

PRATIQUES THEATRALES ALTERNATIVES : ENJEUX ESTHETIQUES ET POLITIQUES

En partenariat avec le collectif Théâtres de l'Autre

29 octobre 99

Pavillon Paul Delouvrier

(début non enregistré sur la bande)

Philippe MOURRAT

La dénomination est bien sûr contestable. C'est vrai que si le titre peut prêter à discussion, il faut savoir que le sens qu'on a voulu donner à ces Rencontres, ici, au Parc de La Villette, avec les différents partenaires que sont la DIV, le Fas, le Ministère de la culture bien sûr et aussi celui de la Jeunesse et des Sports, la Caisse des dépôts et Consignation, etc., c'était de mettre en valeur et de faire connaître les initiatives, dans le sens de la création artistique, issues des zones fortement urbanisées. Bien sûr, on a vu émerger des tas de choses qui venaient des banlieues, des quartiers dits difficiles, etc. et beaucoup de choses fédérées par le mouvement hip hop en particulier mais, pas seulement. Donc, on avait démarré en 1996 autour des danses et là, effectivement, le mouvement hip hop est très fédérateur, très central. Et nous avons fait le choix, suite au succès - il ne faut pas avoir honte - au grand succès, des Rencontres nationales de danses urbaines de 1996, tant public que médiatique, que professionnel, qu'artistique, de se servir de cette locomotive que constituaient les danses urbaines pour essayer de montrer des choses qui n'étaient pas proprement hip hop, qui n'étaient pas forcément de la danse et qui étaient aussi des aventures de créations artistiques sur ces zones fortement urbanisées et qui faisaient émerger une parole, nous semblait-il, originale. On constatait qu'il y avait une richesse d'imaginaire, une source d'inspiration très forte, etc. Donc, dès 1997, on a ouvert aux autres disciplines et en particulier au théâtre. En 1997-1998, il y a donc eu une programmation théâtre relativement importante, où on a essayé de mettre sur scène, ici à la Villette, des tentatives de créations, qui mélangeaient souvent professionnels et amateurs, qui utilisaient généralement la parole des gens. Et je dois dire que si, en 1999, le théâtre n'est plus présent que par une seule pièce, celle d'Ahmed Madani, Méfiez vous de la pierre à barbe, qui va être au Théâtre International de langue française la semaine prochaine et aussi, pour des scolaires, jeunes publics, la semaine suivante ainsi que le onze novembre. Si on a donc limité le théâtre cette année, ce n'est pas en priorité pour des problèmes d'insatisfaction. C'est surtout parce qu'on avait des problèmes d'espace avec l'exposition Jardin planétaire qui nous bouffe les deux tiers de la Grande halle. Mais, toutefois, il faut bien reconnaître qu'on a eu beaucoup plus de mal à valoriser les créations artistiques, surtout théâtrales, issues des quartiers. Et puis, on s'est rendu compte que si le public ne venait pas en masse, même si il y a eu très peu de salles vides même si la profession faisait la moue - et je pense qu'on en parlera ici - même si la presse ne suivait pas, et dédaignait voire méprisait un peu tout ça, on s'est rendu compte qu'il y avait vraiment des choses passionnantes à montrer. Mais que, peut-être, le terme d'urbain, (cibler uniquement sur l'aspect quartiers défavorisés, banlieues, etc., même si on a pas mal élargi, parce que dès la première année on a fait du théâtre, il y a eu par exemple les Portraits de la Coupole, qui n'était pas forcément orientées sur un public de quartiers défavorisés mais, par contre, de zones fortement urbanisées), on s'est

aperçu, on s'est rendu compte, qu'on limitait un peu le champ d'investigation alors qu'on abordait à travers ces créations quelque chose de plus large. Donc, on a été sollicité par le collectif du Théâtre de l'autre qui nous a dit "Mais on a vraiment des choses à voir, des choses à faire ensemble. Mais ça sort effectivement un petit peu du strict cadre de ce qu'on peut appeler les cultures urbaines". Et on se dit - "Après tout pourquoi pas ?". Donc, voilà, pourquoi cette table ronde et ce forum, ici, on rebondit sur ce qui s'est passé aussi à Saint-denis, c'est-à-dire toutes ces initiatives d'actions culturelles, d'actions artistiques qui nourrissent, qui sont partie prenante, complètement, de l'acte de création.

