Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur

Band: 43 (1980)

Artikel: Travail théâtral populaire = Volkstheaterarbeit : La Pierre et l'Esprit, La Fête des Vignerons, La Fête du Blé - Fête du Pain, Terre Nouvelle

Autor: Apothéloz, Charles

Kapitel: 1: "La Pierre et L'Esprit" (1975)

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986675

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

1

«La Pierre et l'Esprit» (1975)

Les circonstances me permirent d'engager sans délai ma liberté toute neuve dans une entreprise qui servait d'emblée mes desseins, puisqu'il s'agissait, par la création d'un spectacle, de faire participer la jeunesse des paroisses vaudoises à la célébration du 700e anniversaire de la consécration de la Cathédrale de Lausanne.

Les conditions les plus favorables se trouvaient réunies: les fastes d'une commémoration solennelle, un lieu de réunion prestigieux, des protagonistes et un public motivés. De quelle scène mieux intégrée le théâtre pourrait-il en effet rêver? quel événement historique plus significatif pourrait-il rappeler? où pourrait-il trouver des acteurs plus enthousiastes à le fêter? et des spectateurs plus enclins à les suivre? J'étais entré de plain-pied dans la seule tradition dramatique qu'ait jamais connu le Pays de Vaud: celle de la célébration.

Mais encore fallait-il que les auteurs fussent eux-mêmes disposés à collaborer avec moi dans l'élaboration d'une oeuvre qui soit la servante de cette forme éminemment populaire qu'est toute célébration théâtrale. Julien-François Zbinden pour la musique, et Géo-H. Blanc pour le texte partagèrent sans réserve mon propos.

Telles furent les chances qui s'offrirent dès le départ à "La Pierre et l'Esprit". C'est ici le lieu de rendre hommage au mécénat de l'Association Semper Fidelis, qui passa commande aux auteurs, édita l'oeuvre et l'offrit au comité d'organisation des fêtes d'anniversaire; ainsi qu'à M. Paul Vallotton, directeur à la Radio et Télévision de Suisse romande, et président du Conseil suisse romand du Théâtre dramatique: c'est lui qui fut l'ambassadeur du projet et son ardent promoteur.

L'œuvre: un poème dramatique et musical

Les historiens ont insuffisamment mis en évidence la très grande simplicité qui caractérise l'anecdote des grandes oeuvres du théâtre populaire de tous les temps: leur thématique peut être très complexe, leur signification parfois ésotérique, leur texte par endroit hermétique, l'histoire qu'elles racontent n'en est pas moins toujours compréhensible à chacun. Populaires ou non, les oeuvres ne deviennent des classiques qu'à ce prix.

Son anecdote

Celle de "La Pierre et l'Esprit" est en ce sens très limpide:ayant échoué à tenter Jésus, le Diable tente l'Homme et le corrompt; déchu, torturé, l'Homme reprend à son compte les paroles du Christ: "Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné?"; ce cri suscite l'apparition de l'Espérance et fait reculer le Malin; l'Homme retrouve la Foi et la Charité, et rejoint le Peuple de Dieu dans le Choeur de la Cathédrale édifiée à nouveau par un acte collectif de louange et de prière.

Cette anecdote se développe en treize parties:
la tentation du Christ;
l'Archange Michaël défie le Corrupteur: entrée des Béatitudes;
le Corrupteur relève le défi: entrée du Veau d'or;
la fabrique de monnaie: l'argent au service du Corrupteur;
entrée en jeu de l'Homme: l'Archange Michaël lui reproche d'avoir perdu la foi de son enfance;
l'Homme confesse son incertitude et son angoisse;
première évocation de la corruption et de la détresse de l'Humanité;
désarroi de l'Homme: entrée du Poverello;
réponse du Corrupteur: deuxième évocation de la détresse de l'Humanité;
imploration de l'Homme, confusion du Corrupteur, réponse du Seigneur, prière du Christ;
entrée de l'Espérance, retraite du Corrupteur, appel à la construction de la Cathédrale;
évocation des cathédrales contemporaines de Notre-Dame de Lausanne: la Cathédrale, livre ouvert et parole vivante, louange au Christ;
exhortation au Peuple de Dieu à poursuivre la construction du Temple spirituel.

Son thème

Le thème général de l'oeuvre appartient, on le voit, à la mythologie universelle: le Combat de l'Ange et du Démon, combat dont l'Homme est l'enjeu. Mais, dans "La Pierre et l'Esprit", le message religieux prend tout son sens chrétien par l'affirmation de la Grâce divine: dans un monde où la nuit et la mort paraissent parfois tout envahir, la victoire du Christ

sur la Croix peut devenir celle de l'Homme; au Peuple de Dieu rassemblé, cette Croix rappelle les paroles de l'Ecriture: "Approchez-vous du Seigneur, pierre vivante (...) et vous-mêmes, pierres vivantes, édifiez-vous pour former une maison spirituelle" (Première Epître de Saint-Pierre: 2,5).

Porteuse d'un tel message, l'oeuvre ne s'apparente en rien au théâtre critique ni au théâtre-miroir de la société; par elle, des chrétiens s'adressent à d'autres chrétiens pour célébrer et renouveler ensemble l'acte fondateur de la Cathédrale de Lausanne; participant à l'affirmation d'une même foi, acteurs et spectateurs y sont tous en vérité des célébrants.

Son texte

L'oeuvre a été qualifiée par Géo-H. Blanc, son auteur, de Poème dramatique. Son texte se développe en vers libres, fortement accentués et rythmés sur des cadences très variées. J'avais en effet recommandé au poète d'articuler son verbe en petits groupes de phonèmes, de manière qu'il puisse être aisément perçu en dépit des effets roulants des multiples échos de la cathédrale. Priorité serait donc donnée dans son interprétation au rythme du texte et aux différents registres des voix plutôt qu'à la modulation nuancée des sentiments: les comédiens seraient appelés à porter leur texte en avant, à le proférer plutôt qu'à l'intérioriser.

Tel qu'il est écrit, le texte est distribué en neuf voix: celle d'un Récitant, celle du Christ, celles de l'Archange Michaël, du Corrupteur et de l'Homme, celles des Trois Destructeurs de l'Humanité et celle de l'Espérance, plus les voix d'un groupe choral intervenant dans les séquences du Veau d'or ou des ouvriers de la fabrique de monnaie par exemple.

Si le Pays de Vaud n'a nourri au cours de son histoire aucune tradition théâtrale au sens strict du terme, il a par contre toujours cultivé l'art du chant choral et de la danse populaires, dont il a constamment renouvelé le répertoire, à l'occasion surtout des Fêtes des Vignerons de Vevey (voir au chapitre suivant). Et c'est à l'intuition géniale de René Morax, le poète de la Fête de 1905, que l'on doit la conception d'un authentique théâtre populaire vaudois, celui qui fit les beaux jours du Théâtre du Jorat [1]: il célébra dans ses drames Dieu, la Terre vaudoise et son Histoire, en associant à son texte la musique chorale de grands compositeurs, tels Gustave Doret ou Arthur Honnegger. Ce double caractère de célébration et d'alliance verbe/musique est la clé de l'extraordinaire faveur populaire que connut et que connaît encore le théâtre de René Morax.

Après lui, aucune oeuvre dramatique destinée à une large audience ne put se concevoir dans le Pays de Vaud sans musique orchestrale et sans choeurs. "La Pierre et l'Esprit" ne s'écarta pas de cette très vivante tradition.

Sa musique

Géo-H. Blanc, lui aussi poète de la Fête des Vignerons, celle de 1955, emprunta trois textes qu'il destina à un soliste (le Psaume des Béatitudes, le Cantique du Soleil, et l'Orayson à Nostre-Dame, écrite en 1456 par Martin le Franc, prévôt du Chapitre de la Cathédrale). Il écrivit une très belle chanson pour choeur d'enfants (Madame Marie), et cinq textes pour choeur mixte (Chantez à l'Eternel, le Fils de Dieu, Dieu venu dans ce monde, Christus vincit, le Seigneur est ici). La composition musicale fut confiée au lausannois Julien-François Zbinden, lequel conçut une partition pour

orchestre de cuivres et percussions, grand orgue, piano, soliste, choeur mixte, choeur d'enfants et choeur d'assemblée. A ma demande, il composa ensuite une Marche du Veau d'or et dix interludes destinés soit à soutenir certains textes, ou à leur donner une couleur sonore, soit à bruiter certaines actions scéniques. Si bien que lors de la représentation, le spectacle comportait, sur une durée totale d'une heure, près de quarante-cinq minutes de musique. (La partition des choeurs a été publiée par les Editions Foetisch S.A. à Lausanne).

Telle que l'oeuvre fut conçue, "La Pierre et l'Esprit" peut donc être considérée comme une poème dramatique et musical, très proche dans sa forme d'un oratorio. Voyons comment elle prit à la réalisation celle d'un jeu dramatique.

Le projet scénographique

Le manque d'argent est d'ordinaire une circonstance maléfique. Elle me fut en l'occurence d'un grand secours. Le Comité d'organisation des fêtes d'anniversaire n'avait pas inscrit la création d'un spectacle dans ses premiers budgets: le cadre financier de son étude relativement tardive s'en trouva, avant toute entrée en matière, fort exigü. Il s'ensuivit tout naturellement que des sept avant-projets scénographiques que je présentai (installations scéniques et techniques, rapports scène/salle, etc.), ce fut le meilleur marché qui fut retenu. Mais c'était aussi le plus dynamique sur le plan artistique, et le plus novateur.

Les deux premières propositions ne rompaient pas avec le principe de frontalité. Dans l'une, le public assis dans la nef assisterait à une action dramatique jouée sur la croix-du-transept; dans l'autre, il regarderait vers l'entrée de la cathédrale. Dans les deux cas, l'orchestre et le choeur

seraient situés dans le dos du public. Deux autres propositions frontales les plaçaient devant la scène, qu'on aurait alors surhaussée. Ces quatre dispositifs exigeaient tous d'énormes constructions pour une aire de jeu relativement réduite: l'action aurait dû se jouer en effet sur une scène très élevée pour être visible de spectateurs assis dans une salle horizontale aussi profonde; il aurait alors fallu incliner le plateau ou le disposer en gradins, sous peine de "couper" les jambes puis le torse des acteurs quittant l'avant-scène. Ils interdisaient pratiquement toute entrée massive (à moins d'aménager des rampes d'accès monumentales) et déterminaient par conséquent une dramaturgie très statique. L'éclairage d'ensemble du plateau et sa sonorisation générale auraient demandé d'assez gros moyens techniques. A grands frais, on n'aurait ainsi abouti au mieux qu'à un oratorio quelque peu imagé.

