. Au fil du temps, as-tu remarqué des changements dans la perception qu'ont les jeunes de leurs corps ? Si oui, en quoi cela affecte-t-il le jeu théâtral ?
- R. En vingt ans, j'ai pris de l'âge et mes propositions ont perdu de leur force. Aujourd'hui, les jeunes sont plus conscient·es de leur personne et de leur corps. Les jeunes reçoivent des propositions de jeu et se demandent très souvent : « Est-ce que je veux faire ça ? Est-ce bon pour moi ? En suis-je capable à cet instant ? » Cela conduit parfois à ce que ce jeu n'ait plus lieu, car il y a trop de paroles dans l'espace. Elles et ils sont alors déjà envahi·es par leurs pensées. Les règles du jeu théâtral, qui offrent pourtant tellement de libertés, se sont compliquées. C'est pourquoi, lors des préparations de mes cours d'improvisation théâtrale, je suis amené à réfléchir beaucoup plus finement à la manière dont je vais l'animer. Je pense précisément à l'exercice dont je viens de parler : je savais qu'il serait difficile de

diriger les jeunes les un-es contre les autres, comme ça, un-e par un-e, de manière combative, même si j'avais déjà cette idée. J'ai donc introduit des exercices en amont : « Maintenant, on annonce toutes nos actions à l'avance à notre partenaire, comme dans l'improvisation de contact : je te donne l'impulsion, tu l'enregistres et tu me dis toujours à l'avance ce que tu vas faire. Je t'annonce que je vais te pousser par l'épaule droite. Puis je te demande de me confirmer ton accord. Et tu me le confirmes en me disant ok. » Ces échanges ont évolué en dialogues que l'on aurait presque pu amener sur scène, tellement ils étaient riches d'éléments narratifs sur le consensus. Cette brève interaction autour de l'accord était géniale, mais elle raconte aussi la nécessité d'installer quelque chose de l'ordre du détour qui, auparavant, n'était pas considéré comme étant nécessaire. Il n'est pas grave en soi de devoir procéder par ces détours pour les amener là, mais il m'arrive aussi de temps en temps de ne plus parvenir à les convaincre d'explorer ces lieux avec moi. Cela rend le travail plus difficile, non seulement pour moi, mais aussi pour elles, pour eux. Quand je formule une proposition de jeu, je puise dans mes vingt-cinq ans d'expérience professionnelle. C'est cette expérience qui me conduit à formuler une proposition de cette manière précise. Si je dois la justifier en amont, le jeu ne peut plus avoir lieu. Je ne souhaite pas que cet exemple soit compris de manière absolue, mais je donne à voir ce à quoi il peut mener. Un autre changement que j'ai constaté au fil du temps est cette prise de conscience d'un corps qui est important, d'un corps qui compte, qui est vulnérable et qui comporte quelque chose de sacré. Le fait de prendre soin de son propre corps protège beaucoup de gens des agressions, ce qui est tout à fait important. Mais cela rend aussi le travail avec les corps beaucoup plus exigeant.

- Q. On dirait que tu dois gérer une dualité entre le corps et la pensée, entre le mouvement et le verbe. Les mots ne sont-ils pas tout aussi physiques que les mouvements ?
- R. Dans la vie, les deux sont liés. Mais dans la situation de laboratoire qu'est le théâtre, je prends le temps de décortiquer et de réfléchir, en tant que dramaturge, à comment situer le niveau auquel chaque sujet est abordé. Au théâtre, souvent, soit l'un soit l'autre est placé

au premier plan. Chez moi, le langage, la pensée, la réflexion, ont la primauté, et je dois beaucoup travailler pour que cela n'en reste pas là. Au théâtre, une pensée qui n'est pas rattachée à un corps paraît artificielle. Ce qui m'importe, c'est qu'une pensée soit puissante et soudaine. Et c'est là que le corps entre en jeu, pour organiser la pensée. C'est un travail difficile et délicat. Par exemple, au fil de notre conversation, si je gesticule et que je me focalise sur ces mouvements, ils paraissent bizarres. Ils donnent l'impression d'être vidés de leur sens. Durant les cours de théâtre, je ne parviens pas vraiment à guider les jeunes qui participent aux cours d'improvisation théâtrale de manière à ce qu'elles ou ils parviennent à retrouver la puissance qui relie la pensée au corps. En revanche, je peux les rendre sensibles à l'expérience et leur permettre d'entrevoir ce que cela donnerait. Durant les cours, il y a des instants où ces deux dimensions se mêlent et soutiennent la constellation de groupe dans la mise en jeu d'un exercice théâtral. Dans une représentation de fin d'année, cette heureuse cohabitation des deux niveaux a rarement lieu devant un public, même si parfois un mouvement parvient à transporter une émotion. Associer le mouvement et le texte est vraiment difficile à réaliser. Les joueurs et joueuses ont tellement à faire avec leur tête que la présence de leurs corps s'efface.

