



Trajectoires biographiques et espace théâtral

Myrtha Liberman, Muriel Molinié

► To cite this version:

Myrtha Liberman, Muriel Molinié. Trajectoires biographiques et espace théâtral. Le Français dans Le Monde, 1997, 288. halshs-01224913

HAL Id: halshs-01224913

<https://shs.hal.science/halshs-01224913>

Submitted on 28 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PRATIQUES DE CLASSE THÉÂTRE

TRAJECTOIRES BIOGRAPHIQUES ET ESPACE THÉÂTRAL

MYRTHA LIBERMAN, MURIEL MOLINIÉ

Passer du récit (écrit) des actions à l'action théâtrale : tel était le projet proposé par Muriel Molinié et Myrtha Liberman à l'atelier « De l'écriture à la mise en scène du récit », dans le cadre du stage BELC 1996 à Caen.

Il s'agissait de transposer des récits autobiographiques dans le langage théâtral tout en les mettant en scène.

En d'autres termes, transposer au théâtre :

— cet étonnant mélange imaginaire et historique qui imprègne la mémoire

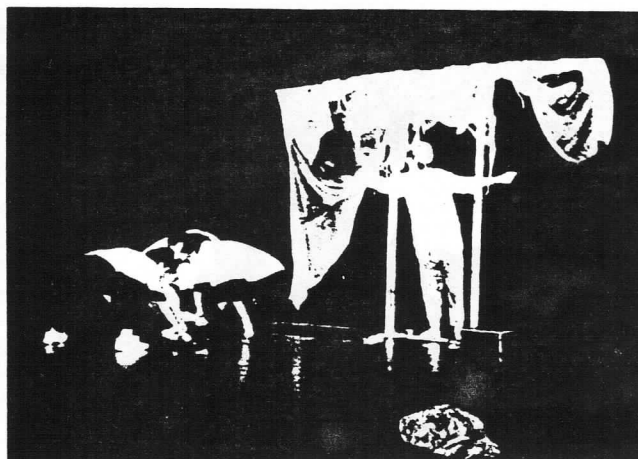
— des cultures maternelles en langue étrangère pour parvenir à une réalisation collective.

Sous le titre Raconte-toi mon histoire, cette réalisation s'est traduite dans un spectacle présenté en fin de stage.

Raconte-toi mon histoire résultait d'une synthèse originale, dont la matière était faite d'un croisement de deux langages : écriture littéraire et écriture dramatique.

Il nous a paru que la réussite - non évidente au départ - de cette expérience, insérée dans son contexte pédagogique de formation, méritait plus ample analyse.

Le déroulement de cette expérience s'étant effectué selon un double parcours personnel nous avons voulu en rendre compte en traitant les questions clés soulevées à deux voix.



DEUX PARCOURS INDIVIDUELS

Muriel Molinié : J'enseigne depuis une dizaine d'années le français et les genres textuels dans des groupes plurilingues et pluriculturels et je recherche des modalités d'animation propices à l'expression des expériences culturelles dans un groupe : l'expérience du voyage notamment, pour des étudiants en séjour linguistique à l'étranger. Depuis 1994, je m'intéresse particulièrement aux histoires de vie dans l'enseignement et la formation en didactique des langues et des cultures. Mes propositions de travail sont centrées sur le groupe qui, à travers la mise en mots de ses souvenirs, formule les éléments d'une mémoire historique. C'est à la fin du mois de juillet 1995, alors que le stage du BELC étant fini, je regagnai Paris, que je formulai l'idée d'ouvrir une Fabrique de récits autobiographiques dans le stage et de porter ensuite les récits des participants vers le langage théâtral.