L'abandon de toute frontalité

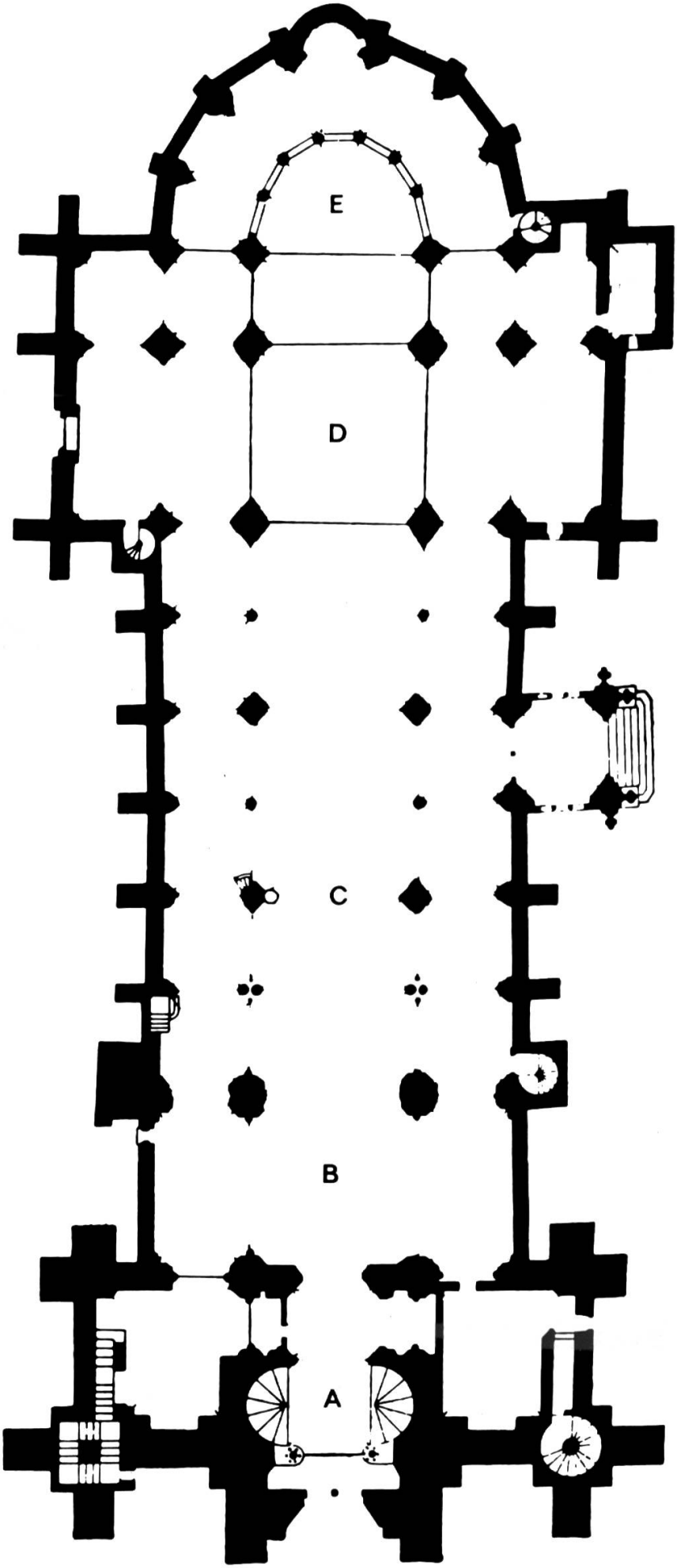
Une cinquième proposition était déjà plus intéressante. Elle consistait à asseoir le public dans les deux bas-côtés de la nef centrale devenue scène. Mais l'action dramatique pouvait aussi se dérouler sur la croix-du-transept. Les deux nefs latérales et le narthex auraient servi d'accès intégrés à l'aire du jeu. L'estrade de la musique aurait été construite dans le choeur. Les problèmes de surélèvement de la "scène" étaient supprimés, l'action pouvant aisément se dérouler sur un "plateau" en forme de T d'un mètre de haut. Le spectacle retrouvait une grande mobilité, mais sa scénographie commandait une dramaturgie en cortège, la nef tenant lieu de rue ou d'avenue aboutissant à une place. Cette solution, beaucoup plus économique, aurait sans doute prévalu si des impé-

ratifs matériels n'étaient venus l'interdire comme les quatre autres d'ailleurs: le programme et le calendrier des manifestations d'anniversaire prévoyaient en effet une succession de cérémonies cultuelles et de concerts qui nous aurait pratiquement obligés à démonter et évacuer tout dispositif scénique après chaque répétition et la plupart des représentations, chose matériellement impossible en si peu de temps. Cette programmation liquidait une sixième proposition, frontale quant à elle, consistant à construire une tribune pour le public sur toute la longueur de la nef centrale, de manière à supprimer toute élévation de la scène et aménager de larges accès au plateau.

Une scénographie éclatée

Ce furent donc des coûts et des délais prohibitifs qui me contraignirent à imaginer une solution moins onéreuse, plus légère et plus souple. Elle proposa de supprimer toute construction fixe au sol: pas de scène pour les acteurs, pas d'estrade pour la musique, pas de tribune pour le public. Le poste central de la régie technique et la musique seraient placés sur un "pont" érigé devant le narthex (A) à dix mètres du sol (B), à la hauteur du pupitre du grand orgue (ce qui éviterait l'obligation de démonter chaque jour une estrade, et résoudrait du même coup les difficiles problèmes des liaisons entre le régisseur général et le directeur musical d'une part, entre le directeur et l'organiste d'autre part, liaisons capitales dans la conduite d'un spectacle musical). Parlant de la chaire, ou juchés sur de hauts escabeaux, les personnages

Plan de la Cathédrale de Lausanne:
A: Narthex. B: Pont construit à 10 m. du sol. C: Nef (10 m. de largeur, de mur à mur). D: Croix-du-Transept. E: Choeur.


E
D
C
B
A

seraient sans peine visibles de tout le public. Evacuer ces escabeaux chaque jour ne poserait aucun problème majeur.

A partir de là s'imposa très rapidement à l'évidence l'idée que les escabeaux pourraient être mobiles si on les équipait de roulettes, et que l'action pourrait ainsi se dérouler ailleurs que dans le choeur: la servitude de la frontalité des rapports scène/salle s'en trouverait levée. A quoi bon dès lors maintenir les sièges des spectateurs? la cathédrale serait vidée de ses chaises (leur transport quotidien dans un entrepôt voisin fut résolu par la rotation d'équipes de paroissiens bénévoles): les spectateurs resteraient debout et pourraient circuler librement; l'action théâtrale pourrait éclater dans tout l'édifice, lequel retrouverait son visage médiéval de lieu de réunion à la fois profane et sacré: on raconte en effet qu'au Moyen Age la rue traversait le narthex, et que la nef servait de marché couvert, de dortoir aux pélerins et de refuge à la population, le choeur seul étant réservé au mystère sacré de la messe et du culte.

Dans cette conception d'une scénographie éclatée, les personnages demeureraient de simples porteurs de texte, mais ils pourraient se déplacer, et l'essentiel du spectacle serait donné par de grandes images portées se mouvant au-dessus des spectateurs: visibles de tous et de très loin, des marionnettes géantes pénétrant dans le public, des masques surdimensionnés ou des symboles à haute rampe pourraient exercer un effet dramatique saisissant. Le poème dramatique et musical ne serait plus une sorte d'oratorio, mais un spectacle total mettant en jeu texte, musique, chants, danse, images et sons: un jeu dramatique inspiré des mystères du Moyen Age et de

Vue générale de la Cathédrale au début de la représentation.
Le Diable et sa suite pénétreront dans le public par le narthex.

leur imagerie populaire. Pour un tel jeu à grand spectacle, il devenait possible de mobiliser les jeunesses paroissiales selon le voeu des promoteurs de la manifestation.

Les moyens techniques s'en trouveraient assouplis: plus de sonorisation générale et frontale pour les comédiens, mais pour chacun d'eux un micro individuel; plus d'éclairages fixes (à l'exception d'un puissant projecteur faisant tomber la lumière du "ciel" au centre de la croix-du-transept, et de quelques petits projecteurs pour les escabeaux immobiles), ni de pleins feux, mais une batterie de projecteurs de poursuite: installés à dix mètres du sol dans les promenoirs supérieurs des deux nefs latérales, ils suivraient partout les personnages et les images mobiles. De tels éclairages ponctuels et serrés pourraient créer des effets dramatiques puissants en faisant surgir les figures de l'obscurité générale, ou ménager au contraire la priorité à la splendeur de l'architecture majestueuse du sanctuaire mis en pleine lumière par les équipements intérieurs du monument.

Le seul problème nouveau pour moi que posa l'éclatement du spectacle fut celui de la liaison de la régie centrale perchée à dix mètres de hauteur (bénéficiant ainsi d'une vue générale de l'action, qu'elle pouvait dès lors diriger et contrôler) avec les électriciens et les régisseurs au sol. Il fut résolu par un double système: liaison acoustique par fils (micro et casques) avec les électriciens, liaison acoustique sans fils (talkie-walkie) avec les régisseurs du son et les régisseurs des figurants.