Donc, j'ai pris un petit peu de temps pour expliquer cela, aussi parce qu'il y a une perspective éventuelle derrière. Cela dépendra, entre autre, de ce qu'on va se dire pendant ces deux jours. On se disait "Pourquoi pas l'année prochaine, puisqu'on va rebondir sur la pluridisciplinarité, puisqu'on aura tous les espaces à notre disposition, pourquoi ne pas élargir le spectre ? Pourquoi ne pas essayer de montrer, de diffuser, de valoriser des spectacles qui ne sont pas forcément nés sur le terrain de l'urbain et qui peuvent très bien venir de milieux ruraux, du milieu carcéral, de maisons de retraites, d'hôpitaux, etc., en sachant que c'est toujours délicat à montrer, à déplacer, etc. ? Mais c'est une question qui sera aussi, sûrement, abordée.

Donc j'ouvre comme ça une perspective. Je ne sais pas si elle est bonne, ce sera à vous de le dire. Et puis, j'espère qu'on va bien travailler.

Olivier COUDER ? Merci, bonjour. Alors, en deux mots, pour présenter le travail de nos deux journées. Le titre, "Pratiques théâtrales alternatives : enjeux esthétiques et politiques". Parce qu'ils sont liés, les deux enjeux, et parce qu'il nous semblait très important de mettre l'accent sur la question de l'esthétique qui nous semble fondamentale et incontournable si on veut aller plus loin et parce qu'elle a l'intérêt de fragmenter les individus au-delà des segmentations habituelles. C'est-à-dire qu'entre les différents interlocuteurs qui se parlent, ministères, structures culturelles, etc., la question de l'esthétique divise autrement qu'elle ne divise d'habitude les différents interlocuteurs. Cela s'est beaucoup fait d'élaborer cette problématique autour des dispositifs et des effets qu'ils produisent en termes politiques ; en termes esthétiques, beaucoup moins. Et pour l'instant on a très peu réfléchi là dessus. Une petite précision d'emblée, le collectif "Théâtre de l'Autre". C'est vrai que souvent on parle des théâtres de l'autre, ce n'est pas une façon de s'approprier des démarches. C'est vrai qu'on a un peu tendance à dire parfois "les théâtres de l'autre" parce que le terme d'action artistique, personnellement, ne me convient pas, parce qu'il renvoie souvent à un dispositif dans lequel l'action artistique est un accompagnement d'un spectacle ou d'une création qui serait faite par ailleurs et plus importante. Donc, on emploie peut être, dès fois, les mots théâtre de l'Autre pour désigner le collectif et pour un ensemble de démarches, qui s'y reconnaissent, qui ne s'y reconnaissent pas. J'espère que cela ne posera pas de problèmes particuliers. Le souhait, c'est vraiment qu'on ressorte plus riches et plus intelligents. On a donc essayé de fuir tout ce qu'on a pu vivre les uns et les autres dans des colloques où l'on s'est un peu ennuyé avec l'impression qu'on repartait à zéro et qu'on se redisait les mêmes choses. Alors, pour baliser les choses, on s'est dit qu'il était important de traiter un thème par demie journée et de proposer une règle du jeu qui peut avoir un côté un peu stricte mais dont l'intérêt et ce que nous en attendons, est justement d'éviter des prises de parole qui peuvent paraître répétitives et qu'on aille vraiment au-delà et qu'on élabore la réflexion ensemble. C'est-à-dire qu'on arrive pas avec chacun ce qu'on sait déjà, qu'on connaît, et dont on a l'habitude, et on refait la même chose qu'on refait dans les colloques mais, franchement, essayer d'être dans des jeux de