- Q. Quel est le processus pédagogique qui te permet de travailler cette conjonction entre langage du corps et langage verbal ?
- R. Au fil des cours, j'essaie d'accompagner les participant·es aux cours d'improvisation théâtrale dans l'expérience de leur corps. Un corps qui a un langage et qui ne cesse de s'exprimer tout au long de la journée. La visée de mon travail de pédagogue est d'abord de susciter une prise de conscience. Je ne veux rien leur inculquer. Je souhaite qu'elles et ils puissent s'ouvrir à l'expérience de moments où cette conjonction se met soudain en place, et peut-être aussi qu'elles et ils puissent prendre conscience qu'il y a des écarts entre ce que leurs corps racontent et ce qui est exprimé verbalement. J'aimerais partager avec elles et eux combien il est passionnant de se servir du jeu théâtral pour produire artificiellement cet écart et l'accentuer pour le rendre visible aux yeux des autres. Dans la théorie du théâtre, cela correspond à l'effet de distanciation brechtien. Je les ouvre à

l'expérience d'un corps capable de mettre en jeu autre chose que ce que dit le texte. C'est ce qui produit une tension narrative dans la perception du jeu par le public. Si quelqu'un prononce un texte triste avec un visage rayonnant, on se questionne quant à ce qui est vrai. Le plaisir de la différence signifie tout d'abord que les joueuses-joueurs se rendent compte qu'il en est ainsi. Elles et ils doivent d'abord apprendre qu'un personnage dit quelque chose et que son expression semble correspondre à ce qu'il énonce. C'est à cet endroit précis que naît le plaisir de la différence. Ce qui semble issu de la théorie de l'art du théâtre nous parle en fin de compte de phénomènes très contemporains de nos sociétés et de la manière dont nous nous rendons lisibles les un-es aux autres. Quelles sont les situations dans lesquelles nous apparaissions en face-à-face? Qu'est-ce qui se dissimule dans les interstices de ce que nous montrons? Cela n'a alors plus rien à voir avec le produit d'une représentation théâtrale, mais avec le fait d'apprendre à vivre ensemble, ce à quoi nous nous entraînons aussi lors des répétitions de théâtre.

Q. Comment abordes-tu cette question du vivre ensemble par le jeu théâtral?

R. Pendant les répétitions, l'acte de regarder fait entièrement partie du jeu théâtral. Pour beaucoup de jeunes, il est difficile de passer la moitié du temps d'un cours d'improvisation théâtrale à regarder les autres et à décrire le jeu. J'attache beaucoup d'importance à ce qu'elles et ils apprennent à décrire. Au début, lors des premières soirées de cours, je leur dis: «Donnez-moi la scène en détail, décrivez ce que vous avez vu, les processus physiques, ce dont vous vous souvenez dans le texte.» Au début, en me livrant des fragments et pensant avoir tout dit. Je mets alors en scène mot pour mot ce qu'elles et ils m'ont rapporté: je reste planté là, raide comme un bout de bois, pour leur faire prendre conscience, par la caricature, du peu qu'elles ou ils ont décrit. C'est alors que l'envie de regarder et de percevoir plus finement apparaît chez certain-es.