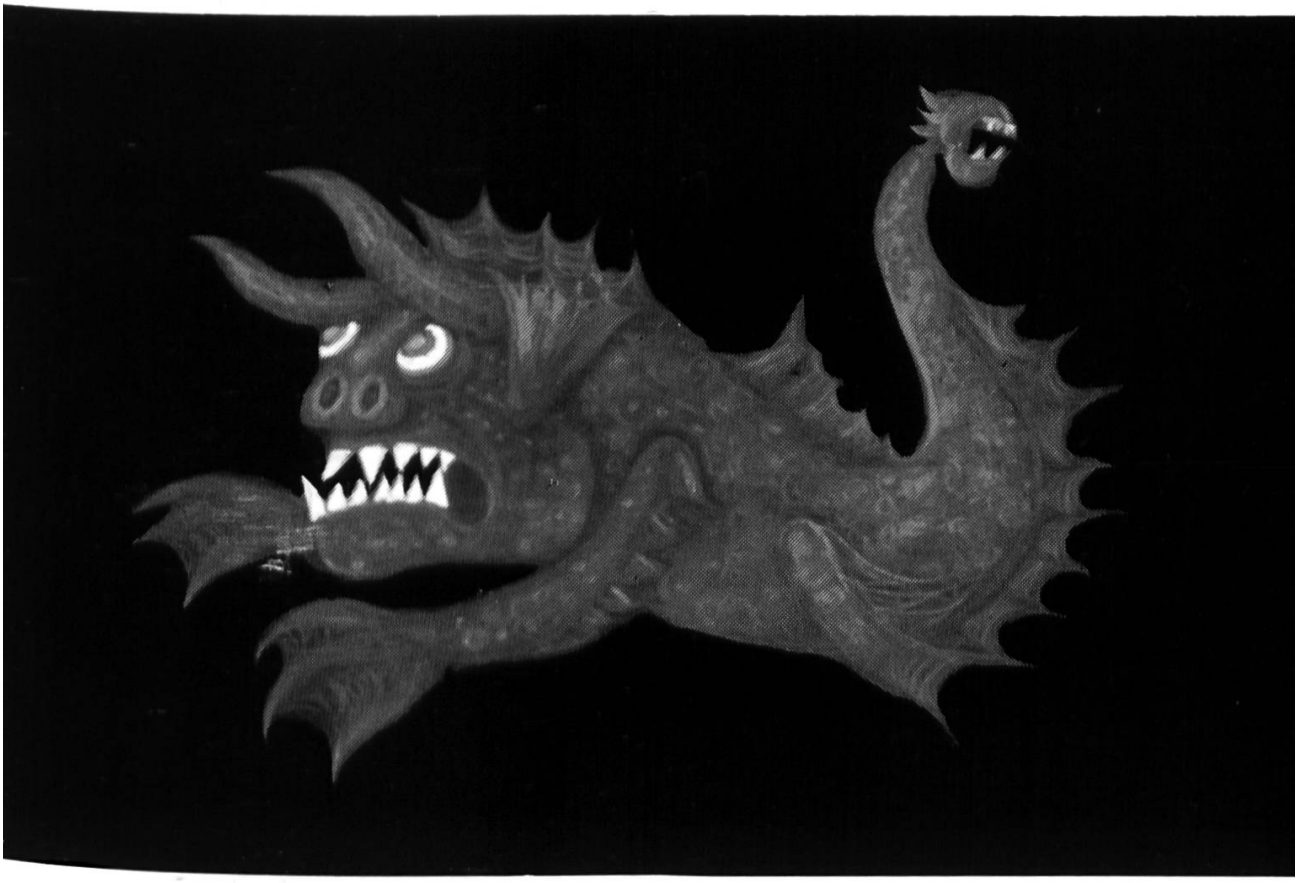
Les premiers devis confirmèrent bientôt mon estimation. Cette solution était de loin la moins coûteuse, bien qu'ultérieurement se soit révélée la nécessité de recouvrir la croix-du-transept d'un plancher, et d'aménager des rampes d'accès pour les tours. Le feu vert me fut donné pour élaborer un projet dramaturgique et sa mise en oeuvre.

Le projet dramaturgique

Cette conception, d'une scénographie éclatée était en soi très stimulante. Elle allait me permettre d'élaborer sans difficulté majeure un projet dramaturgique de mise en images très simple et cependant convaincant.

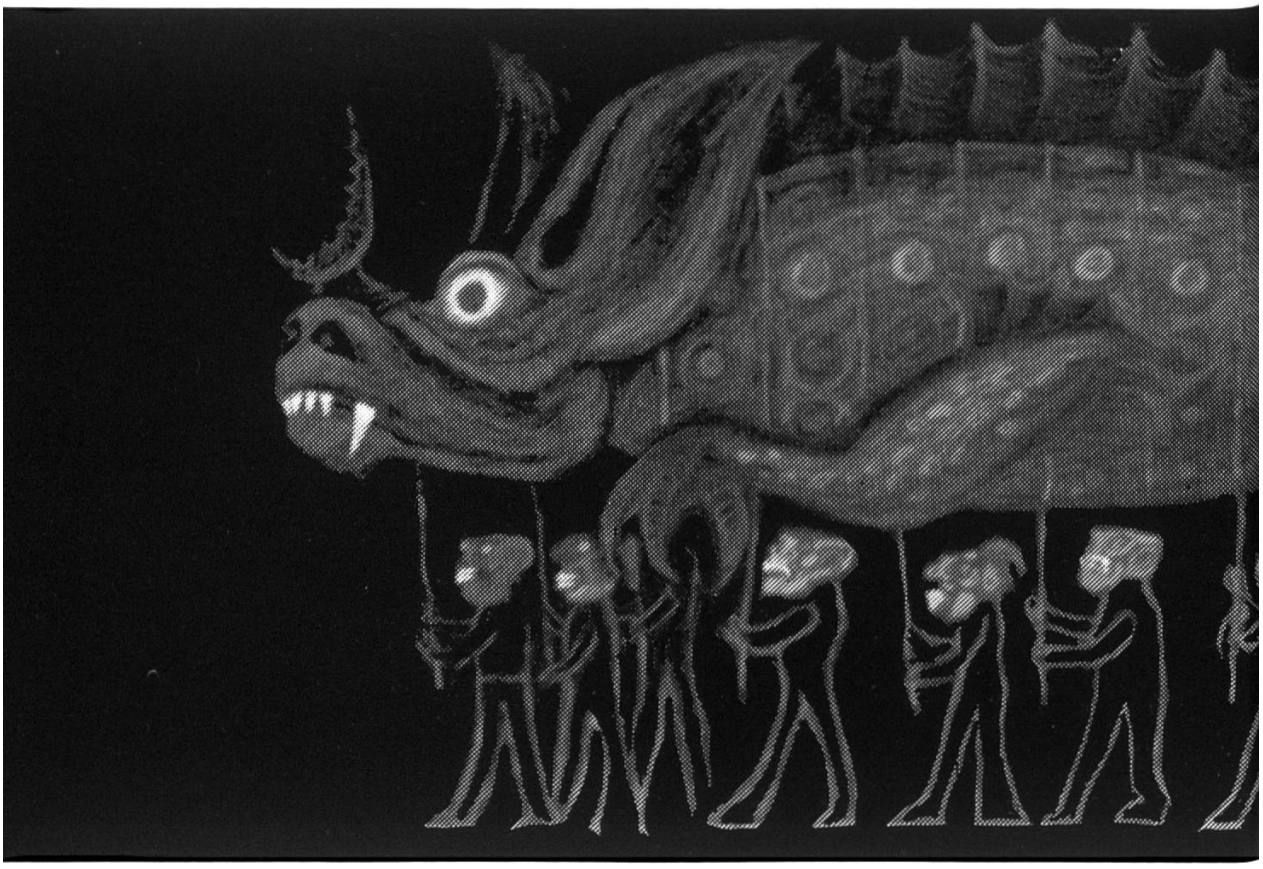
La scène étant devenue la cathédrale tout entière, le plan de l'édifice allait offrir au jeu dramatique un programme dramaturgique très réaliste mais hautement symbolique: représentation de l'Univers de la Création, de la Terre et du Ciel,

Maquettes de Nicolas Suba: la Bête du Diable (ci-dessous). Pages suivantes: le Monstre du Mal, les Sept Péchés Capitaux (détail), le Cortège macabre (détail).



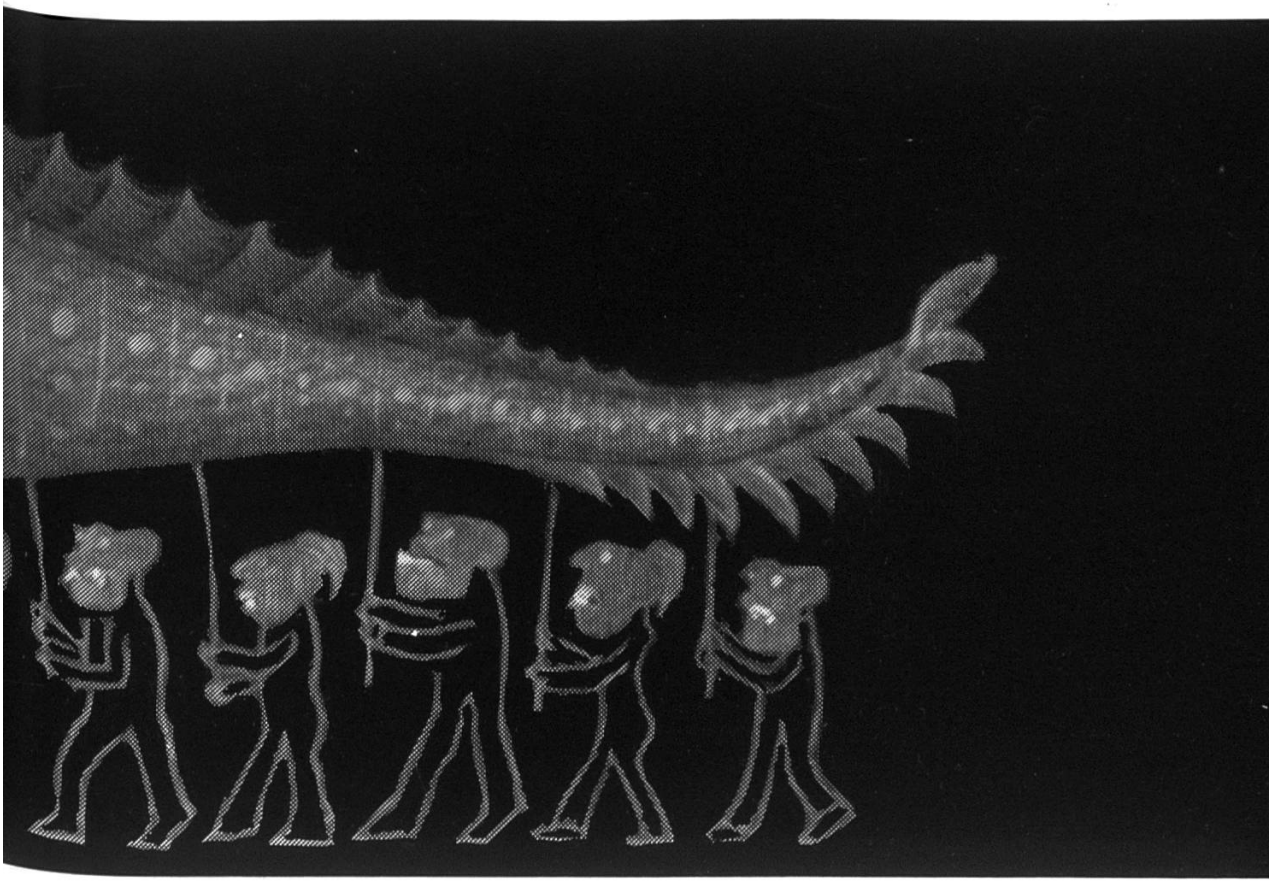
la Cathédrale serait le champ clos du Combat de l'Ange et du Démon, les spectateurs (le peuple de Dieu) son enjeu. Le Bien et le Mal se feraient face dans une cathédrale vidée de ses chaises, au milieu de la foule demeurant debout dans la nef.

