



CREATION COLLECTIVE EN AMPHI : ENJEUX INTERACTIONNELS ET DEFIS ESTHETIQUES

Fernand Nouwligbèto

fnouwligbeto@gmail.com

Université d'Abomey-Calavi, Benin

RESUME

La création collective (CC) dans le cadre d'un cours de « Mise en scène » à l'université fait croiser des catégories de personnes (enseignants, étudiants, représentants de l'institution académique...) ayant des *habitus* et mues par des enjeux différents. Comment concilier les attentes diverses de ces personnes pour garantir à la production sa théâtralité ? Loin d'être des obstacles à l'enseignement pratique du théâtre, les interactions, parfois conflictuelles, pourraient être la source motrice de la CC que l'enseignant doit gérer avec tact et efficacité. Au terme de cette étude, nous avons mis en relief les types de stratégies utilisées par les participants au projet théâtral, les défis esthétiques induits et la méthodologie appliquée pour relever ceux-ci.

Mots clés : création collective, enjeux, stratégies, interactions, esthétique.

ABSTRACT

The collective creation (CC), as a part of a lesson on "Staging" at the university, crosses categories of people (teachers, students, representatives of the academic institution...) having *habitus* and moved by different issues. How to reconcile the diverse expectations of these people to guarantee production theatricality? Far from being obstacles to the practical teaching of the theater, the interactions, sometimes conflicting, could be the driving force of the CC that the teacher must manage with tact and efficiency. At the end of this study, we highlighted the types of strategies used by the participants in the theatrical project, the induced aesthetic challenges and the methodology to be applied to meet them.

Keywords : collective creation, challenges, strategies, interactions, aesthetics.

INTRODUCTION

Tant que le théâtre s'enseigne comme les autres disciplines d'une offre de formation classique, tout semble normal. Mais si l'enseignant touche à la dimension spectaculaire, en faisant passer ses étudiants à la scène, il se heurte à des questions provenant de l'institution académique, de ses apprenants et de lui-même. Ces interrogations sont d'autant plus nombreuses que cette expérience est une création collective (CC), c'est-à-dire un « spectacle qui n'est pas signé d'une seule personne (dramaturge ou metteur en scène), mais qui a été élaboré par le groupe engagé dans l'activité théâtrale »¹. Ce type de production permet de faire le constat de la variété des enjeux qui transforment la scène en une arène d'intérêts divergents, le risque étant de minorer les impératifs esthétiques au profit d'un spectacle prisonnier des préoccupations d'ordre personnel, idéologique ou politique. Comment concilier les

¹Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, p.74.

attentes diverses des personnes intéressées par cette expérience pour garantir à la production sa théâtralité ? Il est plausible que, loin d'être des obstacles à l'enseignement pratique du théâtre, les interactions, parfois conflictuelles, soient la source motrice de la CC que l'enseignant est appelé à gérer avec tact et efficacité. Distinguer les stratégies d'acteurs et les enjeux puis examiner la méthodologie à l'œuvre dans les ateliers de création théâtrale à l'université sont les deux objectifs de cette étude. En faisant recours à la recherche documentaire, nous avons analysé, au travers de la théorie du champ littéraire, deux expériences de CC produites dans le cadre du cours « Mise en scène : de la scène au texte », dispensé au Département des Lettres Modernes (DLM) de la Faculté des Lettres, Langues, Arts et Communication (FLLAC) à l'ex-Université nationale du Bénin, actuelle Université d'Abomey-Calavi (UAC). Étant nous-même impliqué dans ces productions en tant qu'enseignant, nous avons utilisé aussi l'observation participante². Après une présentation sommaire du corpus, il a été procédé à l'analyse des processus créatifs des deux pièces puis des stratégies des acteurs concernés avant que ne soient mis en relief les problèmes esthétiques rencontrés et leurs modes de résolution.

1. Présentation sommaire du corpus

Introduit au DLM en 2015, le cours « Mise en scène » a débouché sur la production de deux spectacles.