C'est un jeu de ma part, car j'essaie d'associer quelque chose de sérieux à quelque chose de délibérément non sérieux, mais qui conduit à une prise de conscience. J'essaie de mettre en jeu leurs

apports. En partant de leurs textes et de leurs corps, j'essaie de réunir un matériau qui me permet de passer, par le jeu, du sérieux du texte à une approche plus associative, à un nouveau niveau de sens. J'essaie de leur transmettre cette envie de jouer en leur montrant le plaisir que j'ai à interpréter quelque chose différemment ou à improviser une scène. C'est justement pour cela qu'il est si important de beaucoup regarder, pour reconnaître ce qui se dissimule dans une scène. Les jeunes montrent la scène telle qu'imaginée, je réponds par une contre-proposition que nous éprouvons ensemble, puis encore comme ceci, puis au ralenti et enfin à l'envers. Le jeu est expérimenté par la mobilisation de matière qui est déjà là et dans laquelle nous puisons pour réinventer, détourner, réinterpréter. C'est un jeu au sens de: «C'est possible comme ça, et comme ça, et comme ça.» Il n'y a pas de juste ou de faux. Nous regardons ensemble et retenons collectivement les variantes qui nous intéressent le plus. J'introduis ce processus de création dans les cours d'improvisation théâtrale dès le début de l'année scolaire. Tout au long de l'année, le matériau évolue et se transforme au fil des improvisations. Les jeunes s'approprient ce processus et au fil du temps, d'autres variantes, d'autres possibles émergent dans leurs préparations d'une scène. Par les règles du jeu d'improvisation théâtrale, je tente de transmettre que toutes les variantes imaginées sont des possibilités d'être en relation les uns avec les autres que nous pouvons explorer. Dans un premier temps, j'incite, je propose; plus tard, je fais un signe de tête pour inviter et encourager. Vers la fin de l'année, j'offre ma simple présence et les invite à investir tout l'espace de jeu théâtral.

151

- Q. Tu mentionnes des règles du jeu. Qu'entends-tu exactement par cela?
- R. Ce qui compte dans le jeu, c'est l'émergence de l'inattendu, de quelque chose que personne n'a imaginé. Certain-es joueurs ou joueuses essaient de produire cet effet de manière ciblée, d'autres y parviennent plus subtilement, et c'est dans ces moments-là que nous faisons l'expérience de notre appartenance commune à un groupe qui fait corps. Ces moments d'inattendu suscitent un plaisir qui traverse le groupe. Le public est associé à ce jeu. Sur scène, nous dévoilons notre jeu et donnons à voir les règles ou les conventions

qui permettent au public de jouer avec nous. Il perçoit notre jeu et participe par ses propres associations et interprétations. Le jeu théâtral s'acquiert par un processus d'apprentissage qu'expérimentent les jeunes au fil des cours d'improvisation théâtrale et des répétitions. Au début, cela leur semble difficile, mais avec le temps, elles et ils apprennent à faire confiance au public. Les représentations sont des invitations à jouer ensemble, à décoder et à décrypter – ou simplement à en tirer ses propres histoires. Au fil des répétitions, nous nous rendons bien compte que nous ne pourrions pas contrôler les pensées du public. Chaque soir de cours, sur une période de 40 semaines, il y a autant d'interprétations possibles qu'il y aura de spectateurs et de spectatrices réunies dans la salle du théâtre le soir de la représentation finale. Notre salle compte cent places pour le public et cent pièces différentes seront créées selon les interprétations de chacun·e. Ceci nous incite à prendre de la distance avec les conventions théâtrales et nous porte vers un jeu d'improvisation libre et associatif.

Certain·es jeunes estiment important que l'interprétation du jeu par le public ne diffère pas de l'intention qui y a été mise. Elles ou ils souhaitent avoir la confirmation d'avoir joué juste. D'autres en revanche apprécient que le public y puise quelque chose de totalement inattendu. Ce jeu avec l'inattendu ainsi que la possibilité offerte au public d'interpréter une même scène de différentes manières font le charme d'une représentation. Nos spectacles sont peu narratifs. Ils se composent de moments qui expriment l'être au monde, et ces moments sont portés et maintenus jusqu'à la prochaine transition. Il s'agit moins d'un développement thématique que d'une succession de scènes dans lesquelles les jeunes ne figurent pas de personnages théâtraux, mais se mettent à disposition du jeu théâtral en tant que personnages à la première personne. Nous offrons au public des tableaux complexes qui se prêtent à de multiples interprétations. Pour moi, l'idéal consisterait à ce que le jeu devienne si chaotique que le public ne sache plus si tout cela a été vraiment voulu et se retrouve complètement absorbé par la construction de son propre fil de lecture. C'est ce à quoi j'aspire pour ces représentations de fin d'année issues des cours de théâtre.

