

La Compagnie Théâtre Et Anglais de Paris (TEA)

Il a été beaucoup question, jusqu'ici, de transposition en français d'œuvres dramatiques britanniques contemporaines pour la scène française, ce qui a permis de faire ressortir l'énorme travail de recherche sur la transculturalité qu'implique une traduction fidèle au texte original. Depuis une quinzaine d'années, une forme nouvelle de transculturalité est apparue dans le mouvement théâtral. Il s'agit de compagnies britanniques qui se sont installées en France et qui donnent des pièces dans leur langue d'origine, comme le *Footsbarn*.

La Compagnie Théâtre Et Anglais s'inscrit dans ce mouvement avec sa propre identité, car elle a été créée à Paris et non transplantée en France, et s'apparente davantage à un laboratoire expérimental sur le théâtre en langue étrangère, dont l'aboutissement est une production théâtrale en anglais. Ainsi, la Compagnie explore-t-elle, le problème de la transculturalité, non seulement dans le travail du comédien français face au texte en langue anglaise, mais aussi dans l'approche de l'art dramatique. De plus, cette recherche a des prolongements originaux sur l'éducation artistique des lycéens et des étudiants de la Seine Saint-Denis.

1. La compagnie : l'approche/ le texte / les spectacles

Créée en 1984, la Compagnie T.E.A. était la seule à donner des cours d'art dramatique en anglais aux comédiens français professionnels dans le cadre de l'AFDAS (Assurance-Formation des

Activités du Spectacle), parallèlement au petit Atelier qui était plus axé sur le cinéma et l'anglo-américain. La directrice artistique, Ruth Handlen, qui est anglaise, a pour objectif de transmettre sa culture théâtrale. Par conséquent, des pièces de Shakespeare et d'auteurs dramatiques britanniques contemporains constituent la base de son enseignement et de sa recherche théâtrale au contact des comédiens.

Comme elle travaille dans sa langue et dans sa culture, d'une part, et que, d'autre part, elle s'appuie sur sa formation et son métier (elle est diplômée de la "London School of Speech and Drama" et fut professeur de Lettres, puis professeur d'art dramatique à l'Université avant de s'installer en France), elle a acquis une familiarité intime avec ces œuvres qu'elle est à même de faire découvrir dans leur essence. Par ailleurs, la méthode de travail est imprégnée de l'esprit britannique, dans la mesure où elle fait aborder le texte par le jeu et l'action, autrement dit, d'une façon empirique, plutôt que d'en discuter longuement autour d'une table. Le médium de la langue étrangère ainsi que l'autorité et la compétence du metteur en scène britannique permettent de pondérer le penchant des comédiens pour les analyses psychologiques.

Cette approche concrète du texte, fondée sur une mise en jeu en dehors de tout psychologisme, fait de l'action sur scène le test infirmant ou confirmant le sens. Il est clair qu'une telle démarche, donnant la part belle à l'improvisation, a de quoi déconcerter un comédien français plus habitué à des cours de théâtre d'inspiration cartésienne. Le côté pragmatique de l'enseignement théâtral démarque également les universités et les collèges britanniques de nos universités, car les étudiants britanniques reçoivent une formation pratique qui les conduit, soit au métier de comédien, soit à un métier dans les arts de la scène.

A TEA, le comédien est invité à participer à une série d'exercices physiques dont le but est de libérer le corps, l'imagination et la parole en langue étrangère, exercices qui peuvent sembler éloignés de l'étude du texte, a priori. Mais c'est l'exploration du

langage physique qui donne la vie aux mots et qui permet d'éviter l'écueil d'un texte appris et proféré sans âme.

Ayant été élève à l'École de Mouvement, Mime et Commedia de Jacques Lecoq, Ruth Handien est particulièrement sensible à l'aspect corporel du travail. D'autre part, ce qu'elle a appris sur le mime avec Desmond Jones en Grande-Bretagne et sur le mouvement avec Monika Pagneux, ainsi que sur la comédie et la tragédie avec Philippe Gaulier, sont autant de clefs précieuses pour saisir la dynamique des images et des symboles au delà de la parole, dans une interprétation transculturelle qui se révèle utile à la mise en scène.

