

Théâtre universitaire vs. théâtre professionnel : une question de méthode

Tout théâtre, donc tout metteur en scène, est confronté d'emblée à une multitude de choix. Le premier concerne le répertoire, le choix de l'œuvre : auteur ou non , texte écrit ou non...C'est à dire que se pose d'abord la question du jouer.... « quoi ».

Ces interrogations précèdent normalement la question, non moins cruciale, de la réalisation proprement dite : le jouer... « comment ».

Si cette double problématique est inévitable pour toute production théâtrale, elle apparaît plus aigüe, plus contraignante encore dans le monde du théâtre non-professionnel, qu'il soit amateur pur ou universitaire.

Je ne m'étendrai pas sur la différence entre théâtre amateur et théâtre professionnel : elle est essentiellement « statutaire ». On lira avec intérêt sur le sujet le livre du CNRS : « Du Théâtre amateur. Approche historique et anthropologique », Marie-Madeleine Mervant-Roux, éd. ; Paris, CNRS-éditions, (Arts du Spectacle), 2004.

Mais la distinction « amateur vs. universitaire » est aussi une réalité : sans impliquer une distinction qualitative sur le plan de l'esthétique (il y a des bons et des mauvais exemples dans les deux camps - et ceci vaut bien sûr pour le théâtre professionnel !), la nature (sociologique), la finalité, la « vie » même du théâtre universitaire (du théâtre pratiqué en milieu universitaire) sont, dans la majorité des cas, différentes de celles du théâtre amateur non-universitaire.

D'une part par la population qui le compose : si le théâtre amateur est souvent constitué de participants issus de différentes catégories sociales et/ou professionnelles (du coiffeur à l'employé de banque, au boucher ou à l'enseignant du coin...), toutes tranches d'âge confondues, le théâtre universitaire, lui, compte majoritairement dans ses rangs des jeunes dont l'activité principale est... d'étudier. Et « étudiant » n'est pas une profession.

D'autre part, et corollairement, le théâtre que pratiquent ces jeunes est souvent plus proche de leurs préoccupations d'étudiants ; que celles-ci touchent la littérature, la psychologie, la sociologie, la médecine, le droit, etc... Et dès lors, leur pratique du théâtre est souvent plus qu'un simple « hobby » : c'est aussi un « travail » d'apprentissage, de découverte, de recherche, et pas seulement en « théâtrologie ». L'exemple le plus frappant en est sans doute le théâtre pratiqué en langues étrangères par les étudiants apprenant lesdites langues. Mais le cas n'est pas limité à la philologie : il peut concerner en fait toute autre matière enseignée par l'Alma Mater, et jusqu'aux plus scientifiques.

Cela est vrai pour les trois catégories que l'on peut distinguer dans le théâtre à l'université : le théâtre « spontané », le théâtre « encadré » et le théâtre « pré-professionnel » (voir [Du théâtre universitaire et de son public](#)).

Pour en venir, après ce préambule général, à mon cas particulier de directeur/metteur en scène de Théâtre universitaire (en l'occurrence le Théâtre Universitaire Royal de Liège - Belgique), mon - notre - travail s'inscrit bien dans le champ décrit ci-dessus, et il connaît *de facto* les difficultés qui sont inhérentes à celui-ci.

Voyons d'abord la question du **répertoire**, pris ici dans le sens de « quelles pièces choisir ? ». Est exclu d'emblée le théâtre d'amusement pur, au profit d'œuvres qui portent à penser, à réfléchir sur l'Homme et sur le monde qu'il habite - et qu'il a construit -, ce qui est, *ab ovo*, la raison-même de cet art appelé Théâtre. Notre

répertoire va donc d'Aristophane à Stoppard ou Thomas Brasch, en passant par Shakespeare, Molière, Witkiewicz et autres Büchner, Pinter, Brecht, Fassbinder, Machiavel, Mrozek et tant d'autres...

Mis à part le « contenu », un autre paramètre important dans ce choix du répertoire est la **distribution**.

Au TURLg, notre système de recrutement des candidats à participer à un projet de mise en scène ne repose pas sur des auditions (*castings*), mais les portes sont ouvertes à tous et à toutes, qu'ils soient inscrits en Droit, en Sciences humaines, naturelles ou appliquées, en Médecine, etc. ; ainsi, le groupe en début de travail dépasse fréquemment la vingtaine (minimum) de volontaires. Enfin, ceux-ci sont majoritairement des amateurs débutants, tant sur le plan du jeu que sur celui de l'histoire et/ou de la théorie du théâtre.

