

Être co-constructeurs d'une pièce théâtrale : la relation social entre public et acteurs dans le théâtre de narration en Italie

Autor(en): **Jacot-Descombes, Andrea**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Tsantsa : Zeitschrift der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft = revue de la Société suisse d'ethnologie = rivista della Società svizzera d'etnologia**

Band (Jahr): **18 (2013)**

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1007254>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ÊTRE CO-CONSTRUCTEURS D'UNE PIÈCE THÉÂTRALE

La relation sociale entre public et acteurs dans le théâtre de narration en Italie

Texte: *Andrea Jacot-Descombes*

Mots-clés: *Théâtre; narration; conte; acteur; construction sociale; anthropologie théâtrale*

Keywords: *Theater; story-telling; actor; social construction; theatrical anthropology*

Introduction: le théâtre de narration italien

Depuis la fin des années 1980 une nouvelle forme théâtrale a vu le jour en Italie: le théâtre de narration¹. Ce genre de spectacle prévoit, à la base, la performance d'un seul acteur² (plus rares sont les pièces jouées à 2 ou 3 acteurs ou plus), appelé aussi, parfois, conteur, qui normalement habillé en noir – sur une scène complètement privée de tout élément scénographique – raconte au public un conte. À la base de la naissance de cette nouvelle approche théâtrale, il y aurait – selon les acteurs que j'ai rencontrés et suivant les sources bibliographiques spécifiques à ce genre (p.e. Soriani 2009) – la pièce *Kohlhaas* de Marco Baliani, un acteur italien considéré comme l'un des pères fondateurs de ce théâtre.

Après une première période (allant jusqu'à la moitié des années 1990) dans laquelle ce genre théâtral a commencé à se diffuser presque uniquement chez des acteurs ayant

déjà accompli une première formation théâtrale, la réalité a changé radicalement. Aujourd'hui ce style de théâtre est largement diffusé, peut compter sur une série de festivals qui lui offrent une bonne visibilité et l'accès aux formations spécifiques à la narration s'est démocratisé en Italie comme ailleurs. Cette évolution semble suivre celle de l'ensemble des pratiques théâtrales (Viala 2012). Aujourd'hui, de plus en plus de personnes, même n'ayant aucune expérience théâtrale, approchent ce style, qui se décline fondamentalement de deux façons: des pièces pour un public adulte, présentant une forte composante de revendication sociopolitique et des pièces pour jeune public (surtout des enfants) avec des contenus moins engagés mais présentant une tendance à l'hybridation avec d'autres arts (musique, arts circassiens, utilisations d'images, jonglerie, théâtre de figure).

Le travail d'enquête que je suis en train de mener, dans le cadre de ma recherche doctorale, me conduit dans de nombreuses villes italiennes où ces acteurs sont présents grâce à

¹ Expression provenant de la traduction en français de l'expression italienne «*teatro di narrazione*»

² Pour mes travaux sur le théâtre de narration, je vais préférer le mot «acteur» à celui de «comédien» et cela pour deux raisons: premièrement, car le mot acteur est plus proche de la forme italienne «attore» utilisée par mes interlocuteurs (qui n'utilisent jamais la forme «comediante»). Deuxièmement, car le mot «acteur» rappelle aussi l'expression «acteur social». Or, comme mes travaux le montre, acteurs et public jouent tous les deux le rôle d'acteurs sociaux dans la co-construction d'une pièce de théâtre de narration. En ce qui concerne le choix entre les mots «conteur» ou «acteur» je privilégie cette deuxième forme, car toutes les données utilisées pour cet article proviennent d'observations d'acteurs en train de jouer devant un public. Cet aspect les qualifie donc d'acteur de théâtre, car la présence d'un public est l'élément fondateur de toute forme théâtrale (D'Amico 1982). Enfin, pour faciliter la compréhension du texte, j'ai retenu la forme masculine, tout en sachant que le nombre de conteurs et conteuses actifs est à peu près équivalent.

la mise en scène de pièces ou à une activité de formation de nouveaux acteurs. Il s'agit donc d'une recherche multisite et qui se base sur une méthodologie comprenant de l'observation des spectacles, des entretiens (formels et informels, avec des acteurs mais aussi des apprentis-acteurs en train de se former) et de l'observation participante en tant qu'acteur.