rebonds les uns par rapport aux autres dans nos expériences et de réfléchir ensemble, tous autant qu'on est. C'est pour cela qu'on est peu nombreux, c'est pour arriver à ce qu'on puisse vraiment élaborer la réflexion et que chacun ait l'occasion de prendre une balle au bond et de rebondir dessus. Les journées seront animées par **Philippe Henri, Marc Klein et moi-même**. Philippe va commencer d'ailleurs, dès ce matin, avec un exposé de cadrage sur les pratiques générales des théâtres de l'Autre d'un point de vue esthétique. On demandera ensuite à quatre créateurs de donner leurs approches singulières de la question esthétique dans leurs pratiques, savoir s'ils se situent dans une filiation quelconque, comment ils traitent ce problème là, pratiquement, dans leur travail. On vous demandera de réfléchir et de rebondir à partir de ces quatre premières prises de parole. Puis, l'après midi, on traitera la question numéro deux, (des questions qu'on a dû vous envoyer par retour du courrier à votre inscription) qui est donc : y a-t-il des particularités notables dans votre pratique, qui jouent un rôle important sur la définition d'une esthétique ? On avait noté "processus de création", "organisation à la diffusion", "rapport à des publics", "cadre institutionnel", "implantation territoriale". Il ne s'agit pas forcément de tout traiter mais de voir si un dispositif produit une esthétique particulière et en quoi elle est particulière. A 16 heures, on sera au parquet de balle, juste à côté, pour voir trois formes brèves, la compagnie **Entre chien et loup**, extrait de Modestes propositions pour empêcher les parents pauvres d'Irlande d'être à la charge de leurs parents ou de leur pays et les rendre utiles au bien public. Seconde forme brève : **Aujourd'hui ça s'appelle pas**, une compagnie qui d'ailleurs n'a pas de titre de sa création, donc Improvisation à partir de la table ronde.

?? ?- D'ailleurs, ce n'est pas cette compagnie là., c'est une nouvelle compagnie qui s'appelle **Le théâtre de l'après histoire**.

Olivier COUDER ? D'accord, donc, **le théâtre de l'après histoire**, avec mes excuses. Et la compagnie de l'IVT, extrait du spectacle **Des châteaux en Bretagne**. On a un peu fait exprès de mettre à la fois un spectacle qui est réalisé par des comédiens professionnels, un spectacle joué par des personnes handicapées mentales et un spectacle avec des sourds, pour qu'on ait trois éclairages un peu différents, qu'on puisse comparer, jouer le jeu des comparaisons. Non pas dans l'idée de dire "ça me plaît, ça ne me plaît pas" mais on va essayer d'élaborer un tout petit peu plus et de voir s'il y a une tension poétique et de quoi elle naîtrait et, s'il y avait une forme esthétique particulière, qu'elle nous plaise ou pas, à quoi elle tiendrait dans ces spectacles là. Ca sera l'enjeu, donc, du lendemain, demain matin. On a fait un peu exprès de séparer, pour ne pas réagir à chaud, sous le coup de l'émotion et d'avoir le temps de laisser passer la nuit et de le ré aborder un peu différemment, d'une façon un peu plus élaborée, demain matin. Puis, la fin de la matinée, ce sera autour d'un premier essai d'élaborer une théorie, quelque chose, de réunir les fragments, tout seul, en groupes en sous-groupes. Enfin bref, on verra comment on procède. Et l'après midi forum, donc, ouverte au public. Et reprendre de façon un peu plus général avec 3 témoins privilégiés pour éclairer notre problématique, qui seront Nicolas Roméas, Georges Buisson et Agnès Desfosses. Et Marc Klein qui viendra redonner un exposé de cadrage suite à ce qui se sera passé dans la première journée et demie. Voilà et on commence tout de suite avec Philippe.