Myrtha Liberman : Comme chaque année, depuis 1990, j'anime des Ateliers d'expression dramatique au sein du BELC. Il s'agit des modules qui concernent l'intégration des techniques de la scène à l'apprentissage/enseignement des langues, où je propose une approche méthodologique. Les participants à cette formation montent avec moi un spectacle de création collective qui clôt le stage. J'avais déjà monté par exemple : *Je me souviens, moi aussi*, inspiré de Georges Perec, *Quand tu nous tiens !* pour parler argent, *Bouffons, bouffons* sur les rapports avec la nourriture, *La maison frontière*, etc. En 1995, *Avec votre permission, Monsieur de La Fontaine*. Et pour 1996 quoi ?

Muriel Molinié m'avait parlé de son projet d'Atelier d'écriture autobiographique, où la petite histoire allait croiser l'Histoire avec un grand H. En l'écoutant, les mots d'Antoine Vitez, dans



sa formule désormais classique « faire théâtre de tout », me vint à l'esprit : ça y est, j'avais la matière ! J'allais proposer cette année la mise en forme théâtrale de textes autobiographiques dont le genre « a priori » invite à un pacte de lecture individuel plus qu'un passage à l'acte spectaculaire collectif. Le défi de transposition scénique a été le moteur du projet. Défi, car outre la part de fond (« faire théâtre de tout »), les scripteurs disposaient de 12 heures pour écrire les textes et les comédiens de 20 heures d'entraînement et 20 heures pour l'adaptation et la mise en scène.

... ET UN PARCOURS EN COMMUN

M.M. : J'avais suivi l'un des ateliers que Myrtha Liberman organise chaque année à Paris. Quelque chose d'essentiel à mes yeux passait dans l'expérience théâtrale qu'elle proposait : un alliage subtil entre jeux de l'imagination et rigueur de l'interprétation dans des processus de création en groupe. Cette façon de travailler serait mise en œuvre aussi bien dans les ateliers théâtre que dans la Fabrique de récits. Pour la fabrication de ceux-ci les stagiaires devaient rechercher des points d'entrée de la vie dans l'histoire et de l'histoire dans leurs vies. De par leur dimension autobiographique, ces récits supportaient mal le commentaire « libre » au sens d'une parole *sur* un texte ou à *la place* d'un auteur. Il fallait donc ici comme au théâtre éviter que s'installe le commentaire. Or, un atout résidait dans le dispositif proposé : du fait même que l'interprétation des textes était d'emblée située au cœur même du travail de représentation théâtrale, elle se dissociait du statut de la glose. Interpréter c'était transposer dans un autre langage, c'était passer « du récit à l'action » comme l'indiquait le titre de l'atelier commun, en référence à l'herméneutique de Paul

Ricœur. Résultat, tout un espace de jeu se dégageait dans le processus d'écriture lui-même.

M.L. : Ayant déjà eu l'occasion de mettre Muriel Molinié en scène, nous avions une complicité sur le terrain de la sensibilité et de la création. Croiser les deux langages : littéraire et théâtral, nous est apparu comme un enjeu séduisant.

Du récit écrit au spectacle

M.M. : J'animais, en première partie du stage le module intitulé « Fabrique de récits : raconter l'Histoire, raconter son histoire » dont le but était de former les participants à l'animation de groupes d'écriture. Les huit séances matinales de travail étaient d'une heure trente. Les participants étaient chilien, argentin, mexicain et français vivant à l'étranger (Afrique noire, Madagascar, Allemagne, Finlande). Trois d'entre eux allaient aussi jouer les textes en participant aux ateliers théâtre (« Vers la réalisation ») et « De l'écriture à la mise en scène du récit ») et s'intéressaient à la fois aux pratiques d'écriture, aux pratiques théâtrales et à l'articulation des deux. Les autres viendraient à ces ateliers sans pour autant jouer. Ils allaient à la fois observer les processus d'articulation entre les deux langages et expérimenter cette position si particulière qu'est celle de l'auteur qui assiste et, au besoin, aide à la mise en scène de son texte.