Le choix d'analyser le cas particulier de l'Italie n'a pas été effectué au hasard, mais il est le fruit d'une évaluation basée sur la richesse potentielle du terrain et sur la facilité d'accès aux données. En ce qui concerne le premier élément, il faut souligner comment le théâtre de narration italien est l'une des formes de contage dramatisé les plus récente. Cela me permet de pouvoir compter soit sur des témoignages des acteurs jugés (par le public mais aussi par d'autres acteurs) comme étant les fondateurs de ce genre de théâtre, soit sur des apports venant d'acteurs considérés comme faisant partie de la «nouvelle vague» des acteurs italiens. Cette comparaison offre une richesse rare pour un terrain ethnographique. Au niveau de l'accessibilité aux données, il faut mentionner le fait que, depuis une dizaine d'années, j'effectue moi-même un parcours artistique en tant qu'acteur, qui m'a permis, au début, de m'initier à l'apprentissage des techniques de contage dramatisé et, ensuite, de commencer à proposer des pièces théâtrales en Suisse et en Italie. Ceci me permet, donc, d'accéder facilement à un bon nombre de données, à des cours de formation et à des informateurs. Cependant, mon rôle d'insider m'oblige à soigner mon autoréflexivité pour éviter de tomber dans des jugements personnels et influence donc mes choix méthodologiques.

Méthodologie d'enquête

J'ai choisi une approche pluridimensionnelle car une pluralité d'acteurs et de situations composent le contexte social dans lequel les pièces de théâtre de narration sont jouées. Ainsi, il faut connaître les acteurs qui performant, mais également la participation du public à la co-construction de la pièce (dont je vais parler dans cet article) ou encore le processus créatif et les parcours de formation sous-jacents au jeu. Il est donc important de combiner plusieurs méthodes, car chacune – avec sa spécificité – permettra de récolter efficacement un certain type de données (Flick et al. 2004). Le choix des méthodes à utiliser n'a pas été facile, car tout choix méthodologique influence la nature des données qu'on obtiendra (Becker 2007). Trois axes méthodologiques ont donc été privilégiés.

Premièrement, je conduis une observation participante des moments de formation offerts aux apprentis-acteurs. Cette partie de mon travail est sans doute la plus importante, car l'une de mes hypothèses de recherche prévoit de montrer comment cer-

tains aspects propres aux techniques théâtrales de ce style de théâtre influencent les contenus de ces moments de formation.

Deuxièmement, je mène une observation participante sur scène, en ethnographiant une partie de mes propres spectacles, soit du point de vue du public soit du point de vue de mon propre ressenti. Dans le premier cas, je mène des entretiens avec une partie des spectateurs qui assistent à mes pièces, souvent en profitant des moments d'échanges qui se produisent tout de suite après mes spectacles pour obtenir leurs témoignages. Dans le deuxième cas, les éléments pertinents des entretiens menés avec des acteurs de théâtre de narration sont traduits, reformulés en une grille d'auto-observation permettant de vérifier certains aspects de mon processus performatif. Cette partie d'enquête me permet d'étudier deux autres éléments fondamentaux dans mon travail: la relation de co-construction de la pièce qui se noue à travers les interactions entre public et acteur et l'influence du bagage émotionnel de l'acteur sur ses propres pièces. Il s'agit certainement de la composante la plus difficile de mon enquête, car elle demande un travail d'autoréflexivité. Mon terrain montre en effet très bien la difficulté de côtoyer sur le terrain des acteurs sociaux avec leurs propres idées et revendications, dont il faut être en mesure de se détacher en tant que chercheur (Schatzmann et Strauss 1973). Pour éviter toute forme d'a priori et de jugement culturellement situé, cette dimension participante est contrebalancée par des observations «externes» d'autres acteurs sur scène.

Troisièmement, le tout est complété, comme je viens de l'énoncer, par une série d'entretiens que je suis en train de mener auprès d'un bon nombre d'acteurs, en cherchant à respec- ter les différentes catégories émiques soulignées par mes informateurs: acteur professionnel, acteur de la première heure, acteur amateur, acteur de la nouvelle vague, etc. Ces entretiens m'offrent la possibilité de revenir sur certains comportements (relevant soit des moments pré-scéniques, soit des performances) des acteurs observés pour les ancrer dans leurs univers de sens. Ces entretiens, enfin, me permettent aussi de reconstruire l'histoire de ce phénomène théâtral, étant donné que la littérature spécialisée sur ce genre n'est pas abondante.