1.1. Le cours de « Mise en scène » : une innovation pédagogique

Malgré l'existence d'une Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines (FLASH), à l'ex-Université nationale du Bénin créée en 1970, il a fallu attendre une quarantaine d'années avant que ne soit ouvert en 2010 un Département des Arts transformé en 2015 en un Institut National des Métiers d'Arts, d'Archéologie et de la Culture. Pourtant, depuis cinq décennies, le théâtre d'expression française s'enseigne au Département des Lettres Modernes. Mais l'accent était surtout mis sur l'étude de la littérature dramatique. En 2015, dans le cadre des réformes de l'enseignement supérieur, la FLASH se scinde en deux entités autonomes : d'un côté la Faculté des Lettres, Langues, Arts et Communication (FLLAC) ; de l'autre côté, la Faculté des Sciences Humaines et Sociales (FASHS). À partir de la rentrée académique 2015-2016, dans le cadre du système Licence-Master-Doctorat (LMD), une nouvelle offre de

² L'observation participante est une méthode qui « permet de vivre la réalité des sujets observés et de pouvoir comprendre certains mécanismes difficilement décriptables pour quiconque demeure en situation d'extériorité »

Soulé (Bastien), « Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales », *Recherches qualitatives*, vol. 27, n°1, 2007, p. 127-140, p. 128, <[http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero27\(1\)/soule.pdf](http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero27(1)/soule.pdf)>, consulté le 15.06.2019.

formation a été élaborée pour les six semestres du niveau Licence au DLM. Un cours, appelé « Mise en scène », a été créé aux Semestres 3-4 et 5-6. Il comprend quatre modules, de vingt-cinq heures chacun, dont celui intitulé « Mise en scène : de la scène au texte » (Semestre 6). L'objectif visé est d'amener les apprenants à identifier les étapes de la mise en scène à partir d'une CC, laquelle est « toute production de groupe dans laquelle les comédiens, spécialement par le moyen de l'improvisation, sont plus que simples interprètes et où l'ensemble des participants ont contribué à l'élaboration du spectacle »³. Le déroulement de cet enseignement a permis de produire deux pièces : *Roi LMD International (R.L.I.)* et *Les Chaussures de Maman (L.C.M.)*.

1.2. Roi LMD International et Les Chaussures de maman : deux satires socio-politiques

Spectacle d'une heure, *R.L.I.* s'ouvre sur l'arrivée en amphithéâtre de quatre étudiants. Ils dénoncent l'effectif pléthorique des apprenants et l'insuffisance du personnel enseignant. Ensuite, ils débarquent dans la bibliothèque où ils s'affrontent autour du seul livre disponible. Alertée par leurs bruits, la police surgit. En guise de riposte, les étudiants font, la nuit, un épandage d'excréments humains et organisent un drôle de concours scatologique. Très tôt, leur hilarité s'estompe car l'étudiant n°1 a volé les colis d'excréments de ses trois autres camarades. Démasqué, il en impose cependant à ses camarades grâce à ses menaces occultes et son statut d'espion du parti présidentiel. Cédant à ses chantages, les autres l'intronisent « Roi LMD International » et le supplient de leur retourner leurs colis. Il n'aura pas le temps de le faire : la radio annonce l'invalidation de l'année académique. Abattus, les autres étudiants s'agenouillent et demandent pardon pour les violences créées.

³Lorraine Hébert, « Pour une définition de la création collective », dans *Jeu*, numéro 6, 1977, p. 45.



Figure 1. Roi LMD International au FESTHEC (Calavi) le 28/09/ 2017. Crédit photos : Guy des Images Politiquement plus engagé se révèle L.C.M. Une mère de famille heureuse, fraîchement élue présidente de la République, débarque en un endroit, chaussée de hauts talons. Un à un, ses enfants s’approchent, la congratulent pour ses chaussures qu’elle exhibe fièrement. Dépourvus de toute conscience historique, ils la félicitent aussi pour son bilan positif à la tête du pays. Seul un des leurs révèle qu’elle est coupable de concussion, de haute trahison et de parjure. Au milieu des protestations vigoureuses, la mère en appelle à un châtiment exemplaire du renégat. Mais sa duplicité est soudain exposée quand, en voulant réajuster son pagne, elle laisse involontairement tomber sur le sol des liasses de billets de banque, signes de la véracité des accusations portées contre elle. Profitant de la stupeur générale, elle s’éclipse tandis que ses enfants, désillusionnés, hurlent de désespoir.

Le caractère dynamique et complexe de ces deux productions est en relation aussi bien avec le champ de l’enseignement supérieur qu’avec les habitus des personnes impliquées.