Ayant forcé l'entrée de la Cathédrale (la Création, la Cité de Dieu) par le Narthex (lieux où étaient confinés au Moyen Age les non-baptisés), le Diable devrait traverser toute la Nef (la Terre, lieu des fidèles) pour conquérir le Choeur (le Ciel, sanctuaire sacré du Dieu Vivant) occupé par l'Archange Michaël. Il lui faudrait pour cela corrompre le Peuple de Dieu, représenté par des choreutes répartis dans le public et comme issus de lui. Il ferait alors entrer ses servants: le Veau d'Or et ses Suppôts. L'Incarnation du Mal investirait la Nef, les Sept Péchés Capitaux l'envahiraient, enchaîneraient leurs victimes et attaqueraient le choeur, cependant que les Trois Destructeurs de l'Humanité sèmeraient



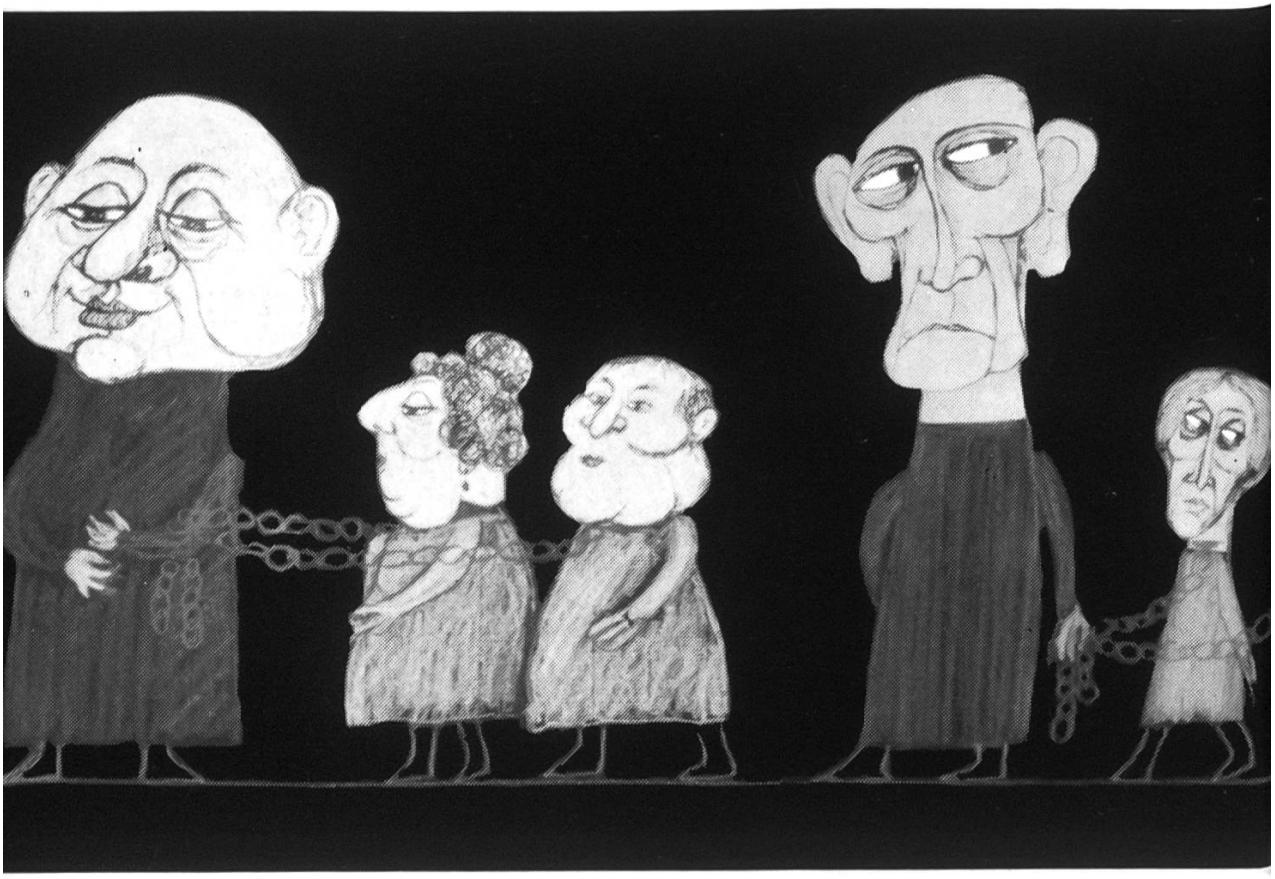
la Mort dans toute la Cathédrale. Hissé sur une Roue de Torture, l'Homme corrompu en appellerait à la Grâce de Dieu: l'Espérance surgirait alors, traverserait la Nef et rejoindrait dans le Choeur l'Archange et l'Homme libéré, faisant fuir le Diable et son escorte maléfique. Ce serait enfin l'entrée des Saints-Patrons de Notre-Dame de Lausanne et des bannières symbolisant les Cathédrales, le Christus Vincit, l'Alleluia final et le Choeur d'assemblée renouvelant par un acte collectif de louange et de prière l'édification de la Cathédrale, Pierre Vivante, Temple de l'Esprit.

Telle était l'esquisse de la transposition scénique du Poème dramatique en un Jeu dramatique, par l'invention d'une forme qui engendrait de manière très parlante la symbiose de l'édifice célébré et de l'action scénique le célébrant: symbiose dont la clé de voûte est le Mystère divin rendu comme visible par la Croix-du-Transept, lieu géométrique de la



Pierre et de l'Esprit, foyer de Présence Vivante.

De tous les projets dramaturgiques qu'il m'a été donné de concevoir et de réaliser, celui de "La Pierre et l'Esprit" est certainement le plus cohérent et le plus novateur. Je me plais à le dire sans fausse modestie, car ce n'est pas tant à mon imagination que fut redevable cette réussite qu'à l'impossibilité de faire autrement: c'est à partir de contraintes scénographiques, matérielles et financières que put se faire, par la mise en images des thèmes et des évocations, la synthèse d'un texte (de son anecdote et de son message), d'une musique, d'une action dramatique et d'un lieu, dans la création d'un rapport scène/salle absolument nouveau, cette nouveauté ne devant rien dans son principe à un souci de recherche ou de jamais vu. De ces contraintes allait naître un spectacle total, où par la grâce d'un édifice et d'un thème s'affirma l'identité shakespearienne du Théâtre et du Monde.