Q. Le public fait-il d'emblée partie du jeu ou son intégration se développe-t-elle au fur et à mesure que tu travailles avec les jeunes des cours d'improvisation théâtrale ?

R. Au début, cet aspect doit être explicité et travaillé. Pendant le premier trimestre de répétitions des cours d'improvisation théâtrale, le groupe reste complètement soudé en tant qu'ensemble. À aucun moment une personne ne peut se détacher du groupe pour contempler le jeu de l'extérieur. Presque tous les jeux théâtraux sont des exercices de groupe, afin que personne ne puisse se mettre dans la situation d'être exposé·e ou de réfléchir à l'effet de son jeu sur les autres.

Q. Est-ce l'un des objectifs du jeu théâtral dans le cadre de ces cours que de permettre aux jeunes de faire l'expérience d'un groupe soudé qui forme un ensemble, un corps ?

153

R. Oui, c'est une idée intéressante. Autrefois, il y avait beaucoup d'exercices de groupe qui impliquaient une proximité physique entre les membres du groupe, dont je faisais également partie. Aujourd'hui, ces jeux sont devenus plus compliqués à mettre en pratique, car la conscience qu'ont les jeunes de leur propre corps et de la délimitation de leur corps par rapport aux autres corps a changé. Dans mon rôle de meneur de jeu, je ne peux pas toucher physiquement les jeunes alors que dans ces exercices de groupe, je suis tout aussi en recherche qu'elles et eux. Mon propre corps, qui n'a pas été formé au mouvement et au geste, fait partie de ce processus de recherche commune. En tant que membre du groupe, je mets en jeu ma propre maladresse et je fais souvent des mouvements caricaturaux pour inspirer les jeunes à explorer d'autres possibles. Mon rôle se déplace de plus en plus en direction de l'espace du spectateur. Au début de l'année scolaire, je fais partie du groupe, puis je me glisse progressivement dans le rôle de l'observateur. Ma position dans le groupe leur est toujours clairement communiquée, par exemple : «Aujourd'hui, je regarde. Aujourd'hui, j'apporte un texte.»

Q. Tu as également beaucoup travaillé dans des contextes sociaux plus sensibles, par exemple lorsque tu proposes des médiations dans des

salles de classes composées de jeunes adultes qui n'ont pas ou peu d'expérience du théâtre et du jeu théâtral. En quoi le jeu théâtral avec ces publics est-il différent de ce que tu explores dans les cours d'improvisation théâtrale au Junges Theater Basel ?

154 R. Le contexte est très différent. Dans les cours d'improvisation théâtrale, les participant·es s'inscrivent volontairement. Lors des médiations théâtrales qui ont lieu dans les classes, je suis invité par un·e enseignant·e. Mon autorité y est moindre, je ne suis pas dans l'espace du Junges Theater Basel, je dois donc agir avec d'autres précautions. Je me réfère souvent à des approches visuelles et sensorielles. J'ouvre l'espace de médiation en demandant aux jeunes: «Souvenez-vous du moment le plus intéressant, puis du moins intéressant de la pièce que vous avez vue. Maintenant, reconstruisez la scène.» Elles et ils reconstituent ensuite une des scènes de la pièce par un tableau composé avec certain·es de leurs camarades de classe, se positionnent les un·es par rapport aux autres puis décrivent précisément ce qui est mis en scène: qui se tient où, qui regarde où, etc. Les autres élèves de la classe sont ensuite invité·es à associer librement ce tableau à une des scènes de la pièce qui pourrait avoir inspiré les camarades qui l'ont réalisé. Je demande alors à la classe de débattre pour déterminer si, à leur avis, le tableau choisi est associé par les camarades à un préavis positif ou négatif quant à la scène de la pièce à laquelle elle se réfère. Cette discussion en classe est passionnante, car elle ne reflète pas seulement la réception de la pièce de théâtre qu'elles et ils ont vue, mais montre aussi comment les élèves de la classe se perçoivent les un·es les autres. Par ce processus, je rends visibles les postures et les pensées des élèves et je les exagère pour stimuler les discussions collectives. C'est un jeu d'association d'images qui n'est pas lisse, mais qui, au contraire, stimule la confrontation d'idées et les échanges communs autour de la pièce de théâtre, ce qui la rend vivante et interprétable.