2. Des processus créatifs dynamiques et complexes

Sans toutefois y conformer la structuration de notre étude, nous nous inspirerons en partie des étapes préconisées par Pascal Durand dans l’application de la théorie des champs littéraires. Il s’agit de l’inventaire des institutions littéraires (instances de reproduction et de diffusion : maisons d’édition, journaux, revues... ; instances de légitimation et de consécration : académies ; centres culturels et autres lieux d’échanges littéraires...) ; la recension des auteurs en fonction de divers critères (âge, genres pratiqués, maisons d’édition adoptées...), l’itinéraire et l’habitus de chaque auteur, le degré d’autonomie du champ littéraire à l’égard des pouvoirs économiques et politiques ou religieux puis l’analyse du « système des codes esthétiques et des régimes

rhétoriques »⁴ (hiérarchie des genres littéraires, formes et catégories de figure d'écriture les plus utilisées, style ; rapport de l'écrivain avec sa langue, etc.).

2.1. Aperçu du champ de l'enseignement supérieur

Comment se présente le champ de l'enseignement supérieur public au Bénin, cette « structure de relations objectives permettant de rendre compte de la forme concrète des interactions »⁵ entre les institutions universitaires et leurs animateurs ? On peut d'abord relever deux traits: le foisonnement et le polymorphisme institutionnels. Ils se perçoivent à travers l'existence au sein du Gouvernement d'un Ministère chargé de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique sous la tutelle de qui opèrent plusieurs structures administratives dont le Rectorat. À l'UAC par exemple, le Recteur, assisté de trois vice-recteurs, assure la coordination des activités au niveau des écoles, instituts et facultés. L'administration de chacune de celles-ci est confiée à un Décanat qui supervise la gestion des Départements assurée par un chef et un chef adjoint. Ceux du DLM veillent à la bonne gestion administrative et pédagogique, notamment au bon déroulement des cours et aux évaluations des étudiants. Les apprenants semblent au bas de l'échelle de la vie universitaire mais, en fait, il n'en est rien. Tout comme les agents de l'administration et le personnel enseignant, ils sont organisés en de puissantes associations, telles que l'Union nationale des Scolaires et Etudiants du Bénin (UNSEB), dont les capacités d'actions sont redoutées de tous. De là se perçoit le troisième trait caractéristique de ce champ : non pas un équilibre des forces, mais des risques permanents de déflagration. Depuis 1990, les manifestations violentes déclenchées par ces associations pour diverses revendications (la tenue des examens de rachat, le paiement régulier des bourses, la baisse des frais d'inscription...) ont entaché l'image publique méliorative de l'étudiant, autrefois considéré comme le jeune contestataire de la dictature dans les années 1980⁶. L'invalidation de l'année académique 2015-2016 à l'ex-FLASH n'a fait que renforcer la méfiance à l'égard des étudiants, désormais perçus comme des apôtres de la violence, inféodés à des partis politiques⁷. C'est sur cette toile de fond

⁴*Id.* p.37.

⁵ BOURDIEU (Pierre), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1998, 480 p. ; p. 299.

⁶ Les étudiants, regroupés dans la Fédération Nationale des Etudiants du Bénin (FNEB) et des partis politiques comme le Parti Communiste du Bénin, ont été à l'avant-garde des mouvements contestataires qui, ajoutés à la situation économique désastreuse de l'économie béninoise et les manifestations des syndicats, ont précipité dans la seconde moitié des années 1980, la fin du régime militaro-marxiste (1972-1989). Lire, à ce sujet,

⁷ Dans les années 1990, le mouvement estudiantin a connu une crise, qui a débouché sur la naissance d'autres fédérations estudiantines rivales en plus de celle existant déjà, à savoir la FNEB. Ainsi sont apparues l'Union Nationale des Etudiants du Bénin (UNEB) et l'Union Nationale des Scolaires, Elèves et Etudiants du Bénin (UNSEEB). L'UNEB était proche du régime du président Nicéphore Soglo (1991-1996) ; cette image

sociale que se sont déroulés les ateliers de théâtre, en relation avec l'habitus de chaque participant, c'est-à-dire son « capital de schèmes informationnels qui [...] permet de produire des pensées et des pratiques sensées et réglées sans intention de sens et sans obéissance consciente à des règles explicitement posées comme telles »⁸.