M.L. : Deux heures de travail par jour pendant dix jours ont été consacrés à la formation des professeurs-comédiens pour libérer leur créativité et leur capacité d'inventer ensemble. J'ai proposé un entraînement corporel et de la voix en même temps que des exercices d'improvisation, pour mettre en condition corps et esprits. Le groupe était constitué d'une vingtaine de participants de nationalités diverses. Parallèlement, j'ai animé la Dominante « Expression dramatique », à visée plus didactique, proposant des pistes pour une meilleure intégration du corps, inscrit dans l'espace ainsi que de l'affectivité dans l'apprentissage. Deuxième partie du stage : les participants ayant passé par l'un des deux modules mentionnés avaient le choix d'intégrer l'équipe chargée de monter le spectacle.

ETAPES ET TEMPS FORTS

M.M. : La « Fabrique de récits » reposait sur les échanges menés dans le groupe. Le type d'écriture dont il allait peu à peu être question ne se présentait pas comme un territoire à part, dissocié de ces échanges. Au contraire, le groupe se constituait comme réceptacle et récepteur de fragments d'histoires, pluriels dans leurs formes, orales, graphiques, au gré des-

quelles s'élaboraient peu à peu les textes écrits. Pour cela, il fallait que, dès la première séance, les participants puissent forger une première représentation d'eux-mêmes. Ils fabriquaient leur « signature », en associant d'abord un mot à chaque lettre de leur prénom, puis, de façon métonymique, l'un des sens (l'œil pour la vue ou l'intuition, etc.) qu'ils sollicitaient en priorité dans la vie. Pour finir, ils prirent un polaroid de cette composition, l'accrochèrent sur un fil tendu.

M.L. : Dans l'étape d'entraînement au jeu théâtral, je peux souligner d'abord l'énergie créative qui s'est installée progressivement à l'intérieur des groupes. D'autre part, le plaisir, accentué chez les professeurs étrangers, d'exprimer des émotions et des sentiments profonds à travers la langue française.

UELLE RENCONTRE ENTRE SCRIPTEURS ET COMÉDIENS ?

M.M. : Le rapport de chaque auteur à son texte était-il différent pour ceux qui allaient s'impliquer en tant que comédien dans l'interprétation des textes d'autres auteurs et pour ceux qui allaient accompagner de façon attentive mais discrète le travail des comédiens sur leurs propres textes ? L'exercice qui donna une qualité nouvelle aux relations dans le groupe fut manifestement celui du Coryphée. À partir de cette phase, le groupe n'était plus un ensemble d'individus s'écoulant poliment parler, il devint un groupe dans lequel (s'installa) un grand respect de l'autre ainsi qu'un climat propice à l'écriture. De quoi s'agissait-il ? Suite à une activité sur les impressions d'enfance, chaque participant devait redonner à un partenaire son souvenir en le contextualisant au maximum dans l'environnement culturel de celui-ci. Raconter à quelqu'un « que l'on connaît à peine » ce fragment, « en reprenant les termes et les images utilisés par l'autre la veille fit que, obligatoirement, l'on s'intéressa à cet autre ». Un deuxième élément intervenait, « ce fut l'utilisation du grand drap dans lequel le chœur s'est enroulé. Ceci [...] était certainement la mise en scène d'une vraie interaction, ou du moins sa visualisation : les récits enroulés les uns dans les autres, l'un s'enchaînant à l'autre ». Ceci est sans doute l'une des clés du dispositif autobiographie et histoire puisque c'est à ce moment-là que le groupe, en s'appropriant la référence au chœur antique, se constituait (symboliquement) comme un lieu de mémoire : « Lorsque A. me raconta mon souvenir [j'eus conscience] que ma propre mémoire valait peut-être la peine d'être racontée ». Du souvenir vers la mémoire, le groupe devenait une médiation entre « l'intérieur » (ce qui ne concernerait que l'individu privé et ses « écritures de soi ») et « l'extérieur » (ce qui est vécu en public, à « l'extérieur », les expériences sociales re-