Voilà qui contraint d'emblée à toujours chercher des pièces à grande distribution, d'une part, et sans personnages principaux trop lourds à porter, d'autre part. C'est d'ailleurs aussi une caractéristique du théâtre universitaire amateur : il peut se permettre de mettre en scène un nombre important de comédiens/ennes que le théâtre professionnel ne peut généralement pas se payer (au sens propre du terme)..



Nous avons beaucoup d'exemples de cas où cela va « tout seul ». Pour les prendre dans le répertoire du TURLg des trente dernières années, citons e.a. des spectacles comme *Romulus le Grand* de Friedrich Dürrenmatt, *Himmelwärts* de Ödön von Horvath, *Hercule et les écuries d'Augias* de F. Dürrenmatt, *Plaisanterie, satire, ironie et sens plus profond* de Christian Dietrich Grabbe, *L'Assurance* de Peter Weiss, *Velleytar* de Stanislaw Ignacy Witkiewicz, *Passion* d'Edward Bond, *Rosencrantz et Guildenstern sont morts* de Tom Stoppard ou encore *Les Oiseaux* d'Aristophane. Toutes ces pièces ont été montées chaque fois avec une bonne vingtaine de comédiens/ennes sans trop de problèmes puisqu'elles exigent, ici une foule de paysans

et/ou de bourgeois, là un chœur ou une bande de quidams... On s'est aussi parfois tiré d'affaire en ajoutant carrément des personnages à ceux prévus par l'auteur (*Mockinpott* de Peter Weiss, où des clowns « inventés » par nous faisaient les transitions entre les scènes), ou en en dédoublant, voire détriplant certains (*Connaissez-vous la voie lactée* de Karl Wittlinger ou *Lovely Rita* de Thomas Brasch).

Photo : Connaissez-vous la voie lactée avec Xavier Diskeuve et Clément Triboulet

On eut aussi recours à l'adaptation scénique de contes ou de romans (*Les Souliers rouges* de Hans Christian Andersen, *Le Joueur de flûte* de Robert Browning, *Encore heureux qu'on va vers l'été* de Christiane Rochefort, ou *L'Homme qui rit* de Victor Hugo), voire d'essais (*Les Colloques* d'Érasme) ou de films (*Le Magicien d'Oz*). Le but étant toujours de faire « jouer » tout le monde, et pas seulement de les faire « figurer ».

Il est aussi arrivé - et c'est plus intéressant - que l'envie irrésistible de monter telle pièce soit longtemps réfrénée par la maigreur de la distribution demandée par l'œuvre originale... jusqu'à ce que, précisément cette contrainte d'utiliser les forces vives pléthoriques amènent à des trouvailles dramaturgiques heureuses et de taille. En voici deux exemples : *Woyzeck* de Georg Büchner, et *l'Impromptu de Versailles* de Molière.

Voyons notre **Woyzeck** d'abord, un spectacle que nous avons présenté en 1983 pour fêter 20 ans de Théâtre des Germanistes Liégeois ; nous l'avons donné en allemand avec, dans la distribution, une majorité d'étudiants en Philologie germanique. Ce cadre précis avait ses exigences particulières : comment rencontrer les attentes des *aficionados* de la grande littérature allemande en respectant au plus près un texte qui pour eux est sacré, d'une part ? Et, d'autre part, comment réaliser nos envies légitimes et nécessaires d'actualiser, en 1983, une œuvre datant du début du 19^e siècle ?

Et d'abord comment passer de ce texte magistral en deux dimensions (quelques lignes de microns d'encre couchées sur une feuille de papier) à sa présentation sur scène en chair et en os, c'est à dire, en trois dimensions ? Ceci ressemble à première vue pour un homme de théâtre à une re-découverte de l'Amérique, mais à première vue seulement, car il fallait nous poser toutes les questions concrètes qu'on ne pose quasiment jamais quand on analyse une pièce de manière traditionnelle au cours de littérature (qu'elle soit allemande, frisonne ou kamtchatkienne). Des questions aussi triviales que : à quoi ressemblent physiquement Marie, Franz, le Docteur... ; Marie aime-t-elle Franz ; a-t-elle fait l'amour avec le Tambour-Major ; quelle sorte de couteau ; ou de caserne... ? Surtout aussi : que nous dit le texte aujourd'hui encore ? Il est intéressant de remarquer que *Woyzeck*, écrit fin 1836 et resté à l'état de fragment, ne connut la scène pour la première fois qu'en 1913 à Munich. Ceci est vrai d'ailleurs aussi pour les deux autres chefs d'œuvre de Büchner, *La Mort de Danton* - 1835/1910, Hamburg - , et *Leonce et Lena* - 1836/1911, Vienne .