La différence culturelle apparaît également dans le rapport maître-élève et la direction d'acteurs. Ceux-ci sont marqués en France par le poids de l'autorité. Le comédien français se trouve, donc, désarmé, dans un premier temps, prenant cette liberté pour du laisser-aller, puis il prend conscience, peu à peu, d'un regard et d'une écoute attentives à ses propositions de jeu. On ne lui imposera pas, d'office, un rôle, mais on lui suggérera une direction à partir de son jeu. D'autre part, tout dirigisme en langue étrangère créerait quelque chose de plaqué et c'est également au delà des mots dans la qualité de l'observation et de l'écoute que la recherche transculturelle peut porter ses fruits.

Cependant, il n'y a pas de coupure entre les exercices physiques et le texte, étant donné que la parole est à la fois manifestation physique et symbole. Le travail sur le texte peut dérouter un comédien français formé dans la tradition classique, car il lui est demandé de chanter son texte, voire d'en faire une danse. Ces exercices n'étonnent guère le comédien anglais qui est plus accoutumé à combiner les arts qu'à les séparer ou les hiérarchiser. J'en donnerai pour preuve la filière *performing arts*.

Néanmoins, le but de ces exercices est d'ordre didactique. Il s'agit de trouver la flexibilité chez le comédien français qui dit un texte anglais, de lui faire entendre les résonances, le jeu des voyelles brèves et longues, l'impact des consonnes. Bref l'enjeu de

la recherche est de saisir le rythme de la vie qui parcourt le texte, lui-même composé de phrases portées par le souffle de l'expiration et de mots qui sont eux-mêmes mouvements.

Ruth Handlen, qui a été *voice coach* à la *Royal Shakespeare Company* sous la direction de Cicely Berry et à l'École du Passage de Niels Arestrup, attache autant d'importance au travail de la voix en relation avec texte qu'à l'exploration du langage métalinguistique. Si les comédiens britanniques de la RSC se plient à la pratique quotidienne de la voix, en revanche, le comédien français a tendance à négliger cette discipline, selon l'expérience de Ruth Handlen.

Il va sans dire que jouer un texte en langue étrangère est une gageure, car beaucoup de références et d'allusions échappent nécessairement au comédien français, qui n'est pas conscient des épaisseurs de sens, que peut contenir un mot. Le metteur en scène britannique s'efforce de pallier les lacunes. Il arrive, cependant, qu'un comédien français apporte un éclairage nouveau et inattendu à un mot, troublant ainsi l'apparente évidence du terme pour le Britannique. De plus, il faut souligner que le bon acteur qui a du métier a souvent un sens du texte et de la scène qui l'aide à assumer un rôle en langue étrangère. Peut-être le problème le plus délicat est-il du côté de Shakespeare, d'une part, en raison du pentamètre iambique, d'autre part, parce que les mots sont actions dans les pièces de Shakespeare alors que notre langue moderne a perdu le ressort dynamique des mots.

Cette recherche théâtrale en langue étrangère est menée avec des comédiens qui sont pour la plupart français, mais auxquels se mêlent quelques comédiens anglophones, et elle aboutit à des spectacles. Comme le travail est en perpétuelle évolution, il est difficile de l'enfermer dans une grille d'analyse, néanmoins on peut discerner trois tendances.

En premier, on relèvera une prédilection pour le "cocktail" de morceaux de pièces de Shakespeare ou d'extraits de différentes pièces contemporaines. En deuxième, on notera une affection pour la *pantomime* anglaise et la troisième tendance révèle un intérêt

grandissant pour le jeu des langues, en particulier, entre le français et l'anglais, ainsi que pour le pluriculturel.