Q. Comment t'y prends-tu pour constituer le groupe lorsque cela n'est pas possible par des jeux qui mettent en mouvement les corps dans l'espace, par exemple dans les salles de classe lors des médiations ?

R. Dans les salles de classe, nous commençons généralement par former un cercle à même le sol – ce qui sort les jeunes de leurs habitudes. Même la disposition des chaises en cercle peut surprendre, aujourd’hui encore. Après une première prise de contact, je commence par un jeu de mouvement : se déplacer dans la pièce ou marcher en cercle dans l’espace de la salle de classe, à l’aveugle. Les cinq à dix premières minutes sont dédiées à ces jeux. Dans les salles de classe, je suis souvent présent pour la préparation et le suivi des représentations théâtrales auxquelles les élèves ont assisté. La plupart du temps, je suis invité par des professeur·es d’allemand, ce qui associe ma présence aux enseignements dans cette matière. Les enseignant·es des autres matières se rendent rarement au théâtre avec leurs classes. Ma visite est l’occasion d’ouvrir un espace pour parler de la dynamique de la classe, pour explorer ensemble et de manière ludique comment elle se constitue. La classe forme un corps constitué d’élèves, mais elle consiste aussi en un ensemble de relations et de projections les un·es sur les autres. Une représentation de théâtre réussie déclenche beaucoup d’idées et offre de nombreux points de départ pour mettre en évidence ce qui se joue dans la classe. Si la représentation est moins associative, j’en extrais des éléments et développe le travail avec les élèves à partir de ceux-ci, sans aborder la pièce dans son ensemble. Les jeunes sont toujours au cœur de mes interventions. Parfois, au bout de quelques minutes déjà, la discussion s’éloigne des sujets amenés par la représentation théâtrale et nous explorons collectivement quelque chose de tout à fait autre.

155

Q. Tu dis que les jeunes se situent toujours au cœur de tes interventions. Cela me semble être un point tout à fait central. Est-ce que cela vaut aussi bien pour les médiations dans les classes que pour les cours d’improvisation théâtrale et les créations du Junges Theater Basel ?

R. Absolument. Au fond, je ne suis pas artiste, mais pédagogue de théâtre. Je me réfère à l’art théâtral pour entrer en contact avec les jeunes et les mettre en relation les un·es avec les autres. Les cours sont pour moi une mise à l’épreuve de la réalité par la confrontation entre différents mondes vécus. Je me rends dans les classes pour

entrer en discussion avec les élèves, pour échanger des réflexions, des points de vue. Mais parfois j'observe des tensions tellement fortes qu'échanger devient difficile. Cela m'est arrivé plusieurs fois ces derniers temps. Dans certaines classes, les points de vue semblent s'être cristallisés et polarisés à tel point que les tensions envahissent tout l'espace de discussion et bloquent l'expression et l'échange. Ces tensions n'ont souvent rien à voir avec la représentation théâtrale et avec les sujets abordés par la pièce de théâtre. Elles reflètent l'état de la société, l'état du vivre ensemble.

156

Dans les cours d'improvisation théâtrale, j'essaie de partir de ce que les jeunes personnes souhaitent aborder. Sur quels sujets souhaitent-elles s'exprimer ? Qu'est-ce qui les habite ? J'essaie de créer un contenant dramaturgique pour accueillir ce qui se trouve au centre de leurs préoccupations. L'un des thèmes principaux est le surmenage lié au choix professionnel à venir. Beaucoup de jeunes – surtout des gymnasien·nes – sont confronté·es à une multitude d'options et elles ou ils ont peur de faire de mauvais choix. Cela provoque chez elles et eux un grand stress. Comment faire face à ce flot de décisions à prendre ? C'est un thème que je pourrais aborder encore et encore, car il est constamment présent. Il se reflète également sur le plan physique, car le jeu théâtral permet à ces jeunes d'exprimer à quel point elles et ils sont stressé·es, de rendre visibles les obstacles qu'elles ou ils sont amené·es à surmonter et de mettre en forme ce qui les motive ou au contraire, les bloque.