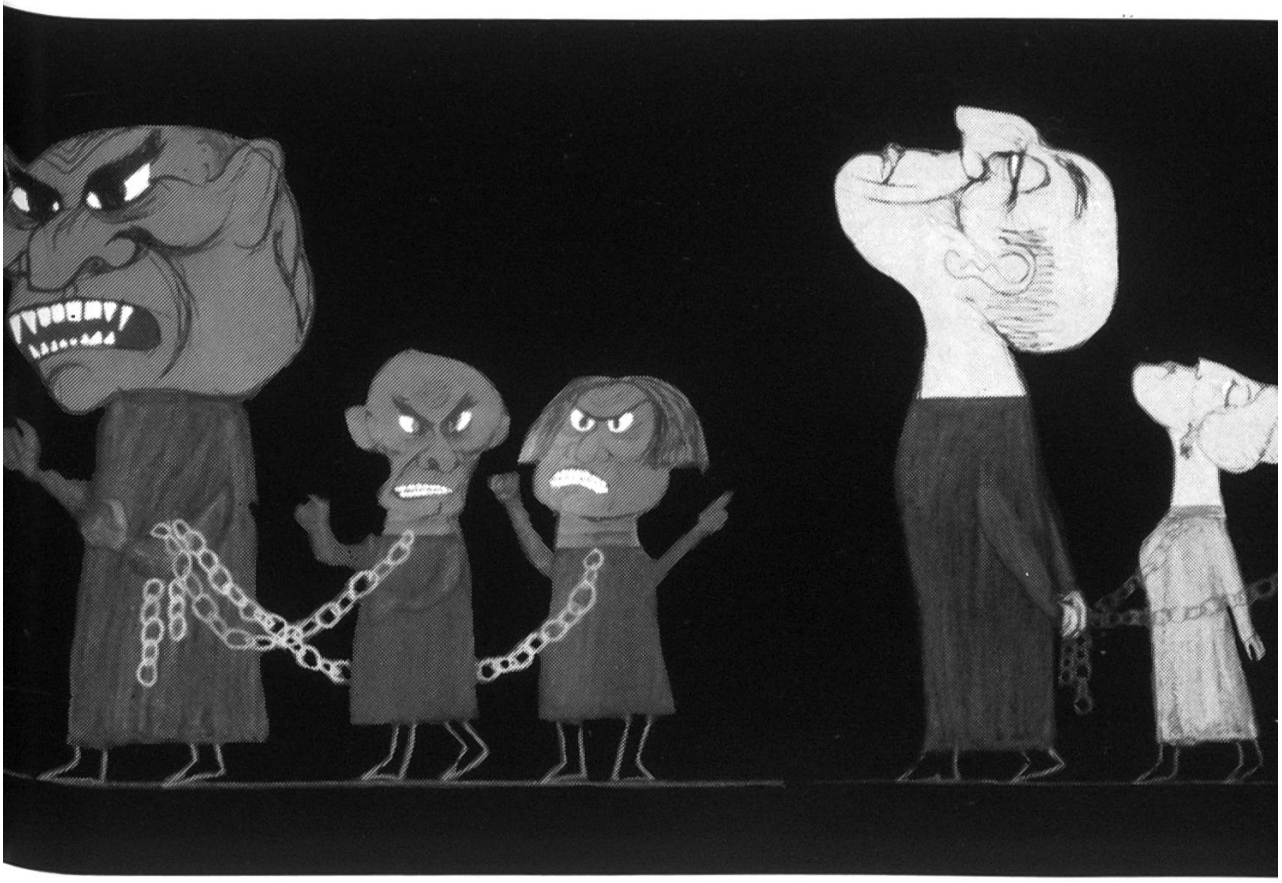


La mise en œuvre du projet

Pour réaliser ce projet dramaturgique, le décorateur Nicolas Suba et moi conçûmes le dispositif suivant:

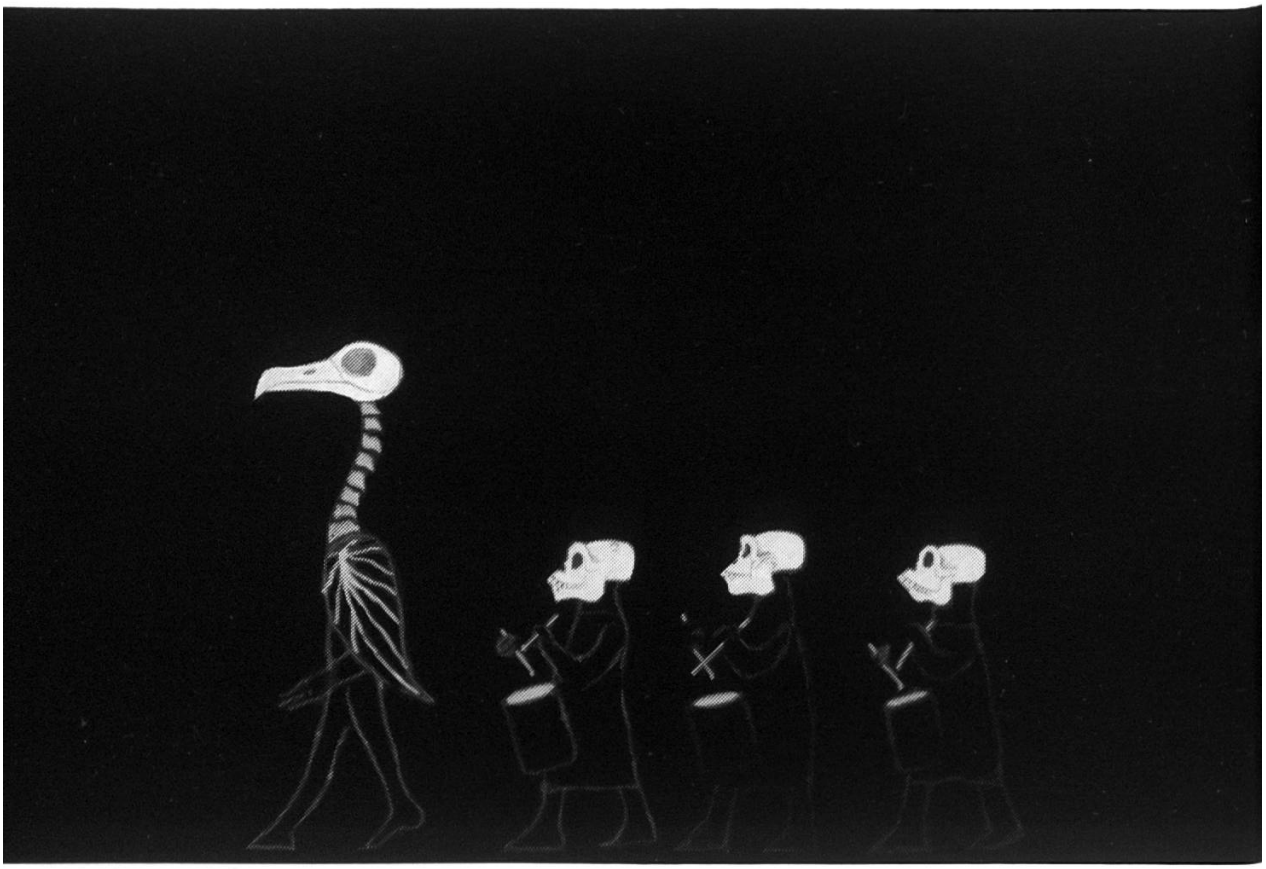
La musique. Le choeur mixte, le soliste et l'orchestre seraient situés devant le grand orgue, nous l'avons vu, au-devant du narthex, à dix mètres du sol. La partition de la ronde de Madame Marie (pour piano et choeur d'enfants) serait, elle, enregistrée et diffusée dans le choeur.

Les voix parlées. Elles seraient toutes amplifiées en direct: celle du Récitant par un haut-parleur fixé sur la chaire; celle de l'Archange, du Diable, de l'Homme et de l'Espérance par un haut-parleur fixé sur chacun des escabeaux mobiles et se déplaçant donc avec chacun des personnages, chacun



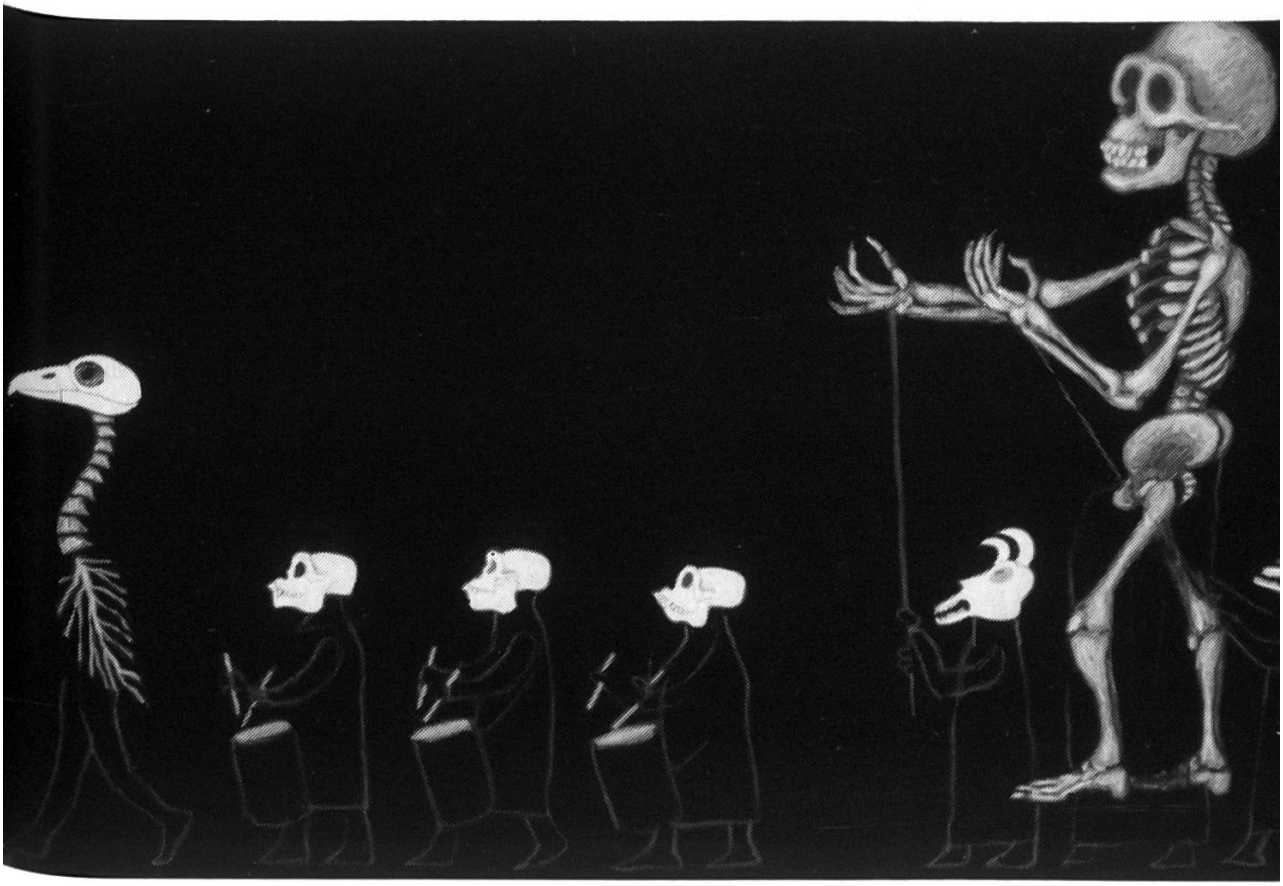
d'eux disposant d'un micro. La voix du Christ serait enregistrée et diffusée dans le cône de lumière tombant du Ciel sur la croix-du-transept. Les voix chorales des Suppôts du Veau d'or et des Trois Destructeurs de l'Humanité seraient elles aussi enregistrées, mais diffusées dans toute la cathédrale. Seules ne seraient pas amplifiées les voix des acteurs représentant dans le public le Peuple de Dieu: juchés sur des escabeaux fixes de deux mètres de haut placés entre les colonnes séparant la nef centrale des nefs latérales, chacun d'eux s'adresserait aux spectateurs groupés autour de lui; passant d'un murmure haletant à une clameur générale, leurs voix réunies pourraient créer l'illusion que la foule entière exprimerait son angoisse.