Étant donné l'absence de surtitres, la transposition de la pièce anglaise, qui vise un large public et non un public restreint d'anglophones, implique une grande lisibilité de la mise en scène. C'est pourquoi le metteur en scène accentue le côté visuel et physique du spectacle, en incluant, organiquement, des moments de farce, des chansons et des danses sur le modèle de Shakespeare. On comprend, aussi, l'insistance sur le travail de la voix qui se révèle essentiel à la bonne diction et à la musique du texte pour le spectateur.

Je ne citerai qu'un exemple de pot-pourri de pièces : celui de *Very Midsummer Madness*, créé pour le Jardin Shakespeare en 1985. Le mélange des extraits de pièces de Shakespeare forme le corps du spectacle, structuré autour du thème de la folie, évoquée dans le titre. C'est un voyage à travers les différents aspects que revêt la folie dans l'œuvre de Shakespeare. Le spectacle commence sur le mode de la farce et se termine par le *Hamlet en 15 minutes* de Tom Stoppard en guise d'épilogue. Chansons et danses de Shakespeare sont intégrées au cadre naturel du jardin Shakespeare du Pré Catelan.

La *pantomime* anglaise, qui est un avatar de la Commedia, est chère aux Britanniques, mais ne rencontre pas les faveurs de la critique théâtrale française qui n'y voit qu'un divertissement léger. Ruth Handien a fait des tentatives pour la faire connaître en France, mais sans succès, si ce n'est auprès de comédiens que la fantaisie du genre emballaient et auprès des jeunes.

Enfin, la recherche théâtrale de TEA semble s'orienter, actuellement, vers le spectacle bilingue, comme ce fut le cas avec *Le Songe d'une nuit d'été*, donné en intégral, dans la grande salle du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis en septembre 1998.

Les comédiens anglais et français jouent dans les deux langues à la fois, mais non point arbitrairement. Ainsi les deux jeunes filles, Helena et Hermia, qui ont été élevées ensemble, passent de

l'une à l'autre langue, soit en privé, soit sous l'effet de l'émotion, selon l'observation des mœurs actuelles dans les milieux bilingues. Quant à l'intégration d'autres cultures, elle reflète également l'évolution de notre société, tant en Grande-Bretagne qu'en France, qui est devenue multiculturelle.

L'anglais permet ce jeu sur la diversité des langues, sans oublier l'apport culturel qui vient enrichir le langage de la scène. Les artisans trouvent, sans peine, leurs équivalents dans les métiers pratiqués par les minorités ethniques : ainsi l'Indienne se propose-t-elle comme couturière, l'Algérienne comme cuisinière, etc.

2. L'atelier de théâtre en anglais de Saint-Denis

Nous allons retrouver toutes les caractéristiques de l'approche britannique de l'art dramatique dans l'Atelier artistique de Saint Denis, doublée de l'influence spécifique à l'enseignement du théâtre dans les écoles britanniques que l'on appelle *Theatre in Education*. Nous avons affaire ici à une expérience originale de transculturalité au cœur d'une banlieue réputée sensible. Elle a été, d'une part, intégrée dans le programme scolaire sous forme d'option facultative au baccalauréat, unique en son genre du fait de l'anglais et, d'autre part, elle est ouverte aux étudiants de l'Université de Saint-Denis où elle est accueillie en résidence depuis 1993.

Si la démarche est similaire, car les élèves sont considérés comme des apprentis comédiens et seront soumis à un entraînement quasi professionnel au fur et à mesure du travail, la différence essentielle réside dans la partition à jouer, dans la mesure où il n'est guère pensable de faire apprendre un texte de théâtre en anglais à des lycéens, ou même à des étudiants, dans le but de le leur faire interpréter sur scène. Il ne s'agit pas d'enseigner la langue anglaise, mais il est question, avant tout, d'éducation artistique grâce au médium de la langue étrangère. En effet, les

élèves ne maîtrisant pas l'anglais ou mal, et n'ayant pas de connaissance du théâtre, la langue étrangère est un obstacle qui libère paradoxalement les potentialités artistiques que la maîtrise du verbe en français a tendance à réprimer. Les étudiants, pris au piège de l'improvisation en langue étrangère, ont recours à d'autres moyens que la langue.