Nous devons donc choisir un point de vue : celui de mettre en évidence, en le « modernisant », le côté social du drame du soldat *Woyzeck*. Ce drame montre le fossé qui se creuse entre les hommes dans une société qui repose sur les différences : de classe, d'éducation, d'âge, de race, de sexe... Il dévoile aussi la détresse de la créature exposée nue à un monde qui partout érige des barrières en dépit de la nature. Des barrières qui appellent aux barricades. Ce qui valait au temps de Büchner vaut encore aujourd'hui, et c'est ce qui fait la valeur éternelle de son *Woyzeck*. Le paradoxe est que le jouer aujourd'hui comme un Texte Saint serait simplement platonique et peu engagé : cela impliquerait en effet que le monde représenté dans la pièce serait lui-même Saint, intouchable, comme une conséquence irrémédiable de la condition humaine. Alors qu'ici, ce

n'est pas la nature humaine, mais la société et ses règles qui sont mises en cause. Ce point de vue, résultat de notre analyse dramaturgique, fut le point de départ de notre travail de mise en scène.

Celui-ci impliquait une deuxième considération : le public qui, au théâtre, peut très facilement être amené à pleurer sur le triste sort du pauvre Franz Woyzeck, ne le reconnaîtrait peut-être même pas dans la rue (Le théâtre de Catharsis se porte très bien, merci).

Cette double réflexion / conviction fut déterminante pour notre projet d'actualisation / modernisation du propos de la pièce, et elle orienta comme suit notre dramaturgie : Franz Woyzeck, simple soldat dans une caserne en 1830, pourrait être aujourd'hui un machiniste dans un théâtre (au plus bas de l'échelle hiérarchique), et son Capitaine (*der Hauptmann*) le directeur du théâtre. Le Tambour-Major, rival de Franz, serait l'acteur principal, la vedette dudit théâtre, engagé pour jouer le rôle du soldat Woyzeck, et qui s'éprendrait, dans la « vraie vie » - c.-à-d. en coulisses -, de Marie, la petite amie du machiniste Franz, etc... Et un double du Docteur (celui qui fait des expériences sur Woyzeck) apparaîtrait comme invité d'honneur dans les rangs d'un faux public convié à assister à une représentation : le vrai public, lui, assisterait donc, d'une part, à une représentation esthétisante du Woyzeck classique (du moins, de quelques extraits choisis) par des acteurs jouant les rôles principaux « comme au théâtre », et, d'autre part, au drame qui se déroule parallèlement en coulisses entre les machinistes/techniciens qui gèrent le spectacle.



Woyzeck, 1982, reprise pour le 20^e anniversaire du TLG

Le grand nombre de candidats volontaires pour participer au spectacle nous a permis ce dédoublement de rôles dramaturgiquement intéressant. Nous faisons ainsi d'une pierre deux coups.

Certes, nous avons pour cela bouleversé l'ordre des scènes et la structure originale de l'œuvre - qui, de toute façon, nous est parvenue à l'état de « fragment » -, mais nous avons donné intégralement, à la phrase près, tout le texte de Büchner. Cela n'a pas empêché la surprise (au moins), la réprobation (au plus) de certains professeurs de littérature allemande, déroutés et/ou outrés par nos représentations. C'était, de toute façon, un peu le but du jeu !

Notons que le public, généralement, et surtout les jeunes étudiants de l'enseignement secondaire, ont apprécié notre lecture personnelle de ce grand classique.

Heiner Müller a écrit : « Jouer Brecht aujourd'hui sans le transformer, ce serait le trahir ». Ceci ne s'appliquerait-il pas, pour certains, à tous les grands classiques ?

Ce fut aussi notre démarche par rapport à un autre Grand de la littérature dramatique, un Français cette fois : **Molière**.