Les escabeaux mobiles. Le personnage de Michaël serait placé au centre du choeur au sommet d'une tour métallique de six mètres de haut. Lui faisant face, le Diable chevaucherait une



Bête maléfique construite sur une tour mobile de quatre mètres (maquette en page 25). L'Homme serait enchaîné sur une Roue fixée au faîte d'une tour de cinq mètres, tandis que l'Espérance chevaucherait un Cheval ailé construit sur une tour de même hauteur. Le Veau d'or quant à lui serait un animal-fabrique de monnaie dont les entrailles répandraient vomissures et déjections dorées sur le public. Il serait monté sur un char et chevauché par ses Suppôts masqués. Les tours, ainsi que le char, seraient manoeuvrés par des équipes de figurants-machinistes dirigés par un régisseur fonctionnant aussi comme technicien du son.

Les autres images mobiles. Le Mal serait incarné par un Monstre de vingt-cinq mètres de long rampant au-dessus du public (pages 26/27). Il serait porté par des figurants-manipulateurs masqués. Les Sept Péchés Capitaux seraient représentés par sept masques d'un mètre-vingt de haut posés chacun sur les



épaules d'un figurant. Chacun d'eux traînerait derrière lui un couple de victimes enchaînées et masquées (maquette partielle en pages 28/29). L'entrée des Trois Destructeurs de l'Humanité serait figurée par un Cortège macabre: trois squelettes géants de quatre mètres précédés de squelettes d'animaux et d'une batterie de tambours masqués d'une tête de mort. Les squelettes seraient des marionnettes manipulées par des figurants masqués de têtes de mort eux aussi (maquette partielle en pages 30/31). Par contraste, les Cathédrales seraient symbolisées par douze Bannières blanches à l'effigie de la Vierge.

Les autres acteurs. On aura compris que tous les figurants déjà nommés circuleraient au niveau du sol, créant ainsi une action masquée parmi les spectateurs. Ce jeu au sol serait complété par d'autres protagonistes: dans le choeur officierait la Garde céleste de l'Archange défendant l'accès de la croix-du-transept, protégeant les Enfants et le groupe du Poverello, tous ces acteurs jouant à visage découvert, tout comme les Saints-Patrons de Notre-Dame de Lausanne ouvrant le Cortège des Cathédrales, lequel entrerait par le narthex pour conduire le Peuple de Dieu dans le choeur. Dans la nef évoluerait les masques hideux des Servants du Diable semant la terreur parmi les tout jeunes spectateurs! Tous les acteurs (personnages et figurants) seraient bien sûr costumés [2].

L'infrastructure technique. Nous avons déjà parlé du système de l'éclairage (page 24) et de la sonorisation (page 29) ainsi que des principes des liaisons entre les différentes régies (page 24), et n'y revenons pas.

Le projet dramaturgique de mise en images éclatée et les maquettes de Nicolas Suba ayant été admises, nous passâmes à l'élaboration du budget général. Très raisonnable (145.000 francs au total), il passa la rampe. Les dés étaient jetés.

Au verso : l'entrée du Diable par le narthex ; au-dessus de lui : le Chœur, l'Orchestre et la Régie centrale.

A gauche : le Monstre du Mal.
Ci-dessus : Deux victimes de la Colère, l'un des Sept Péchés Capitaux.

L'entrée des Sept Péchés Capitaux figure la victoire du Diable sur le Peuple de Dieu.

La décentralisation du montage

Ce furent une fois encore les circonstances et les conditions de la production qui me contraignirent à imaginer un modèle novateur de montage, modèle qui se révéla particulièrement dynamique et créatif. Comment convaincre en effet des dizaines de jeunes gens habitant dans toutes les régions du Canton de se déplacer à Lausanne pour les répétitions? dans quels locaux d'ailleurs les aurions-nous réunis? S'il fallait se résoudre à les faire répéter par région, comment faire sans frais excessifs participer des interprètes professionnels à leur travail? La décision fut bientôt prise: tous les interprètes seraient des amateurs qui répèteraient en principe par groupes inter-paroissiaux. Sur cette lancée, allions-nous mettre sur pied un seul atelier centralisé et confier la réalisation de la décoration à des professionnels? Les arguments financiers tout autant que psychologiques en décidèrent: chacun des groupes d'interprètes amateurs réaliserait lui-même les masques, les accessoires et les costumes que porteraient ou manipuleraient ses membres: il y aurait donc autant d'ateliers que de groupes inter-paroissiaux décentralisés.

Quelques catégories d'interprètes et de collaborateurs échappèrent à ce principe de décentralisation. Celle des chanteurs: on eût certes pu former un choeur ad hoc, mais Robert Mermoud, chargé de la direction musicale, proposa d'engager le Choeur mixte de l'Ecole Normale de Lausanne dont il était le chef; cette solution fut retenue: plus simple, elle avait l'avantage d'associer un excellent choeur de jeunes gens domiciliés dans tout le Canton; les Petits Chanteurs de la Cathédrale quant à eux constituaient le choeur d'enfants dont nous avions besoin. Celle des musiciens: le compositeur confia

la partition d'orchestre à un groupe d'amateurs de l'Ensemble Romand d'Instruments de Cuivre, à André Luy, l'organiste réputé de la Cathédrale, et aux Tambours des collèges lausannois. La fonction de figurants-machinistes fut attribuée à quelques élèves de l'Ecole des Métiers, et celle de régisseurs au sol à des membres bénévoles de l'Union suisse des amis de la Citizen Band. Outre André Luy et Robert Mermoud, un seul professionnel parmi les interprètes de la musique: le soliste Pierre-André Blaser, ténor.

Douze groupes autonomes d'amateurs

Les interprètes scéniques par contre étaient tous des amateurs bénévoles. Les cinq personnages principaux furent recrutés individuellement, le rôle de l'Archange revenant à l'instituteur Sam Leresche, qui devait être deux ans plus tard le Roi de la Fête lors de la Fête des Vignerons de Vevey. A l'exception des Suppôts du Veau d'or, joués par quelques membres du Théâtre d'Amateurs de Prangins, les autres acteurs n'avaient encore jamais fait de théâtre; ils furent recrutés par l'intermédiaire du Secrétariat cantonal de la Jeunesse protestante et des paroisses réformées ou catholiques, et répartis en groupes autonomes.

Chacun de ces groupes fut chargé d'assumer l'entière responsabilité de sa préparation: elle allait de la réalisation des éléments décoratifs au jeu lui-même, en passant par l'organisation du travail de l'atelier et des répétitions. L'autonomie du groupe était très large: il avait toute liberté dans l'interprétation des maquettes et croquis de Nicolas Suba, dans le choix des matériaux et des principes de construction ou de confection; et une même liberté dans l'interprétation des directives de jeu que je lui donnais en tant que

metteur en scène du spectacle. Cette autonomie du groupe s'étendait à la gestion du budget de réalisation qui lui avait été alloué.

C'est ainsi qu'en dehors du groupe déjà nommé des cinq personnages principaux que je dirigeai personnellement, toute la réalisation scénique de "La Pierre et l'Esprit" fut prise en charge de façon indépendante par les Amateurs de Prangins et dix groupes inter-paroissiaux. Celui du Jorat construisit la Bête du Diable et interpréta les rôles de ses Servants. Celui de la Vallée de Joux prépara la Garde céleste, celui de la Cathédrale le Cortège des Saints-Patrons et des Cathédrales. Les groupes d'Ecublens/St-Sulpice, de Pully et de la Croix-d'Ouchy se distribuèrent les Sept Péchés Capitaux, celui d'Yverdon s'occupa de la construction et de la manipulation du Monstre du Mal, celui de Lutry/Belmont/Grandvaux de la confection du Cheval ailé de l'Espérance et de l'interprétation du Peuple de Dieu. Les squelettes et les masques du Cortège macabre furent moulés et assemblée par les jeunesses catholiques et protestantes de Cully/Riex/Chexbres. La jeunesse de Notre-Dame du Valentin enfin forma le groupe du Poverello, tandis que la Maison des Jeunes d'Entrebois construisit et mécanisa de Veau d'Or.

Une équipe réduite de responsables professionnels

Si l'on ajoute à ces douze troupes autonomes l'orchestre, les tambours, le choeur mixte, le choeur d'enfants, les machinistes et les régisseurs au sol, "La Pierre et l'Esprit" fut montée par dix-huit groupes réunissant 284 exécutants, total auquel il convient d'ajouter les huit éclairagistes fournis par les théâtres lausannois, les six personnes chargées de l'intendance et les innombrables aides bénévoles à

la réalisation (couture, construction du podium, etc.). Pour diriger ce montage, un appareil très léger constitué par une équipe de cinq personnes: le directeur musical, le décorateur, le metteur en scène, le secrétaire de la Jeunesse protestante et une secrétaire-comptable. A titre de responsable artistique, j'assumai aussi la gestion financière de l'ensemble de la production, à charge pour moi d'en rendre compte auprès de la Commission des manifestations du Comité des fêtes d'anniversaire de la consécration de la Cathédrale de Lausanne.

Collaboraient avec cette équipe, les techniciens du Centre Dramatique de Lausanne (installations des éclairages), un technicien de l'enregistrement et un technicien de la sonorisation, ainsi que quatre conseillers à la décoration, qui secondaient Nicolas Suba. Ils allaient d'atelier en atelier donner selon les besoins les directives utiles à la réalisation des projets: techniques de construction des marionnettes géantes, de confection des masques, de coupe et de montage des costumes, etc. Tous les groupes de jeunes gens trouvèrent certes aide et conseil auprès des artisans de leur région, ou des dames de la couture. Mais c'est dans le domaine des masques que le concours de nos conseillers fut le plus nécessaire: ils montrèrent comment interpréter un croquis, comment agrandir un projet de face et de profil, comment modeler la terre glaise, préparer un moule en plâtre, le démouler, confectionner le contre-moule avec du papier mâché; démouler le masque, le sécher, puis le peindre; et comment, pour les grands masques, construire un gabarit de treillis et le recouvrir de papier ou de tissu; comment aussi l'attacher sur les épaules du montreur!