cueillies sous forme de récits de vie ou analysées à travers le discours des sciences sociales). Les éléments-clés des récits à venir seraient formulés au cours de cette séance où chacun avait autorisé quelqu'un d'autre à faire passer ses impressions d'enfance vers cet espace mi-privé, mi-public que devenait le groupe. Puis, la consigne d'écriture « racontez un épisode de votre vie en tant qu'il est lié à l'histoire de votre pays » orienterait l'écriture elle-même vers « quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire », pour reprendre les termes de l'un des auteurs de référence de l'atelier. Mais l'importance des récits comme supports de travail ne s'est jamais transformée en une sacralisation des textes. Les comédiens ont à la fois apprécié et exploité les qualités de ces textes, profité de la présence des auteurs et inventé leur propre langage.

M.L. : Deuxième partie du stage. La première séance était consacrée à la lecture des textes autobiographiques. Nous avons procédé comme suit : le grand groupe (18 comédiens et 8 auteurs) a été divisé en petits groupes. Les textes ont été distribués d'une façon aléatoire et lus à l'intérieur de chaque petit groupe. Ensuite chaque groupe a rendu compte de ce premier contact avec les textes à jouer, de trois façons différentes :

- en donnant oralement les premières impressions ;
- en formant des tableaux vivants (images corporelles fixes) ;
- sous forme d'improvisation.

Sur cette base, chaque comédien a choisi le texte qui correspondait le plus à sa sensibilité. Et ainsi les groupes de base, qui allaient jouer chaque histoire, se sont constitués. Au cours des répétitions et selon les besoins, un même comédien a donc joué dans différents tableaux.

OMENTS-CLÉS D'UNE MISE EN SCÈNE

M.L., M.M. : Il s'agissait de passer du texte-récit au texte dramatique.

« *L'écriture dramatique, dit Daniel Lemahieu, se construit par la fabrication et l'exposition, au moyen du rapprochement de matériaux inouïs, de la vibration du monde, des êtres et des choses. Elle donne naissance à ce geste par lequel l'écrivain découvre son monde, là où justement il ne le percevait pas. Rendre compte de son vécu ne suffit pas, il faut le transformer.* » La métamorphose allait se faire dans la construction d'une dramaturgie où, non seulement le texte fait sens mais ou « Tout fait sens », selon la formule de Jean-Pierre Ryngaert. Ainsi, les professeurs-comédiens japonais, mexicains, autrichiens, chiliens, français ont mis en accord leur imaginaire, dans l'urgence, pour arriver à un métissage entre parole, image et mouvement, donnant naissance au spectacle.

Les moments-clés de ce processus ont été :

- le passage du chaos initial, où toutes les hypothèses de jeu et d'interprétation des personnages ont été mises à l'épreuve, à la trouvaille de la forme esthétique correspondante au contenu thématique ;
- l'introduction de la musique de scène, grâce à la prestation d'une excellente pianiste monténégrine qui, par certaines improvisations, a trouvé une cohérence entre les sept tableaux constitutifs du spectacle ;
- les moments où nous avons senti que chaque texte commence à être incarné, où le mouvement des choses vécues par les auteurs pouvait « se donner à voir ».

PRODUIT FINAL : QUEL CONTENU ET QUELLE FORME ?

M.L., M.M. : Le spectacle a eu pour titre : *Raconte-toi mon histoire*.

Les histoires jouées ont trouvé leur place dans un crescendo de souvenirs allant des plus légers aux plus graves, dont voici l'ensemble :

Le cran de Marie. Le souvenir d'une grand-mère vivant dans la France de 1914-1918. Les dégâts de la guerre et la force, la joie de vivre d'une jeune femme, défiant les conventions de son temps.

Renaitre. Une jeune institutrice française arrive à Madagascar. Toutes ses valeurs sont bouleversées du fait du choc culturel.