Dans un premier temps, ils explorent par nécessité la langue des signes ; ils vont donc sonder à la fois le langage visuel et sonore. Ils découvrent comment on peut s'exprimer par le mime, l'image, ou à l'aide d'objets, de couleurs, grâce à la sémantique de l'espace, et encore bien d'autres moyens métalinguistiques. L'aspect visuel occupe une place importante pour faire prendre conscience des attitudes et de leur caractère variable selon les ethnies et afin de développer la symbolique. Ils acquièrent peu à peu une sensibilité aux sons, aux bruits et aux sonorités des autres langues étrangères qui coexistent dans l'Atelier grâce au médium de la langue étrangère. Cette exploration du tissu sonore, comprenant des jeux sur le rythme et des chants, mènera à l'expression spontanée en anglais qui donnera naissance au texte ultérieurement.

En effet, lorsque la parole jaillit, elle est juste, car elle sort comme un cri du corps et du cœur dans l'improvisation. C'est un accouchement du verbe. Elle est à la fois charnelle et porteuse de message. Ainsi elle est replacée dans son contexte, c'est un tout organique qui s'adresse, d'abord, à l'autre en action sur scène.

Si le médium de la langue étrangère favorise la créativité des élèves, il faut, néanmoins, une structure attestée sur laquelle on puisse bâtir la pièce. C'est pourquoi l'on conseille aux étudiants la lecture d'une œuvre dramatique, dans laquelle ils rechercheront les thèmes qui les concernent, afin de créer leur version moderne exprimant leurs préoccupations et espoirs. Le texte va s'élaborer au fur et à mesure des improvisations qui sont enregistrées au magnétophone et déchiffrées par le metteur en scène.

L'écriture du texte conservera les paroles qui ont jailli dans l'improvisation, donc, la sincérité et la vie du propos, mais le metteur en scène corrigera la syntaxe lorsqu'il le faut et changera un ou deux mots ou glissera une expression plus idiomatique pour rendre l'anglais plus authentique. C'est un travail si fin que les élèves déclarent, souvent, qu'ils sont les auteurs du texte. Il est sûr que la langue proférée sera vécue et sonnera si juste qu'elle donnera l'illusion que les élèves ont une grande maîtrise de la langue anglaise.

Cependant, le modèle ne suffit pas pour éviter que les élèves ne s'empêtrant dans des histoires quotidiennes et banales. Ainsi dans *Fragments of Clay*, inspiré de *Pygmalion* de George Bernard Shaw, le metteur en scène a dû avoir recours à des travaux manuels relevant des arts plastiques, pour court-circuiter les discussions stériles sur le thème de l'homme manipulé par la société moderne et pour susciter l'imaginaire. Chaque élève avait pour tâche de fabriquer une statue avec de la pâte à modeler.

En ce qui concerne la construction des personnages, ils sont inspirés de l'œuvre de référence. Ce sont des avatars modernes, traversés par la sensibilité des élèves, forgés par leur imaginaire et marqués par leur personnalité. Les apprentis comédiens ne transposent pas seulement leur personnage dans le monde actuel, ils se projettent dans l'équivalent britannique contemporain avec l'aide du metteur en scène britannique.

La même attention est portée aux traits de civilisation britanniques, puisque l'histoire est transposée en Grande-Bretagne en raison du médium de l'anglais. Par exemple, la marque de cigarettes que fume une famille ouvrière britannique et la recherche de l'accessoire doivent être adéquats. Cette opération revient naturellement au metteur en scène britannique.

Peut-être est-ce le moment de souligner l'importance du partenariat artistique, que défendent les autorités éducatives françaises et qui n'a pas son pendant en Grande-Bretagne. En effet, il ne peut y avoir création d'option au baccalauréat théâtre que si un

comédien agréé par la DRAC (ministère de la Culture) et un professeur font équipe. Le partenariat est donc le garant de la qualité artistique en France, mais l'esprit du *Theatre in Education* dans lequel le théâtre est utilisé en Grande-Bretagne, c'est-à-dire, comme moyen éducatif privilégiant l'épanouissement du jeune à travers les arts, plutôt que sa performance théâtrale, cet esprit profite également aux élèves de l'Atelier, car le professeur de théâtre britannique a appris à écouter les jeunes et à leur donner la parole.