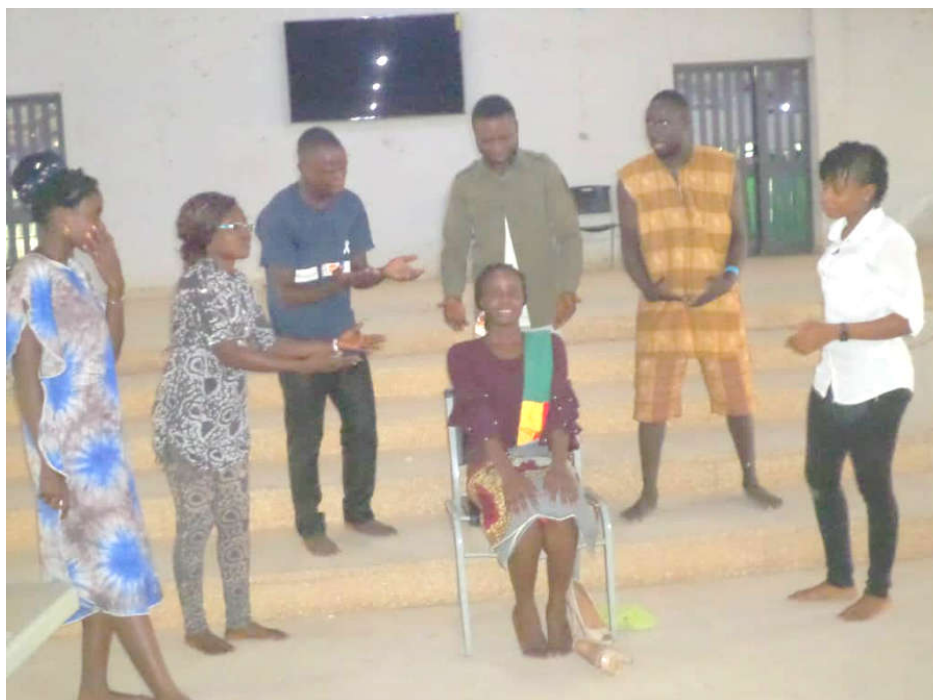


Figure2. Les Chaussures de Maman, le 27/07/ 2019, sur le campus de l'UAC. Crédit photos : Charles Ligan

2.2. *Habitus et positionnements*

Les deux processus créatifs ont mobilisé des participants directs (étudiants, enseignant-coordonateur de la mise en scène) et indirects (corps des enseignants, responsables de la faculté) ainsi que des adjuvants externes (opérateurs culturels privés).

Inscrits au Semestre 6, les étudiants de chacune des deux promotions sont au nombre de 120 en moyenne. Ils ont entre 20 et 30 ans et n'ont, pour la plupart, aucune expérience théâtrale. Garçons comme filles, ils ont encore vivace à l'esprit l'invalidation de l'année académique. Ce sont donc des jeunes frustrés, qui perçoivent la plupart des enseignants et des autorités décanales comme des

d'association estudiantine pro-gouvernementale lui est restée collée à ce jour. En revanche, l'UNSEEB, très radicale, est l'aile estudiantine du Parti Communiste du Bénin.

⁸ Pierre Bourdieu, « Habitus, code et codification », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol.64, sept.1986, p.40.

personnifications d'obstacles sur la voie de leur réussite⁹. Dans le cadre de ce jeu collectif, leur capital social est faible : ils n'ont que leur passion pour l'art, leur disponibilité, leurs connaissances des associations estudiantines et de la littérature orale endogène. Ce n'est pas le cas de l'enseignant-coordonateur qui, en plus de son Doctorat unique en études théâtrales, est membre d'associations théâtrales, chef adjoint (mai 2016 - mai 2019) puis chef (depuis mai 2019) du DLM, comédien, metteur en scène et dramaturge.

Participant indirect, le corps des enseignants ne forme pas cependant un bloc homogène. En relation avec leur habitus, leurs réactions à l'égard de l'atelier de création théâtrale vont de l'indifférence à la curiosité intéressée et culminent avec l'opposition. L'ancien chef du DLM (mai 2016 à mai 2019) s'est, par exemple, toujours montré hostile, arguant de l'irrévérence notoire des étudiants. Enfin, les adjuvants externes à l'université sont des promoteurs privés d'espaces culturels, qui ont mis leurs capitaux relationnels et infrastructurels à contribution, les salles de cours étant peu libres et peu adaptées à la création théâtrale. Par exemple, *R.L.I.* a pu être achevée à l'espace privé FESTHEC à Abomey-Calavi avant de faire l'objet de sept représentations dans la même ville, à Porto-Novo, Cotonou, Ouidah et à Houègbo. Mais les promoteurs de ces centres ont apporté aussi leur expertise, en jetant un regard critique sur les processus créatifs en cours. Leurs positionnements, comme ceux des autres participants, sont sous-tendus par divers enjeux.