La co-construction de la pièce: une affaire entre public et acteur

L'un des éléments les plus intéressants, à mon avis, de ce phénomène théâtral, est la relation sociale très particulière qui se construit, au moment de la performance, entre acteur et public. Le public, en effet, joue un rôle très actif – que les acteurs qualifient même de «fondamental» – dans la performance de la pièce. C'est justement cette centralité de la rela-

tion entre acteur et public qui fera l'objet de cet article, car le fait d'analyser ce phénomène me permettra aussi de passer en revue certains des éléments les plus caractéristiques de cette forme théâtrale. À travers ce texte, je vais donc montrer pourquoi cette relation est nécessaire, comment elle se construit et comment la nécessité d'instaurer cette relation influence les contenus des formations à l'art du contage dramatisé.

Le public comme source d'images

Les pièces de théâtres de narration pourraient être vues comme une traduction quasi parfaite sur scène de la théorie du théâtre pauvre de Jerzy Grotowski. Grotowski, en effet, théorise la nécessité de retourner à des mises en scène plus simples dépourvues de tout élément scénographique, d'effets vidéos ou d'apports de lumières et cela à une époque dans laquelle le théâtre était en train, selon certains, de complexifier ses langages pour «ressembler toujours plus au cinéma» (Grotowski 2002; Brockett 2012). Les acteurs de théâtre de narration italien, donc, jouent – dans la majorité des cas – seuls, sur une scène vide, en limitant les changements de lumière au minimum fonctionnel et en cherchant à ne pas utiliser d'objets ou d'effets sonores (Soriani 2009). Ce manque de «matérialité» sur scène oblige donc le spectateur à un travail d'imagination pour compenser avec des images mentales³ ce qui n'est effectivement pas présent sur scène. Une bonne technique dans une pièce de théâtre de narration se révèle, suivant les avis de mes acteurs, quand un acteur est capable d'évoquer ces images mentales auprès de son public. Dans le cadre de ma recherche, j'appelle ce principe «figuration». Les entretiens que j'ai pu mener avec des acteurs ainsi que la fréquentation de plusieurs séminaires de formation au contage dramatisé, m'ont permis d'établir un principe de fonctionnement de la figuration.

Pour raconter, un acteur part d'une image mentale de l'élément dont il veut parler. Cette image est construite en puisant dans les souvenirs personnels et le vécu de l'acteur; une fois qu'il a trouvé la bonne image qui arrive à rendre au mieux ce dont l'acteur veut parler, ce dernier commence à en parler au public, en essayant de se focaliser sur des éléments descriptifs précis, tout en continuant à placer cette image mentale devant ses yeux. Ce travail descriptif sert à renforcer l'image mentale et à faire en sorte que le public puisse voir, avec ses propres yeux, la même image. Cepen-

nant, chaque spectateur mélangera l'image reçue avec ses souvenirs personnels et son vécu, pour arriver enfin à se construire une image mentale personnelle de ce que l'acteur raconte.

Ce principe de fonctionnement, montre que chaque spectateur se construit une image différente de ce que l'acteur raconte. Marco Baliani souligne que le mot, pour un acteur, cache à son intérieur une forme générique de la signification qu'elle désigne et chaque personne, en recevant les mots de la voix de l'acteur, peut former sa propre signification spécifique (Baliani 1991). Une image mentale est donc composée de deux éléments: la forme générique qui est propre à l'image et la réactualisation personnelle qui est, par contre, spécifique à chaque personne qui entre en contact avec cette image. Le fonctionnement du principe de la figuration semble donc pouvoir s'expliquer par les théories de la cognition distribuée de Hutchins (1996) et celles du stock de connaissances de Schutz (1987).

Selon la cognition distribuée, en effet, l'apprentissage se construit en action et à l'intérieur d'un contexte qui en influence la construction. Chaque expérience qu'on fait au cours de notre vie nous laisse des schémas de réponse, de réaction et de comportement qui ensuite restent latents et peuvent être ré-évoqués dès que l'individu vit une expérience similaire (Hutchins 1996). C'est précisément sur l'activation de ce stock de connaissances préalablement acquis (Schutz 1987) par son public que se base tout le travail performatif d'un acteur de théâtre de narration.