On a vu comment elle intègre leurs aspirations dans l'élaboration de la pièce. De plus, elle fait sortir d'eux, au cours des improvisations, les aspects de leur personnalité qui entreront dans la construction du personnage et qui seront valorisés sur scène. Ainsi une jeune fille corpulente qui souffrait de son état a pu créer un personnage sans inhibition et si drôle que son jeu de comédienne lui a valu un énorme succès.

Cette approche artistique, centrée sur l'adolescent, à la manière britannique, vise également à le responsabiliser dans la communauté. L'accent est donc mis sur le travail collectif. Il n'y a ni doublure, ni vedette. Chaque élève contribue à l'élaboration de la pièce, y crée son rôle et sait que personne ne peut le remplacer. Il est, par conséquent, complètement impliqué dans la réussite du projet. On peut, à juste titre, parler de *social drama* ou de "théâtre-citoyen", dans la mesure où chacun reçoit une tâche en dehors de la responsabilité de son rôle, à savoir trouver du tissu, coudre des costumes, apposer les affiches, faire la publicité du spectacle, vendre des billets, etc.

Dans l'aspect social du travail en langue étrangère, il convient d'indiquer un phénomène paradoxal qui est l'intégration des jeunes dans le système éducatif grâce au couple théâtre et anglais. En effet, la double distance de l'art dramatique et de la langue étrangère comme masque, permet à l'élève de se révéler d'autant plus facilement que le metteur en scène est elle-même étrangère et que les consignes sont données en anglais. Le choix de faire du théâtre

en anglais n'est pas innocent et manifeste un esprit curieux et un goût de l'inconnu ; d'autre part, ces élèves viennent sans a priori sur le théâtre avec une certaine fraîcheur et ouverture d'esprit, sinon ils se dirigent vers le théâtre de texte français.

Le théâtre en anglais apparaît comme une "page blanche" et pour certains, on pourrait même parler de "nouvelle donne", car le français est perçu comme la langue des études où l'on échoue ou encore la langue de la culture dominante pour les ethnies diverses, au contraire de la langue anglaise qui bénéficie de l'influence de la musique, du cinéma, de la mode ; l'anglais symbolise aussi l'Ailleurs. En fait, c'est curieusement par le détour du théâtre en anglais, que l'élève redécouvre le français comme langue théâtrale.

Il faudrait, pour terminer sur l'Atelier de théâtre en anglais, évoquer la facette multiculturelle du travail de recherche. Grâce au médium de l'anglais, langue étrangère, les différentes cultures de Saint-Denis sont mises en valeur sur scène. Les jeunes, en quête d'une identité culturelle, croisent, au théâtre en anglais, un metteur en scène étranger qui les écoute, et qui prend en compte les éléments de leur culture et de leur langue pour l'élaboration des personnages et de la pièce anglaise.

Tout ce processus contribue à forger une identité dionysiaque originale, car le matériau de base est, néanmoins, tiré de la vie française contemporaine qui est transposée en Grande-Bretagne, transmuée par l'art et exprimée en langue anglaise avec des touches multiculturelles, y compris dans les jeux de langues.

Pour conclure, je dirai que la situation du théâtre britannique contemporain en langue anglaise en France a connu une évolution certaine depuis la création de la Compagnie TEA. On peut constater, en effet, pour ce qui est du théâtre scolaire, qu'il existe, à présent, un petit nombre de clubs de théâtre en anglais qui se sont orientés plutôt vers la comédie musicale, mais dont l'avenir reste incertain. Étant donné l'originalité du partenariat artistique de l'Atelier de théâtre en anglais de Saint-Denis que j'ai décrit, celui-ci demeure, par conséquent, une expérience-phare. Il existe,

également, deux ou trois compagnies britanniques qui proposent des spectacles en anglais en direction du public scolaire et qui semblent, en revanche, prospérer dans ce créneau.