Le Monstre du Mal a investi le Monde, les Sept Péchés Capitaux ont enchaîné leurs victimes: la Mort fait son entrée.

Le calendrier général du montage

Nous avions prévu qu'en ouvrant les ateliers au début de mai, le travail de décoration serait terminé avant les vacances d'été, de manière qu'à la rentrée les groupes puissent disposer de leur matériel dès les premières répétitions régionales, et d'un mois entier pour apprendre à marcher avec des masques, et jouer avec eux, à manipuler des marionnettes géantes et coordoner leurs mouvements.

Mais le manque d'expérience de la plupart des jeunes gens dans l'organisation de tels ateliers, et de pratique artisanale, l'exiguïté et la précarité de leurs locaux de travail, ainsi que la lenteur inhérente à toute forme d'action collective non structurée provoquèrent partout d'assez grands retards. Si bien que le mois de septembre fut une longue et folle "charrette", exténuante mais très stimulante, chacun des groupes découvrant qu'il était solidaire de tous les autres, et que le retard d'un seul d'entre eux pouvait compromettre les répétitions d'ensemble, les générales et le succès de l'entreprise commune.

Et le 27 septembre, au jour dit, convergèrent vers la Cathédrale, à travers la campagne vaudoise, les cortèges de chars transportant la Bête du Diable, le Monstre du Mal et le Cheval ailé de l'Espérance, salués au passage dans les villages par la fanfare locale ou le choeur mixte! A chaque arrêt, une verrée! belle fête pour les masques! Le voyage du Cortège macabre lui n'eut pas lieu, les ossements et les têtes de mort séchant encore à Cully avant de blanchir, pendant que les vivants arrosaient leur joie de plein coeur! Les squelettes firent le voyage en pièces détachées quelques jours plus tard, et n'en finissaient pas, le 4 octobre, de s'assembler dans la Cathédrale deux heures avant la première...

Les répétitions d'ensemble dans la Cathédrale

Il n'y en eut à proprement parler aucune, ou presque, bien que tous les exécutants aient été réunis dans la Cathédrale par cinq fois avant la première représentation publique. Mais certains groupes avaient pris un tel retard qu'ils ne maîtrisaient pas encore le maniement de leurs images mobiles: il nous fallut bien consacrer le temps nécessaire à exercer et régler des détails de jeu ou d'expression, si bien qu'il nous fut impossible de synchroniser musique, texte, jeux d'images, éclairages et son dans l'ordre normal du déroulement du spectacle. Ce fut donc une suite de répétitions d'ensemble partiellement interrompue par des répétitions de groupes, parfois superposées: Robert Mermoud répétait avec les seuls musiciens un interlude dont la reprise ou la modification venait de se révéler nécessaire, ou synchronisait musique, texte et son d'une séquence, pendant que ça et là Nicolas Suba et ses aides contrôlaient l'assemblage des marionnettes ou la finition des masques, et que d'autres groupes répétaient pour eux-mêmes d'autres scènes, alors que j'étais moi-même occupé à régler une entrée ou un mouvement. Ambiance indescriptible d'un chantier en enfer, alternance de moments de tension, d'enthousiasme, de découragement, de bruit insupportable et de brusques silences. Et souvent, pour les chanteurs, les personnages principaux et les techniciens, de longues pauses d'attente au bistrot, d'où certains avaient parfois quelque peine à s'extraire!

Mais pourtant, dans ce tohu-bohu, dans ce caphärnaum à l'allure de Cour des miracles, pas de réelle mauvaise humeur, pas de graves mouvements d'impatience, tous ayant conscience qu'il fallait solidairement supporter que chacun passe à son rythme par cette porte étroite...

La régie générale du spectacle

On aura deviné que le spectacle ne connut ni filage complet ni répétition générale... Il naquit le soir même de la première représentation dans une cathédrale transfigurée. Du pont dominant la nef occupée au coude à coude par près de deux mille spectateurs debout, j'assistai au "miracle" d'une improvisation somptueuse se déroulant sans le moindre accroc, sans faille, sans temps mort jusqu'à l'alleluia final et le chant d'assemblée.

A chaque groupe sa mission

Comment ce prodige fut-il possible? A vrai dire, je n'en avais jamais douté. Il tenait tout entier à trois facteurs: à la connaissance parfaite qu'avaient de son déroulement les responsables de sa conduite (le régisseur général et le directeur musical) et les cinq personnages principaux; à la maîtrise de leur mission qu'avaient les régisseurs des groupes; et à la qualité des liaisons entre la régie générale, la musique, les techniciens et les régisseurs au sol. Il suffisait en effet pour assurer la continuité du spectacle que chacun des responsables sache exactement ce que son groupe avait à faire et que l'ordre de départ de son action lui soit correctement donné. De même pour les départs des parties musicales, des manoeuvres des tours mobiles, des effets d'éclairages ou des injections de son enregistré.

Outre la mise au point écrite de la conduite générale, c'est donc la préparation des chefs de groupe qui avait été la grande affaire. Leur mission avait été minutieusement définie dans la cathédrale durant la semaine qui avait précédé les répétitions dites d'ensemble, en présence du directeur musical et des cinq acteurs principaux: les parcours et les actions avaient été déterminés avec eux, répétés sur place, chacun d'eux représentant tout un groupe, coordonnés et mémorisés. Ce qui explique que les retards et l'apparent chaos des derniers jours n'aient causé ni énervement ni panique: chacun des responsables savait ce que son groupe avait à faire par rapport aux autres groupes, et pouvait donc rassurer les siens, en ne se préoccupant que de mettre au point avec eux le contenu de leur mission particulière sans s'inquiéter de ce qui semblait clocher chez le voisin...

Le seul danger réel que nous ayons couru lors de la première nous vint de l'affluence inattendue des spectateurs et des retards que risquait de causer à certains groupes la difficulté de leur pénétration dans le public. Mais à vrai dire, je découvris ce soir-là que si compacte que soit une foule, elle demeure plastique, s'écarte et fait place très souplement si elle n'est pas acculée sur ses arrières. Du point de vue général et plongeant où j'étais placé, je pus aisément commander à un groupe une manoeuvre quand un goulet d'étranglement se révélait impénétrable, à un autre de retenir son mouvement, ou à la musique de reprendre une partie du morceau en cours de jeu pour permettre aux "acteurs" de coordonner une action quelque peu retardée.

Le reste était affaire de qualité dans le jeu de détail, ou d'efficacité, toutes choses qui furent améliorées au cours des représentations par quelques raccords ou par de simples instructions aux responsables des groupes. A la quatrième, le spectacle avait atteint sa plénitude de beauté.

Le succès populaire des représentations

L'affluence à vrai dire fut énorme. Elle ne fut pas due au seul fait inédit de l'entrée gratuite au spectacle, mais à la publicité opérée par la décentralisation: tout le Canton, ou presque, avait été mobilisé par une petite partie de sa jeunesse, au point que les paroisses n'eurent aucune peine à persuader leurs fidèles de se rendre à Lausanne pour y représenter leur région, ni les préfets à convaincre les fanfares de prendre la tête du cortège des délégations! On donna dix représentations. On eût aisément pu en jouer vingt ou trente!

Il ne m'appartient pas de louer la qualité artistique du spectacle. La presse fut unanime à le faire. La question me paraît d'ailleurs secondaire en regard de l'extraordinaire impact populaire de la célébration. Alors que le théâtre lausannois échouait à toucher le grand public et s'époumonait pour attirer au mieux en un mois trois à cinq mille spectateurs dit cultivés, d'un coup trois cents jeunes gens associés dans une entreprise commune avaient rassemblé en dix jours plus de vingt mille de leurs concitoyens, représentatifs de tous les âges et de tous les milieux, et les avaient émus par leur message d'amour, d'espérance et de foi.

A quoi tint le succès de "La Pierre et l'Esprit"? Son message, je l'ai dit, était transmis par une anecdote très simple. Son langage théâtral était ancré dans une tradition populaire, celle de la musique chorale, à laquelle s'articulaient un texte lapidaire et des mouvements d'images scéniques très frappantes. Le spectacle était une célébration, et son lieu n'était pas un théâtre, mais le sanctuaire même dont il commémorait la consécration. La fable de cette célébration exprimait le sens profond du lieu commémoré, elle le révélait.

Le jeu ne se déroulait pas sur une scène à l'italienne, mais prenait toute sa signification en investissant le lieu tout entier, en pénétrant dans le public, en sollicitant sans aucune gratuité sa participation, les spectateurs devenant acteurs puisqu'ils étaient le Peuple de Dieu, enjeu du Combat de l'Ange et du Démon.