Cette modalité de fonctionnement me porte actuellement à me questionner sur deux axes. Premièrement la valorisation de l'expérience personnelle de chaque acteur; l'acteur a besoin de ses émotions, de son vécu, de ses souvenirs pour donner de la force à sa performance et n'est pas simplement un corps qui met en scène un rôle ou une situation. Nous sommes donc très proches des théories de Peter Brook (Molinari 2001 et Brockett 2012) qui nous indiquent comment l'acteur peut, avec sa personnalité, influencer le résultat final d'une pièce mise en scène. Cette idée est reprise par les écrits de Marco Baliani, acteur de théâtre de narration, jugé par l'ensemble des acteurs que j'ai interrogés, comme l'un des grands fondateurs de ce style de théâtre en Italie. Dans des extraits de ses cahiers personnels⁴, l'acteur se questionne souvent sur l'influence de ses états d'âme sur les pièces mises en scène (Baliani 2010). Cette façon de concevoir l'importance à donner au vécu de l'acteur

³ Je vais utiliser l'expression «image mentale» car c'est ainsi qu'un bon nombre de mes interlocuteurs caractérise ce phénomène. Suivant la définition émiq ue donnée par mes interlocuteurs, il s'agit d'une image produite par la pensée de la personne, formée par l'évocation d'un souvenir, d'un moment vécu, d'une expérience personnelle de la personne.

⁴ Chaque acteur de ce théâtre a normalement l'habitude d'écrire des cahiers de bord, une sorte de journal intime où annoter toute sorte de réflexions personnelles sur son parcours artistique.

semble contredire les théories de Eugenio Barba, qui affirme que, dans le théâtre dit «occidental» qu'il appelle «du pôle nord», l'acteur est premièrement vidé de toute sa personnalité, pour ensuite lui inculquer une technique bien définie (Barba 2004). Mes observations, quant à elles, confirment cette théorie. Mes acteurs citent souvent leurs états d'âme parmi les facteurs influençant leurs pièces et une large partie des ateliers de formation à la pratique du contage dramatisé est consacrée à retravailler les émotions et les sentiments des élèves.

Mon deuxième axe de questionnement concerne le fait que cette relation sociale ne se construit pas uniquement par le biais de l'oralité pure, mais aussi à travers un autre langage fortement utilisé dans le théâtre de narration italien: la gestuelle et le langage corporel. La plupart des acteurs jouent, en effet, assis au centre de la scène. Cependant, leurs mains n'arrêtent pas de bouger et la posture de leur corps (et leur expression faciale) changent d'une façon continue. La majorité des gestes et des postures utilisés sont répétés et choisis en fonction de leur pouvoir évocateur auprès du public.

Une construction sociale qui s'apprend

Les acteurs parlent ouvertement de cette relation qui se construit entre eux et les spectateurs par le biais de ces images mentales. Ce jeu avec les images mentales est au centre de leurs préoccupations en tant qu'acteurs mais aussi en tant que formateurs, car c'est l'un des éléments fondateurs de ce qu'ils appellent «une bonne technique de performance».

Mon travail de recherche montre que cette «nécessité» de construire une relation sociale avec le public qui assiste à l'une de ces pièces influence profondément les contenus et la structure des moments de formation pour devenir acteur. Pour une bonne partie de mes acteurs, le travail à faire se construit sur plusieurs niveaux. Monica Morini, actrice et formatrice, par exemple, détaille trois capacités: (1) celle de voir ce qu'on est en train de raconter; (2) celle qui consiste à renvoyer ces images au public grâce aux mots choisis et utilisés; (3) celle de percevoir ce qu'un spectateur est en train d'y voir pour jouer avec.

En effet, lors de ces cours, une large partie du temps est consacré à apprendre aux apprentis-acteurs à travailler avec ces images mentales. Les élèves sont appelés par le maître à raconter en essayant de voir les images de ce qu'ils racontent et à trouver les bons mots pour bien les définir et les «transmettre» au public. En même temps, une recherche sur l'effica-

cité des gestes et des postures est conduite, tout au long de la formation, pour chercher – toujours grâce à l'aide du maître – à rendre plus «efficace» le style narratif de chaque acteur. Il faut souligner comment une large partie de ce travail est faite en partant de la personnalité de l'acteur: de nombreux élèves ont souligné que leurs enseignants commencent à construire le style de contage de chaque élève en partant de leur propre personnalité et de leur vécu. D'ailleurs, la quasi-totalité des enseignants affirme que n'importe qui peut devenir acteur de théâtre de narration, même sans aucune formation théâtrale: il est, cependant, fondamental que l'élève ait la capacité de «*sentir les émotions évoquées par les contes sur sa peau*»⁵.