De plus, les projets européens du type Socrates, contribuent à faire progresser les échanges culturels autour du théâtre. J'en donnerai un exemple : en 1990, dans le cadre d'un appariement de lycées sur la base du théâtre, l'Atelier de Saint-Denis présentait, une pièce en anglais dans la banlieue de Glasgow, mais sans contrepartie, c'est-à-dire qu'aucun club de théâtre écossais ne venait montrer son travail à Saint-Denis.

En 1994, dans le cadre de Jeunesse pour l'Europe, en revanche, l'échange fut réciproque, mais l'encadrement professionnel du groupe écossais n'avait pas tenu compte de la réception de la pièce dans la banlieue de Paris, en la faisant jouer dans le dialecte de Glasgow. En effet, il aurait fallu la rendre plus visuelle, moins dépendante du texte et y intégrer des chants et de la musique.

Depuis 1998, dans le cadre d'un projet Socrates, un nouvel échange s'est mis en place avec la Grande-Bretagne et cette fois la visite préparatoire a permis de comparer les méthodes d'enseignement du théâtre dans les deux pays et d'élaborer un programme d'échanges réguliers, pour arriver à une meilleure compréhension et à une certaine harmonisation des différences culturelles touchant l'art dramatique. Alors qu'il est toujours difficile de trouver des *comprehensive schools* pour des échanges dans le domaine du théâtre, en revanche, il semble que les *colleges* soient demandeurs. Ainsi, l'Atelier de Saint-Denis est lié avec deux *colleges*, l'un dans les Midlands et l'autre dans la banlieue de Londres.

Ruth Handien qui était professeur à l'école du Passage de Niels Arestrup avant sa fermeture et qui intervient régulièrement à l'Université de Birmingham, comme *visiting coach* sur la voix et le texte, a eu l'idée, récemment, de réunir dans un spectacle bilingue les étudiants de théâtre de l'Université de Birmingham et ceux de l'École du Passage. Cette initiative illustre le désir d'échange dans la formation professionnelle entre les deux pays.

On peut ajouter que l'accueil des pièces de théâtre britannique, en langue originale ou non, n'est plus réservé aux seules compagnies prestigieuses comme la *Royal Shakespeare Company*. Ainsi l'on a pu voir en 1995, à Paris, *Cheek by Jowl*, *Theatre de Complicité* (sic), *Wrestling School*; les théâtres de banlieue produisent aussi des spectacles en langue anglaise, je citerai à ce propos le Théâtre de Bobigny dont la programmation comporte chaque année des pièces en langue étrangère. Malgré tout, ces découvertes offertes au public français sont souvent dues à des initiatives personnelles : en effet, c'est Peter Brook qui a invité *Cheek by Jowl* et *Theatre de Complicité* aux Bouffes du Nord.

Le théâtre français s'est ouvert également à des jeunes auteurs britanniques ou des auteurs mal connus, comme Howard Barker. Il est vrai que l'adaptation de ces œuvres à la scène française est le fait, une fois encore, de volontés privées. C'est ainsi que nous avons pu voir *Judith* de Barker dans un petit théâtre parisien grâce à Jerzy Kleszyk, et de même *Chutes* de Gregory Motton en banlieue, grâce à Claude Régy.

Pour terminer, il faut ajouter que la France entière participe au mouvement d'accueil du théâtre britannique contemporain. Ainsi, la pièce très crue de Steven Berkoff, *Kvetch* qui vient d'être traduite par Serge Added, metteur en scène rémois, a été jouée en Champagne-Ardenne toute l'année 1999 et continue de tourner dans la région. Elle a représenté la compagnie rémoise Théâtre-Théâtre au Festival de Cahors et elle la représentera aussi à Avignon. Ruth Handlen, qui en est le co-metteur en scène, fait donc une double expérience de la transculturalité puisqu'elle y interprète également un personnage en français.

Prisca SCHMIDT
Lycée Paul Éluard, Saint-Denis