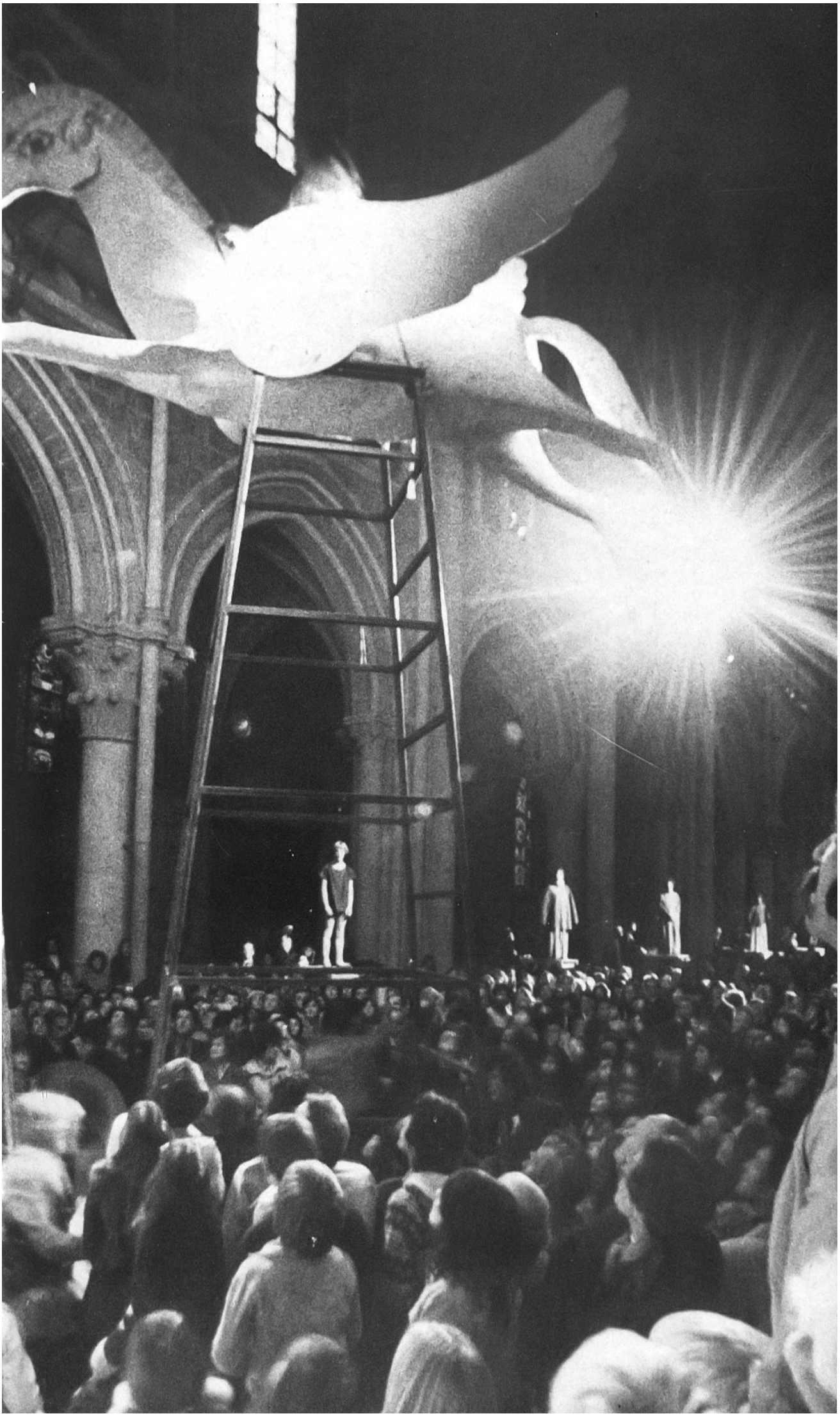
Ces faits sont de nature à nourrir notre réflexion sur l'essence du théâtre populaire. Sur sa pratique, "La Pierre et l'Esprit m'avaient enseigné qu'il ne peut être fait que par le peuple et pour lui; que les auteurs en sont l'inspirateur, et les artistes le guide. J'avais acquis la certitude que les êtres humains ont tous un grand bonheur à s'exprimer et à communiquer par le jeu théâtral, et qu'ils ont tous des dons de créativité quand on leur en offre les stimulations et les moyens, dans l'autonomie et la responsabilité. Et qu'il n'y faut pas un grand appareil et beaucoup d'argent, mais des hommes et des femmes assez généreux de leur talent et de leurs forces pour désirer les conduire, et assez compétents pour avoir quelque chance d'y parvenir.

Notes du Chapitre I:

[1] Page 17: La Société Suisse du Théâtre a publié en 1958 à son sujet une remarquable étude de Jean Nicollier: "René Morax, poète de la scène".

[2] Page 32: Une très belle maquette construite du dispositif (coupe de la cathédrale au 1/10) a valu à Nicolas Suba une Médaille d'argent à la Quadriennale de Prague 1975. Elle sera exposée dans le Musée de la Cathédrale de Lausanne actuellement en préparation.

Le Cheval ailé de l'Espérance a fait fuir le Diable.
Elle rejoindra Michaël et l'Homme libéré dans le Choeur.



KURZE INHALTSANGABE

Aus Anlass der 700jährigen Jahresfeier der Lausanner Kathedrale wurde 1975 "La Pierre et l'Esprit" von Jugendlichen aus Kirchgemeinden des Kantons Waadt uraufgeführt.
Zum Werk: ein dramatisches und vertontes Gedicht. Die Geschichte ist sehr einfach. Erzengel Michael ringt mit dem Teufel, der den Menschen in Versuchung führt und ihn ins Verderben stürzt. Der gestrauchelte Mensch fleht bei Gott um Erbarmen. Auf seinen Hilferuf erscheint die Hoffnung und vertreibt den Bösen. Der erlöste Mensch schliesst sich dem Volk Gottes an, das sich im Chor der Kathedrale zum gemeinsamen Gebet und zur Lobpreisung versammelt hat. Das Thema stammt aus der Mythologie: das Ringen des Erzengels mit dem Teufel um die Seele des Menschen. Der Text zu diesem dramatischen Gedicht ist in reimlosen Versen zum Vortragen und Singen von Geo-H. Blanc verfasst und von Julien-Fr. Zbinden in Musik gesetzt für Blech- und Schlaginstrumente, Orgel, gemischten Chor, Kinderchor und einen Solisten. Das Werk ist einem Oratorium sehr ähnlich.
Ausstattungsvorschlag. Notwendigerweise keinen Bühnenaufbau. Es wird in der von Stühlen geleerten Kathedrale gespielt: die Figuren stehen auf hohen fahrbaren Türmen und können sich im Publikum bewegen. Zu ihrem Gefolge gehören maskierte Statisten, welche grosse Bildtafeln vor sich her tragen. Musiker und technische Leitung sind auf einem Orchesterplatz, 10 M. über dem Boden, untergebracht (Grundriss Seite 21).
Dramaturgischer Vorschlag. Der Kampf zwischen dem Erzengel und dem Teufel wird dem symbolischen Grundriss der Kathedrale entsprechend inszeniert: der Teufel kommt durch die Narthex, die schmale Binnenvorhalle (Stätte der Ungetauften) herein, dringt in das Kirchenschiff (Stätte des Volkes Gottes) ein, um den Chor (Stätte des lebenden Gottes), der von Michael verteidigt wird, anzugreifen. Ein Kampf zwischen dem Guten und dem Bösen, an dem das Publikum unmittelbar Anteil nimmt.
Ausführung des Vorschlages. Michael steht auf einem 6 M. hohen Turm. Der Teufel reitet auf einem Tier von 4 M. Höhe, die Hoffnung auf einem 5 M. hohen geflügelten Pferd. Der Böse wird von einem 25 M. langen Ungeheuer dargestellt, gefolgt vom Wagen des Goldenen Kalbes. Diese fahrbaren Figuren sind jeweils mit Lautsprecheranlagen ausgerüstet; sie werden von maskierten Statisten betätigt und von Inspizienten, die der technischen Leitung unterstehen, gelenkt. Weitere Schauspieler bewegen sich in Erdbodenhöhe fort: Darsteller, die im Namen des Volkes Gottes im Chor sprechen, Poverello und die Kinder, riesige Maskenfiguren als Symbol der sieben Todsünden und ihre Opfer, das schaurige Gefolge der drei Zerstörer der Menschheit (Skizzen auf Seite 25 bis 30). Die in den Galerien der seitlichen Kirchenschiffe aufgestellten Verfolgerscheinwerfer beleuchten die einzelnen Szenen und strahlen die Innenmauern der Kathedrale an.

Dezentralisierung des Aufbaus. Mit Ausnahme des Organisten, des Solisten und des Dirigenten waren die zweihundertvierundachtzig Mitwirkenden Laienkünstler. Sie kamen aus verschiedenen Kantonsgebieten und besassen so gut wie keine Theatererfahrung. Sie wurden nach Gebieten in zwölf autonome Gruppen eingeteilt. Jede Gruppe erhielt eine bestimmte Aufgabe: vollständige Vorbereitung eines Teils der Theateraufführung (Anfertigung von Bildtafeln, Masken, Kostümen, Spiel, usw.)
Ein äusserst beschränktes Team von berufsmässigen Theaterschaffenden: 5 Personen waren beauftragt, das Ganze zu beaufsichtigen und die einzelnen Gruppen zu beraten (Dekoration und Inszenierung) sowie 8 Beleuchtungs- und Tontechniker. Nur 5 Ensemble-Proben wurden abgehalten.
Allgemeine Leitung der Aufführungen. Obwohl keine Generalprobe stattfand, verlief die Erstaufführung ohne Zwischenfall. Jede Gruppe kannte ihre Aufgabe. Sie wurde von einem Inspizienten geleitet, der seinerseits dem Regisseur untergeordnet und über den Spielablauf orientiert war.
Grosser Erfolg der zehn Aufführungen: über 20'000 Zuschauer.

BILD-LEGENDEN

21 Grundriss der Kathedrale von Lausanne
A: Haupteingang. B: Orchesterplatz, 10 M. über dem Boden. C: Schiff, Breite 10 M. von Mauer zu Mauer. D: Querschiff. E: Chor.
23 Das Innere der Kathedrale zu Beginn des Spieles. Der Teufel und sein Gefolge werden den Dom durch den Haupteingang betreten und sich unter die Zuschauer mischen.
25 Der Teufel (Skizze von Nicolas Suba).
26 Das Ungeheuer (Symbol des Bösen).
28 Die sieben Todsünden.
30 Der Tod.
33 Eintritt des Teufels. Darüber: Chor, Orchester und technische Leitung.
34 Das Ungeheuer.
35 Opfer des Zornes.
36 Eintritt der sieben Todsünden.
41 Das Ungeheuer herrscht über die Welt. Die sieben Todsünden haben ihre Opfer an Ketten gelegt. Einzug des Todes.
45 Der Teufel wird von der Hoffnung in Schrecken versetzt.
49 Das geflügelte Pferd der Hoffnung treibt den Teufel in die Flucht.