2.3. A chaque participant ses enjeux

Grâce à l'observation participante, nous avons décrypté les faits et gestes de chacun, saisir les bribes de propos lâchées ici et là. Ainsi, en acceptant cette collaboration, l'enjeu pour les promoteurs culturels privés est l'animation de leurs espaces et l'espoir de nouer un début de partenariat avec l'UAC, une institution publique qui a pignon sur rue. Les enseignants réfractaires cherchent à éviter le flétrissement de l'image de l'enseignant-chercheur et le vedettariat sans substance d'une horde d'apprenants transformés en stars aux yeux de leurs camarades. Leurs collègues consentants espèrent voir cette expérience contribuer à l'enrichissement artistique des apprenants tout comme le titulaire du cours qui vise, en outre, à atteindre son objectif pédagogique. Enfin, les ateliers de création assument pour les apprenants une fonction ludique primordiale car « le théâtre est un jeu, donc il comporte les caractéristiques propres à l'activité ludique : gratuité et plaisir »¹⁰. La fonction ludique est d'autant plus grande qu'il s'agit d'une CC, qui procède à la « contestation de la suprématie du texte littéraire sur le spectacle, puisqu'elle fait reposer une

⁹ A l'origine de ces perceptions négatives se trouvent, en partie, les fractures idéologiques ou politiques qui existent entre les syndicats d'enseignants. Certains parmi eux, comme le SYNARES (Syndicat National de la Recherche ynarsès d'obédience communiste,

¹⁰ Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Mondia, Laval, 1989, p.121.

grande part du spectacle justement sur son aspect visuel et ludique plutôt que sur son aspect intellectuel »¹¹. Nous avons observé avec quel plaisir les étudiants brocardent l'enseignant retardataire et tournent en dérision la vétusté de la bibliothèque universitaire. De ludique, le jeu assume une fonction psychologique d'exutoire et, donc, de libération intérieure. L'atelier de création apparaît comme un espace où se croisent des stratégies différentes mises en œuvre par des personnes dotées d'un certain pouvoir.

2.4. Stratégies d'acteurs

Une stratégie est « toute intervention orientée vers une fin en fonction d'intérêts à satisfaire et d'enjeux à accomplir »¹². Nous en avons répertorié cinq qui sont : l'acceptation, l'opposition, l'évitement ou la duplicité puis la récupération.

Modalité de coopération la plus courante, l'acceptation est le consentement de chaque participant au projet théâtral dans le but de faire aboutir celui-ci en adoptant les attitudes requises. La présence des étudiants a été forte pendant l'année académique ; ils n'hésitaient pas à chercher des créneaux horaires supplémentaires pour faire avancer les ateliers. Ceux qui se sont engagés pour les répétitions de *R.L.I.* pendant les vacances ont été constants dans leurs efforts. Quant aux promoteurs de centres culturels, ils ont mis généreusement leurs espaces à disposition pour la création des deux spectacles et leur diffusion. De même, le Doyen de la FLLAC a accepté que *L.C.M.* soit présenté lors des journées culturelles de la faculté en juillet 2019.

Constante tout au long des deux processus créatifs, l'opposition a été le fait de presque toutes les catégories de participants. L'ancien chef de département s'est toujours opposé à la création de *R.L.I.* Tout au début du processus, les étudiants se sont opposés entre eux quant au choix du thème de la création. De même, les apprenants se sont opposés à l'enseignant-coordonateur. En effet, l'enseignant voulait un dénouement pacifique et réconciliateur, pendant lequel les comédiens devaient tous s'agenouiller et demander pardon. Mais ce point de vue, en lien avec des préoccupations d'ordre pédagogique et éthique, a été rejeté par les comédiens. Ceux-ci avaient des visées idéologiques, en relation avec un certain militantisme étudiant, et arguaient qu'il ne leur revenait pas à eux, les « victimes » de l'invalidation de l'année académique, de demander pardon. Enfin, il est aussi arrivé à l'enseignant d'aller à contre-courant des avis des apprenants quand ceux-ci, se sentant investis d'une mission d'opposants politiques, ont voulu conserver le titre

¹¹ *Id.*, p.122.

¹² Pascal Durand, *op.cit.* p. 25.

initial de la seconde CC, à savoir « Les Talons de Maman », par allusion au patronyme de l'actuel président de la République du Bénin (Patrice Talon). Ce titre, aux yeux du coordinateur, est une critique frontale risquée, surtout dans un contexte politique difficile, marqué par l'exil des opposants politiques, la suspension de certains médias, l'incarcération de journalistes...¹³.