«Relation» ne veut pas nécessairement dire «interaction»

Un élément très intéressant à souligner est le fait que, bien que l'importance de cette co-construction soit reconnue par mes interlocuteurs, la nécessité d'une interaction directe entre acteur et public ne fait pas – par contre – l'unanimité des avis. Certains acteurs soulignent comment cette construction collaborative de la pièce doit se limiter au partage des images mentales et non pas avoir d'interaction directe. D'autres acteurs, surtout ceux qui ont l'habitude de raconter à des publics composés essentiellement par des enfants, par contre, permettent une interaction plus poussée: il n'est pas rare, auprès de ces acteurs, d'assister à des pièces où l'acteur interroge les spectateurs, reprend des mots soufflés par quelqu'un dans la salle ou répond même aux questions posées par un spectateur pendant la pièce.

Conclusion

La co-construction de la pièce n'est qu'un des aspects caractérisant cette nouvelle forme théâtrale italienne qu'est le théâtre de narration. Nombre d'autres éléments restent à enquêter et à analyser. À l'heure actuelle, aucune recherche anthropologique n'a jamais été menée sur ce genre théâtral. Bien que nous connaissions très bien les contenus et les revendications de ce théâtre – grâce aux travaux menés par différents chercheurs italiens comme Biacchessi (2010) ou Soriani (2009) –, nous n'avons aucune information à propos des logiques sociales ou du processus créatif sous-jacents à la performance théâtrale. Ma recherche vise par conséquent à combler une partie de ce vide, pour permettre une nouvelle compréhension de ce genre, qui passe forcément, comme pour tous les arts, par un travail d'analyse de son contexte socioculturel.

⁵ Propos formulé par Massimo, acteur et enseignant, récoltés lors d'un de mes entretiens

RÉFÉRENCES

Baliani Marco

1991. *Pensieri di un raccontatore di storie*. Genova: Assessorato istituzioni scolastiche, ufficio studi. Collana: I quaderni dell'animale parlante 2.

2010. *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*. Corazzano (Pisa): Titivillus.

Barba Eugenio

2004. *Le canoë de papier – Traité d'anthropologie théâtrale*. Saussan: L'entretemps Editions.

Biacchessi Daniele

2010. *Teatro Civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*. Milano: Edizioni Ambiente.

Becker Howard

1997. *Les ficelles du métier*. Paris: La Découverte.

Brockett Oscar

2012. *Storia del teatro*. Venezia: Biblioteca Marsilio.

D'Amico Silvio

1982. *Storia del teatro drammatico*, vol. 1. Roma: Bulzoni Editore.

Flick Uwe, von Kardorff Ernst, Steinke Ines (Eds)

2004. *A Companion to Qualitative Research*. London: Sage Publications.

Grotowski Jerzy

2002. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne: L'Âge d'homme.

Hutchins Edwin

1996. *Cognition in the wild*. Cambridge: The MIT Press.

Molinari Cesare

2011. *Storia del teatro*. Milano: Biblioteca Universale Laterza.

Schutz Alfred

1987. *Le chercheur et le quotidien: phénoménologie des sciences sociales*. Paris: Méridiens Klincksieck.

Soriani Simone

2009. *Sulla scena del racconto*. Arezzo: Editrice Zona.

Viala Alain

2012. *Histoire du théâtre*. Paris: PUF.

AUTEUR

Andrea Jacot Descombes est anthropologue. Après avoir obtenu son Master en Sciences Humaines et Sociales, orientation anthropologie, à l'Université de Neuchâtel en 2009 (avec un mémoire sur le processus de relance de la *piva* dans le Canton du Tessin), il a commencé – en 2011 – une thèse de doctorat sur le théâtre de narration en Italie. Depuis le mois de février 2011 il travaille comme assistant-doctorant à l'Institut d'Ethnologie de l'Université de Neuchâtel. Ses centres d'intérêts portent sur l'anthropologie théâtrale, l'ethnomusicologie et l'anthropologie des processus créatifs. Il est également conteur et acteur de théâtre de narration.

Institut d'Ethnologie, Université de Neuchâtel, Saint-Nicolas 4, CH-2000 Neuchâtel, +41 32 718 17 14

andrea.jacot@unine.ch

www.unine.ch/ethno/andrea.jacot-descombes

www.gughi.net (page personnelle en tant qu'acteur)