Le dressage était presque parfait. Un jeune garçon fait un voyage aller-retour entre la Bretagne et la Mauritanie. Il se sent exclu des deux cultures. Il se sauve du dressage parental *in extremis*.

Frontières. Une jeune femme française, Berlin 1991 : la chute du Mur. Une frontière de plus qu'elle arrive à traverser, comme tant d'autres frontières, pour pouvoir les effacer.

Parallèles. Argentine, Chili, quand les dernières juntas militaires ont pris le pouvoir dans les deux pays andins lors des années 1970, deux adolescents, une fille argentine et un garçon chilien, furent témoins de l'Histoire. Des voyages initiatiques en quête de soi les ont conduits plus tard à la prise de conscience de l'horreur.

El Viaje. L'histoire « baroque » d'une famille mexicaine dont une femme essaie de se libérer. Les innombrables tentatives de fuite d'une réalité qui s'enfuit avec elle.

Une valise de trop. Un étudiant chilien arrive à Paris vingt ans après le coup d'État de Pinochet. C'est à travers le regard des autres qu'il s'achemine vers la découverte de la véritable réalité politique de son pays.

Construction théâtrale faite dans l'urgence, le spectacle final est apparu comme le résultat de toutes les énergies mises en

synchronie : jeux des acteurs, adaptation des textes, échanges entre scripteurs et acteurs, lumières, musique, costumes, décor. Durée du spectacle : 1h30.

Chaque histoire, transposée, s'est inscrite dans un style particulier. Tantôt c'était le corps qui prenait plus d'importance, corps dansant, corps en mouvement, tantôt c'était l'espace, tantôt la musique accompagnant des scènes chaplinesques, tantôt la parole résonnant dans sa plénitude. Nous avons inventé un spectacle-kaléidoscope, où la mémoire adoptait de multiples signes pour construire le sens recherché. Spectacle inachevé bien sûr, mais ouvert et fluide comme la mémoire même, qui a été la matrice de ces histoires à raconter et à se raconter.

DIMENSION FORMATIVE DU PROJET

M.M. : Sur le plan de l'écriture, les récits donnent une place centrale aux parcours culturels des auteurs, c'est-à-dire à la série de leurs déplacements : voyages, séjours ou migrations à travers des espaces géographiques variés. Seront ainsi évoqués le Mexique et les États-Unis ; la France et la Mauritanie ; le Chili et la France, etc. Ces parcours dans l'espace sont eux-mêmes reliés à une histoire politique qui à la fois a marqué les gens dans les pays (dictatures en Argentine, au Chili, etc.) et au-delà des frontières nationales : le mur de Berlin, le coup d'État de Pinochet, 1968, la guerre des Malouines, etc. Ce sont ces tensions tramées dans l'écriture, entre dimensions individuelles et collectives, que le travail théâtral a dramatisées et portées au-devant du public en lui proposant de s'associer à son tour à cette trame : « Raconte-toi mon histoire ». La satisfaction exprimée par les stagiaires provient peut-être du pari que nous avons fait d'emblée, de nous appuyer sur les savoirs historiques et culturels de notre public : richesse démultipliée et transmise par les processus d'écriture et de création théâtrale.

M.L. : Participer à ce projet a permis à chacun de réussir, on l'a vu, un pari apparemment « impossible ». Permis notamment de prouver que l'imaginaire, mis en route dans un projet de création artistique, accélère la capacité d'action individuelle et collective. Le réinvestissement de cette expérience par chaque professeur apparaît clair, du moins d'après les réactions et les confrontations reçues « à chaud ».

En se plaçant du seul point de vue théâtral – vécu collectif et simultané du public et des acteurs, qui fonde l'essence du théâtre –, nous avons pu transformer les réminiscences individuelles en faits « exemplaires ». Le spectacle finit avec une réplique en polyphonie : « Il faut tuer la peur qui est en nous » : il tient à la dimension cathartique de l'expérience vécue.

MYRTHA LIBERMAN

MURIEL MOLINIÉ

Université de Paris III