Aussi, certains apprenants, au lieu de s'opposer au coordinateur, ont-ils utilisé la stratégie de l'évitement ou de la duplicité. Ils font semblant de coopérer, mais démontrent le contraire une fois montés sur la scène. C'est le cas de l'Étudiant n°1, l'acteur principal dans *R.L.I.* : dérogeant aux directives de la mise en scène, il s'est agenouillé avec ses autres camarades dans la scène finale alors qu'il devait rester debout pour continuer à incarner, seul, l'étudiant rebelle. Plus subtile encore se révèle la stratégie de la récupération, qui consiste à détourner le processus créatif pour mieux le contrôler.

Elle s'est manifestée au cours de la création de *L.C.M.* Trois étudiants se sont vite distingués par leur relative aisance, le recours à des figures de jeu apparemment bien inspirées (généflexions, bras tendus, jeu en duo, etc.). Habilement, ils ont imposé à la fable en construction un itinéraire tout tracé et, au dialogue théâtral, des répliques bien faites. En deux temps trois mouvements : le spectacle, prenant l'allure d'un conte théâtralisé classique, était déjà presque achevé. La liberté créatrice des autres participants, subjugués, se rétrécissait ; le processus échappait ainsi au coordinateur. Heureusement, celui-ci s'est finalement rendu compte que le trio manipulait les stéréotypes de canevas et de jeu utilisés par les comédiens de l'Ensemble Artistique et Culturel des Étudiants (E.A.C.E.) lors de leurs prestations sur le campus de l'UAC. On voit là le risque et les défis que posent ces stratégies à la CC.

3. Défis esthétiques

Après avoir évoqué les défis en question, nous dirons comment ils ont été relevés.

3.1. Stéréotypes, didactisme et politisation

L'enflure des stéréotypes, le manque d'originalité, le didactisme plat et la politisation à outrance sont les défis lancés à la CC en amphithéâtre. Par exemple, prise en otage par le trio d'étudiants, la pièce *L.C.M.* se serait réduite à un ramassis d'images d'Épinal et de clichés scéniques et perdrait, du coup, de son originalité et de sa beauté.

De même, l'esthétique et la portée de *R.L.I.* prendraient un coup si on laissait l'Étudiant n°1 agir à sa guise dans la scène finale. En se mettant à genoux avec ses trois autres camarades, il annulait la signification née du contraste des positions à

¹³ L'attitude du coordinateur de la mise en scène n'est pas pour autant exempte de critiques. On peut lui reprocher de verser dans de l'autocensure et du conformisme, alors que le théâtre est aussi, par essence, une pratique artistique subversive.

genoux/debout. Il établissait également un unanimité factice sur la nécessité du pardon et versait dans un moralisme insipide, déjà dénoncé pendant les répétitions.

La tonalité fortement politique que connote le titre initial, « Les Talons de Maman », ajoutée au militantisme impétueux des apprenants, aurait transformé le processus créatif en une tribune de parti d'opposition. En dehors des risques sécuritaires déjà évoqués, ce spectacle glissait sur la pente du théâtre militant anti-Talon. Enfin, l'inexpérience des apprenants était en elle-même une source de défis esthétiques. Comment avons-nous pu les relever, face à des « comédiens stratèges », qui ont peu de connaissances sur le jeu corporel, la gestion de l'espace scénique et les ressources vocales ? La réponse à cette question se trouve dans la méthode adoptée pour l'organisation pratique du travail et la mise en scène proprement dite.

3.2. Organisation pratique du travail et animation des séances

En tant que processus, la CC est une série de mécanismes complexes et intégrés en fonction desquels des individus mettent ensemble leurs ressources et s'accordent autour d'un projet théâtral en chantier dont ils explorent conjointement, de façon progressive et continue, tous les compartiments (discursifs, scénographiques, gestuels, techniques...) aux fins de déboucher sur un spectacle et/ou un texte dramatique. Pierre Rousseau distingue huit étapes dans ce processus : recherche et choix d'un thème, recherche thématique (en se documentant sur le thème), mise en commun et discussion, canevas thématique (squelette du spectacle à créer), appel élargi (adressé à des gens de l'extérieur pour se prononcer sur le spectacle en chantier), retour en équipe de création, aide extérieure (nouvel appel pour des appréciations sur le spectacle), jeu et critique (les quatre premières représentations sont données pour recueillir l'avis du public)¹⁴.