Il revient aussi au théâtre universitaire de présenter un répertoire peu joué par les grands théâtres ; de pêcher, même chez les auteurs à succès, - pour ne pas dire rabâchés -, des œuvres moins- ou mé-connues. C'est le cas de *L'Impromptu de Versailles*, qui par sa forme même de « théâtre dans le théâtre » rejoignait parfaitement nos préoccupations dans les années 80 : influence du post-modernisme ambiant oblige.

On connaît l'argument de la pièce : le Roi va venir (« dans deux heures », dit le texte), assister à un nouveau spectacle de la troupe de Molière... et rien n'est prêt ! Panique ! Que faire ?

Ce thème, et, comme souvent, le nombre important de comédiens disponibles qu'il fallait employer sous peine de graves déceptions, ont inspiré notre réflexion dramaturgique. Et si le lieu de l'action n'était pas la cour de Louis XIV, mais un théâtre d'aujourd'hui ? Et si, dès lors, la troupe des comédiens aux prises avec le texte de Molière et voulant le « moderniser » dans le jeu (costumes modernes, diction, scénographie...), étaient harcelés par leurs doubles, fantômes de la troupe des comédiens de Molière, en habits d'époque, qui hantent, physiquement, ces lieux destinés à la représentation ? Et si c'était le concierge dudit théâtre et non le roi, qui, finalement, manipulait (ou rêvait) toute l'affaire, comme seul personnage « vrai », *hic et nunc* du spectacle ?



L'Impromptu de Versailles

Nous avons l'effectif nécessaire en l'occurrence, et notre *Impromptu* mit donc en scène deux « troupes » dont les interventions, tantôt alternées, tantôt collectives mettaient le spectateur en demeure de réfléchir sur une manière pertinente de jouer Molière aujourd'hui. Notre spectacle fut présenté en Belgique, en France et au Maroc, pays parlant français, mais aussi en Allemagne, en Lituanie et en Bulgarie, pays non-francophones, avec un égal franc succès.

Dans les deux exemples plus haut, les comédiens étaient de jeunes adultes, âgés de 18 à 35 ans.

Voici, pour terminer, un dernier exemple qui concerne cette fois un groupe d'adolescents (12-16 ans) avec lequel nous avons présenté **Roméo et Juliette** du grand William S., sous le titre *Roméo, Juliette, William, les autres... et moi* (En effet, le TURLg organise également des ateliers hebdomadaires avec des jeunes, groupés par tranches d'âge de 6 à 8, 8 à 12, 12 à 16 ans... Et quelques fois, ces ateliers mènent à la création d'un « vrai » spectacle).

Dans ce cas-ci encore, plusieurs obstacles devaient être franchis : la jeunesse et l'inexpérience de ces ados face à sa Majesté Shakespeare, d'une part; le nombre de comédiens/ennes à impliquer dans l'aventure (une petite vingtaine), autrement qu'à titre de figurants faisant la foule ici ou là dans la pièce, d'autre part. Ces deux contraintes nous amenèrent, cette fois encore, à des options dramaturgiques essentielles et déterminantes.

Plutôt que de jouer la pièce intégralement, ce qui aurait demandé un travail quasi insurmontable en quelques mois au rythme d'une répétition par semaine, eu égard à l'état de formation théâtrale de ces jeunes, nous décidions de montrer en scène des ados d'aujourd'hui se questionnant sur le sens et la portée de ce chef d'œuvre de la fin du 16^e siècle dans leur vie aujourd'hui : les rapports aux parents et au(x) pouvoir(s), les conflits de toutes sortes qui fracturent notre société, l'amour, la vie, la mort... Présenter en les jouant des scènes choisies de la pièce faisait partie de cette réflexion « jouée », et cela permettait d'utiliser, selon les cas, plusieurs personnages (et surtout les deux principaux) en plusieurs exemplaires. Cela permettait aussi

d'utiliser des moyens audio-visuels, tantôt en projetant sur un écran faisant partie du décor des extraits de vidéos d'adaptations magistrales de la pièce (Zefirelli, Baz Luhrman, la BBC...), tantôt en se filmant eux-mêmes en train de choisir leurs costumes d'époque dans les réserves de l'Opéra Royal de Liège, tantôt en réalisant, dans les rues de la ville, des interviews filmées de passants pris au hasard, que nos jeunes acteurs interrogeaient à brûle-pourpoint sur l'œuvre et son auteur. (Avouons-le, le remarquable *Looking for Richard* d'Al Pacino n'est pas tout à fait étranger à notre démarche).