Cette année, un nouveau thème est apparu : le surmenage dû aux nombreux impératifs sur la manière dont on devrait être lorsque l'on se présente aux autres. Les jeunes savent exactement comment elles ou ils veulent être et ont une représentation bien précise de ce qu'elles ou ils doivent être aux yeux des autres. L'un des impératifs qui émerge en lien avec cette problématique est l'injonction à la tolérance. Tout en étant attaché·es à la valeur de la tolérance, elles et ils font paradoxalement preuve de beaucoup d'intolérance les un·es envers les autres. S'écarter des normes d'appartenance du groupe expose les jeunes à de fortes disqualifications. C'est cette ambivalence que les jeunes ont voulu aborder dans l'un des cours d'improvisation théâtrale. J'ai tenté de creuser le sujet, mais j'ai vite

compris qu'il ne m'offrait pas de prises fertiles pour le jeu théâtral. J'ai donc opté pour une approche plus ludique et j'ai recontextualisé le sujet de l'intolérance à partir du thème des regards: Qui regarde qui et comment? Comment souhaite-t-on être vu? Comment est-on réellement perçu? Personne ne peut influencer la manière dont elle ou il est interprété-e par les autres. Nos expériences marquent la perception de l'autre – indépendamment de ce que cette personne entend communiquer d'elle-même. Cette ambivalence du: «Regarde-moi, mais surtout interprète-moi correctement!» a constitué le point de départ de toute une soirée d'improvisation théâtrale. Les scènes d'improvisation ont démarré autour de l'importance des regards. Une partie du groupe a joué une scène de sauna, une autre a mis en scène un tutoriel de maquillage. Une autre encore a mis en scène un malentendu à partir de regards échangés lors d'un flirt. Chaque petit groupe a apporté sa propre perspective. Nous avons ensuite tenté de rassembler les scènes pour les élaborer sur le plan dramaturgique et les intégrer au thème principal. Lors de la représentation de fin d'année, nous avons inversé le contrat avec le public. Au lieu de regarder la scène, le public regardait dans des miroirs et voyait son propre reflet. Les jeunes comédien-nes se trouvaient dans le public et déclenchaient le début de la représentation par des jeux de miroirs à partir de l'espace des spectateurs et spectatrices. Elles et ils ont défié le public: «Vous imaginiez ainsi payer cinq francs pour acquérir le droit de nous regarder? Pensez-y!»

157

- Q. Quels sont les fondements de ton travail de pédagogue de théâtre auxquels tu ne renoncerais pour rien au monde?
- R. Travailler les sujets dans des processus dynamiques, fluides, me permet de relier les cours d'improvisation, les productions théâtrales et les médiations en salles de classe pour les intégrer dans un même ensemble. Je tiens particulièrement à tout ce qui provoque des dissensions, des désaccords, des frictions: c'est ce qui permet d'enrichir nos perspectives en croisant nos points de vue, en les confrontant. Aussi, la première lecture d'une pièce est essentielle pour moi. Je note dans les marges tout ce qui me touche: Où ai-je ri? Où ai-je été perplexe? Ces premières impressions doivent demeurer présentes durant toute une création théâtrale,

car elles sont essentielles pour qu'une production reste vivante. Les moments d'humour, en particulier, tombent vite dans l'oubli. Après huit semaines de production, on ne se souvient pas toujours de ce qui nous a fait rire au début du processus de création. Actuellement, nous mettons en scène une pièce d'un jeune auteur suisse, Lucien Haug. C'est une histoire de vampires. Il faut savoir que chaque histoire de vampire a ses propres règles, et Haug a développé une structure fascinante: dans son monde, on ne vieillit plus dès que l'on est mordu, et l'on ne peut pas devenir vampire avant ses 18 ans révolus. L'histoire devient ainsi un récit de coming-of-age. La pièce aborde des thèmes passionnants comme l'autodétermination et l'assimilation: est-ce que je reste qui je suis ou est-ce que je m'adapte aux attentes des autres? Une joueuse aux origines albanaises aborde ces questions d'une manière très différente de celle d'une autre joueuse, en fauteuil roulant. Leur présence sur scène ajoute de nouvelles dimensions à la pièce. Tout cela montre à quel point il est important d'introduire des perspectives contrastées et diverses dans le jeu. De telles tensions stimulent non seulement la création théâtrale, mais elles introduisent aussi, dans la création, des contradictions qui enrichissent non seulement l'écriture dramaturgique et la mise en scène de la pièce, mais aussi les échanges qui ont lieu au sein de l'équipe de production.