Pour aplanir les différends nés au cours des processus créatifs, nous avons utilisé une approche différente, mais dont les principes sont les mêmes : liberté créatrice, improvisation, participation inclusive. Tout commence par la présentation du syllabus du cours. Ensuite, les apprenants procèdent par proposition et par vote au choix du sujet à traiter. Les groupes thématiques sont alors créés : metteurs en scène ; musiciens-chorégraphes, chargés de faire les « warming-up » (échauffements) en début de répétition et de prévoir la musique du spectacle ; acteurs ; transcripteurs-rédacteurs, qui prennent des notes et dégagent le texte de la pièce après le montage du spectacle ; régisseurs son et lumière ; scénographes et costumiers. Les groupes ne sont constitués qu'à titre indicatif car, pendant les répétitions, ils peuvent enregistrer des départs ou de nouvelles entrées. Il n'y a pas de canevas de création préétabli, mais le conducteur de chaque séance est le même : après le « warming-up », les

¹⁴ Pierre Rousseau, « Processus d'une création collective. Théâtre du Cent-Neuf », *Jeu*, n°12, 1979, pp.130-133.

acteurs commencent à jouer et les membres des autres groupes suivent, font des observations, des critiques et des suggestions. Ainsi galvanisés, les participants à l'atelier de création ont tôt fait de percevoir chaque problème comme un début de solution. Pour *R.L.I.* par exemple, l'opposition du Chef de département a été vite considérée comme un défi indirect à relever ; Etudiant n°1 a vite rengainé sa duplicité. Pour les deux pièces, les sujets de création ont été démocratiquement choisis ; les stéréotypes du conte théâtralisé version E.A.C.E ont été évités dans *L.C.M.* et nous avons pu procéder aux autres réglages scéniques.

3.3. Réglages scéniques et textuels

Pour Michel Pruner, après la voix de l'acteur, « le corps est le second instrument essentiel du travail expressif de l'acteur »¹⁵. Cela est bien probable, mais pour relever les défis énumérés supra, nous avons dû, en ce qui nous concerne, nous attaquer prioritairement à la corporéité des comédiens amateurs. Travailler le corps de l'étudiant-acteur est vite apparu comme une exigence incontournable. Dégourdis et psychologiquement prêts à affronter la scène grâce aux séances de « warming-up », ils échouent cependant à s'imaginer dans la peau d'un personnage théâtral et, donc, à afficher les postures correspondantes, à imaginer la gestuelle adéquate et à occuper l'espace scénique convenablement. Comment réussir cela quand, dans le cadre de cette CC improvisée, la fable et les personnages eux-mêmes sont en chantier ? Nous avons dû procéder par touches progressives, par tâtonnements, au hasard des propositions qui émergent de chacun et de tous. Par exemple, tout au début de la création de *R.L.I.*, quatre acteurs ont été invités à se déplacer vers la scène avec cette consigne : « Imaginez que vous êtes des étudiants. Vous entrez dans un amphi, vous attendez le professeur... ». Après quelques essais, il est vite apparu qu'il faut identifier les acteurs, en leur donnant à la fois des noms et des caractères distincts. Ainsi sont apparus progressivement Etudiant n°1, le meneur du groupe et l'espion principal ; Etudiante n°2, la retardataire et la séductrice ; Etudiante n°3, le peureux ; Etudiant n°4, le pagailleux. Cette caractérisation progressive génère des types de propos et de dialogues, lesquels s'accompagnent à leur tour des mimiques, des gestes et des déplacements adaptés. Ainsi, en lever de rideau, les démarches des quatre comédiens sont expressives de leurs caractères : démarche posée d'Etudiant n°1, entrée timide et hésitante d'Etudiant n°3 ; arrivée en coup de vent d'Etudiante n°3 qui cogne un Etudiant n°4 aux pas pesants et à la mine goguenarde.

La conscience d'incarner un certain type de personnage a aidé les comédiens dans la réduction du jeu artificiel et surfait. Ils ont appris, peu à peu, à jouer avec certains accessoires de scène (comme les morceaux de brique dans *R.L.I.* ou les chaussures dans *L.C.M.*). Au fil des répétitions, suivies des filages, des générales puis des

¹⁵ Michel Pruner, *La fabrique du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2000, p.165.

représentations, ils ont commencé à « avoir de la présence » sur scène, la « présence d'un acteur étant ce coefficient de sympathie que provoque sa corporéité »¹⁶.