Cette manière d'aborder une œuvre aussi complexe en la questionnant « ici et maintenant » et par fragments, plutôt qu'en essayant - mission quasi impossible dans ces circonstances - de la « représenter » de manière conventionnelle, n'eut que des résultats positifs, tant sur le plan du spectacle même (et de son succès : il fut même très applaudi par de jeunes collégiens allemands), que sur celui de la formation tous azimuts des participants : en découvrant Shakespeare, ils se découvraient eux-mêmes, en réfléchissant aux thèmes éternels qu'évoque le grand Will dans son drame.

Là où les théâtres professionnels ont coutume de choisir et d'adapter la distribution et la dramaturgie aux exigences de la pièce, nous, nous adaptions plutôt la pièce et la dramaturgie aux contraintes d'une distribution "volontaire", imposée par la nature même de notre travail en milieu universitaire amateur.

L'adaptation aux qualités, mais aussi aux besoins de la troupe, effective et particulière, fait partie intégrante de notre méthode.

Ceci n'est évidemment qu'un préalable : encore faut-il la faire jouer, dans une production "montrable", cette troupe singulière. Nous l'avons dit plus haut : les portes du TURLg sont ouvertes, chaque nouvelle saison, à quiconque (même non-universitaire) veut s'engager sur un projet de spectacle. Et il y a du monde devant la porte ! Les candidats se divisent généralement en deux catégories : ceux qui ne connaissent rien au théâtre ; et ceux qui en ont des images stéréotypées, qu'ils ne demandent qu'à reproduire au plus vite. La deuxième catégorie est, généralement, la plus difficile à (ré)éduquer.

Sur ce plan-là aussi, une méthode s'impose : le travail collectif, excluant tout *star-system*. C'est un moyen sûr pour mettre à niveau les talents si variés au départ.

C'est pourquoi nous consacrons de longs moments à chaque répétition (traditionnellement, elles durent 3 heures/semaine) à des exercices basiques de l'apprentissage de l'acteur, touchant au corps, à la voix, à l'espace, à la concentration/relaxation, bien avant d'"attaquer" la pièce proprement dite. Le travail sur celle-ci se fera alors régulièrement à travers de multiples improvisations en différents groupes présentant leur vision de tels personnages ou de telles scènes. On n'en gardera, en fin de compte, que les propositions les plus solides.

Ce travail collectif ne porte pas que sur le jeu : il implique aussi tout le groupe dans les réflexions portant sur la dramaturgie, la scénographie, le son et l'éclairage, et jusqu'à la mise en scène proprement dite. La mise en forme finale reste bien entendu l'apanage du metteur en scène, chef du projet. (Remarquons ici que nous n'employons pas de metteurs en scène professionnels, mais des membres qui, après avoir joué dans quelques spectacles chez nous, évoquent le désir de s'essayer à leur tour à la mise en scène.)

Cette démarche de mise en commun dirigée et sélective des propositions des participants est évidemment la règle de base surtout pour les spectacles de « création collective » qui s'élaborent, non pas à partir d'une pièce

existante, mais plutôt à partir d'un thème ou d'un sujet choisi par le groupe et/ou le chef de projet. C'est un genre de productions auquel il nous arrive de nous livrer (*Quand je serai grand, L'Amour en noir et blanc,...*)



Quand je serai grand

Le travail collectif tel que nous le pratiquons est une méthode assez efficace pour que nos débutants ne le restent pas trop longtemps : sans être une école, le TURLg assure une formation. C'est aussi un moyen éprouvé pour concilier, autant que faire se peut, notre position d'amateur et nos exigences de qualité... "professionnelle".

On nous a souvent dit qu'on reconnaissait un **style** Turlgien dans nos productions, et nous le croyons volontiers. En ajoutant : « si nous avons en effet notre style, il vient tout droit de notre **méthode**. »

Mais ceci est une autre histoire.

Robert Germay



Retraité comme chargé de cours de théâtre à l'ULg, [Robert A. Germay](#) reste Président du TURLg et Président fondateur de l'AITU (Association Internationale du Théâtre à l'Université) .

(Texte publié - en anglais - dans le livre de John Freeman, « Blood, Sweat & Theory », Libri Publishing, Faringdon, 2009, pp.70-76)