- Q. Ces principes de base constituent-ils la trame de fond de toutes les productions théâtrales que tu inities?
- R. C'est cela. J'examine chaque sujet que nous avons l'intention d'utiliser pour une production théâtrale afin d'évaluer s'il est possible d'en faire un jeu qui fonctionnera plus tard, aussi bien en médiation dans une salle de classe que sur une scène de théâtre. Je dois entrevoir la possibilité de formuler de bonnes questions pour développer, en amont, le travail théâtral autour de la création d'une pièce. Plus tard, en médiation, ces bonnes questions permettent le jeu avec les élèves en salle de classe et apportent un nouveau souffle à l'élaboration de la pièce. Je ne demande jamais: «Avez-vous vu ceci ou cela?» ou «Avez-vous réalisé ce que nous voulions exprimer?» Au contraire, j'incite les jeunes à puiser dans leurs propres expériences, en demandant, par exemple: «Quels ont été pour vous

le passage le plus agréable et le plus désagréable de la pièce ? » C'est ainsi que je parviens à toucher quelque chose à déconstruire, c'est là que les divergences d'opinions apparaissent. La médiation de l'expérience par le jeu théâtral comporte une dimension ludique. Nous ne parlons jamais directement des problèmes ou des conflits, et encore moins de ce qu'il faudrait faire. Nous nous référons toujours à nos expériences personnelles. Par exemple, nous nous demandons : « Quand sommes-nous intervenu·es pour la dernière fois en faveur de quelqu'un ? » « Quand es-tu sorti·e de ta zone de confort pour prendre la défense de quelqu'un ? »

Q. Pourquoi est-il si important d'engager non seulement la parole, mais tout le corps dans ces laboratoires de jeu théâtral ?

R. Il s'agit d'instaurer dès le départ un rapport égalitaire entre les personnes qui participent à ces expériences. Tout le monde a un corps – c'est une base qui nous est commune. Lorsque je propose un exercice, cela concerne tout le monde de la même manière. Si je dis : « Utilisez votre corps pour représenter quelque chose sur un thème », chacun·e a la possibilité de participer. En revanche, les pensées, les réflexions ou les commentaires avisés ne sont souvent pas à la portée de tout le monde. Or, un corps offre à chacun la possibilité de représenter quelque chose et de s'impliquer dans un événement collectif. Dans la salle de classe, je dis par exemple : « Figez-vous dans la position dans laquelle vous êtes assis·es maintenant. » Ces positions corporelles en disent beaucoup et nous sommes habilité·es à les lire. Les jeunes diraient rarement qu'elles ou ils s'ennuient ou ne s'intéressent pas au théâtre. Mais nous pouvons lire et décrire leurs manières d'être assis·es et à partir de celles-ci, nous pouvons entamer une discussion commune.

Le corps déclenche ainsi des pensées et permet d'aborder des sujets autrement. Il est le médium qui met les gens en contact les uns avec les autres – et avec soi. C'est toujours du groupe qu'il s'agit et non d'un individu en particulier. J'aime travailler avec des jeux théâtraux qui permettent aux jeunes de se confronter les un·es aux autres. Ces jeux favorisent et soutiennent l'expérience de son propre corps et du corps de l'autre. Il s'agit de se mettre à

disposition du groupe par un engagement dynamique et complet dans le processus du jeu. La présence de l'individu profite à la fois à l'individu et au groupe – elle le constitue et le renforce. Mon objectif est d'utiliser le jeu théâtral pour mettre les jeunes en contact les un·es avec les autres et leur permettre de réfléchir à leur rapport à soi, aux autres et au monde contemporain. Je m'intéresse moins à ce qui est produit sur le plan de l'art du théâtre qu'à créer des conditions qui favorisent les rencontres et les échanges entre les jeunes et leur permettent de se construire, avec pour horizon l'engagement et l'émancipation.