En seconde instance est apparu le travail sur la voix, qui n'a pas été moins important. Il a d'abord porté sur l'aspect le plus évident, à savoir l'intensité. L'audibilité étant la première qualité de tout orateur, nous avons chaque fois enjoint aux comédiens, aussi bien ceux de *R.L.I.* comme leurs camarades de *L.C.M.*, de « parler fort ». Cette injonction a immédiatement été suivie des autres impératifs vocaliques, à savoir le contrôle du débit et de la diction sans oublier la nécessité des modulations. Etudiant n°1, par exemple, avait toutes les peines du monde pour ralentir son débit dans certaines séquences qui l'exigeaient ; il n'a pu commencer à bien rouler les « r » dans « retardataires » qu'au bout de plusieurs semaines de répétitions ! Aussi le groupe a-t-il décidé, à chacune des séances, de préposer un étudiant au contrôle de la voix.

En dehors de la voix, il a fallu aussi travailler sur la langue, relever et faire corriger les fautes de syntaxe, de grammaire et de vocabulaire. Nécessaire dans le spectacle oral, ce travail sur la langue a été plus qu'indispensable dans la rédaction du texte théâtral. Les notes éparses prises par les membres du sous-groupe « Transpositeurs-rédacteurs » tout au long du processus créatif de *R.L.I.* ont été compilées et mises au propre. Un projet de texte en était sorti, lequel a fait l'objet d'une relecture et d'une correction collectives au cours d'un atelier d'écriture organisé début novembre 2017. Si la structure du texte est restée fidèle à la mise en scène initiale, il en a été autrement du discours théâtral. Les dialogues ont été sérieusement réécrits ; grand compte a été tenu des exigences du style écrit. Aussi ne s'étonnera-t-on point des écarts qui sautent à l'œil quand on compare la pièce éditée et les représentations sans cesse mouvantes du spectacle, opposé par nature à la fixité ou la rigidité du texte théâtral.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, il apparaît qu'à l'université, l'apprentissage du théâtre, lorsqu'il est pratique et revêt, *a fortiori*, la forme d'une CC, est loin d'être un épiphénomène de l'offre de formation. Il met en contact différentes catégories de participants et, de ce fait, se transforme en un espace social dynamique où se croisent des personnes aux habitus variés. En analysant les enjeux découlant des interactions lors des processus créatifs de *R.L.I.* et de *L.C.M.*, il a été mis en relief les types de stratégies utilisées par les participants au projet théâtral et les défis esthétiques induits. Ceux-ci ont été relevés grâce à la méthodologie utilisée au cours de ces processus créatifs. Les interactions, parfois conflictuelles, sont donc des sources motrices de la CC, à condition qu'on sache les convertir en atouts pour faire aboutir le projet théâtral. L'accueil enthousiaste réservé par le public aux représentations de

¹⁶ Id. 167.

R.L.I. et de L.C.M. est une motivation supplémentaire pour que les expériences de CC en amphitheâtre ne s'arrêtent pas en si bon chemin.

Bibliographie-Webographie

Corpus

PERMA ACHA WA ASSOCIATION, *Spectacle Roi LMD International à l'IFB*, Cotonou, Guy des Images, 2018, 1h00.

PERMA SILLONS D'OR ASSOCIATION, *Les Chaussures de Maman*, inédit, spectacle présenté le 31/07/2019 sur le campus d'Abomey-Calavi de l'UAC, 30 mn.

NOUWLIGBETO Fernand, GBEWA Jérôme, GODONOU Prisca, *et alii.*, *Roi LMD International*, Calavi, Perma Ed., 2018, 86p.

Ouvrages et articles critiques

BASTIEN Soulé, « Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales », *Recherches qualitatives*, vol. 27, n°1, 2007, p. 127-140, <[http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero27\(1\)/soul_e.pdf](http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero27(1)/soul_e.pdf)>, consulté le 15.06.2019.

BOURDIEU Pierre, « Habitus, code et codification », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol.64, sept.1986, pp.40-44.

BOURDIEU [P.], *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, 565p.

DURAND Pascal, « Introduction à la sociologie des champs symboliques », in Romuald Fonkoua et Pierre Halen avec la coll. de Katharina Städtler (textes réunis par), *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala, Halen, 2001, pp.395-406.

HEBERT Lorraine, « Pour une définition de la création collective », dans *Jeu*, numéro 6, 1977, pp.38-46.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, 447p.

PRUNER Michel, *La fabrique du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2000, 266p.

ROUSSEAU Pierre, « Processus d'une création collective. Théâtre du Cent-Neuf », *Jeu*, n°12, 1979, pp.130-133.

VIGEANT Louise, *La lecture du spectacle théâtral*, Mondia, Laval, 1989, 228p.