Philippe HENRI - En guise d'ouverture de ces journées, je voudrais énoncer assez rapidement quelques propositions personnelles à propos du titre, de l'intitulé qui nous rassemble, "Pratiques théâtrales alternatives : enjeux esthétiques et politiques". Parce que je crois d'entrée de jeu que cette grappe de mots pose une vraie question de définition, de nomination de l'objet à mettre en débat entre nous. Alors mon exposé comportera plusieurs parties, d'abord deux hypothèses de cadrage, suivies d'une question qui me paraît essentielle et je terminerai par une dernière proposition que je développerai un petit peu plus longuement. Je m'en tiendrai également dans ce premier exposé à une approche relativement générale, même si elle part d'observations de terrain, non seulement parce qu'immédiatement après d'autres intervenants et nos échanges repartiront de pratiques particulières, mais aussi parce que je crois très nécessaire aujourd'hui d'élaborer des outils de comparaison et de problématisation communes qui tiennent bien entendu compte le plus possible et le plus soigneusement possible de cas particuliers mais qui essaient de dépasser simplement l'addition, la succession additive de singularités. La première idée que je voudrais vous proposer, c'est que dans le contexte quand même assez spécifique de la France aujourd'hui, je trouve qu'il serait important de regarder de plus près, de mettre peut être au centre de nos débats, au moins peut-être de prendre comme étalon mesure, comme balise de référence, un certain nombre de compagnies ou de groupes théâtraux que je vais caractériser à partir de cinq points. Même si ces cinq points peuvent paraître un peu réducteurs, ils ont au moins l'avantage de correspondre à ce qu'un collectif comme le théâtre de l'Autre met en avant. Je trouve aussi qu'ils correspondent assez bien à ce qui se met en avant dans un réseau naissant, qui est le théâtre en mouvement. Et, de mon point de vue je le trouve en résonance avec un certain nombre de choses qui se sont dites aux premières rencontres nationales en région de l'action artistique et culturelle, qui s'est développée en juin dernier à l'initiative des personnes de la Ligue de l'enseignement au TGP de Saint-Denis. Donc, cinq caractéristiques que je vous propose. Ces groupes ou ces compagnies que je crois important de regarder de plus près, en premier lieu, se disent à la fois artistiques et professionnelles, les deux en même temps. Deuxième point : mais ces groupes sont souvent assez peu, voire pas du tout, en contact avec ce que le Ministère de la Culture lui-même appelle le réseau institutionnel des théâtres (ce sont essentiellement les théâtres nationaux, les centres dramatiques nationaux et les scènes nationales). Troisième caractéristique : c'est qu'une des plus fortes spécificités de ces groupes serait de mettre au centre de leurs projets - et ce depuis déjà fort longtemps pour un certain nombre d'entre eux - une articulation à constamment questionner et à réinventer entre les pratiques artistiques d'une part et puis le monde social dans son ensemble d'autre part. Quatrième caractéristique : c'est que cette articulation est conçue par ces groupes non seulement de façon plutôt extensive et plurielle, tant en terme d'activité que de territoire d'action. Ça ne se limite pas à un seul point. Mais, cinquième caractéristique : cette articulation est tout particulièrement recherchée au travers de pratiques théâtrales, qui tiennent compte des besoins d'expression et d'identité d'individus ou de groupes locaux particuliers. Et ces individus ou ces groupes locaux particuliers, eux, n'ont pas, ne prétendent pas nécessairement, à un statut artistique professionnel. Voilà, par observation, les cinq points de base, les descriptions que je vous propose pour désigner un peu ce que je crois important de mettre au centre aussi de l'observation.

- **(Intervention public inaudible. Probablement demande de reformulation du quatrième point)**

Philippe HENRI - La quatrième. L'articulation entre, donc, les pratiques artistiques et le monde social sont conçus sur plusieurs terrains d'activité, de façon extensive, de façon plurielle. Il n'y a pas un seul type d'activité. Il n'y a pas un seul type public, il n'y pas un seul type de terrain. Voilà pour la quatrième.

Alors, deuxième hypothèse de cadrage, qui est d'ailleurs déjà sous-jacente à la première, je voudrais souligner que le terme "alternatives", qu'on emploie quand on l'applique au monde des arts de la scène, renvoie dans notre pays à des choses un peu particulières et à mon sens à une double polarité dont les relations sont, pour le moins, non apaisées encore aujourd'hui. Tout se passe en effet comme si, en termes un peu schématiques, le champ théâtral était étiré entre deux pôles extrêmes. D'un côté, il y aurait ce que j'appellerai un espace artistique professionnalisé, lui même d'ailleurs pluriel et hiérarchisé, mais, enfin, reconnu comme tel par toute une série d'instances civiles et publiques, que ce soit des régimes professionnels, des conventions collectives, des syndicats, le ministère de la culture, les médias. Le cœur fonctionnel de cet espace artistique professionnalisé tournerait autour de la création d'œuvres, la création ou la production de spectacles théâtraux. Puis, après, il s'agirait de mettre au contact de ces œuvres le plus possible, la plus grande variété possible de publics. On y retrouve aussi la question historique, qui date de longtemps, de la démocratisation de la culture. Comment faire en sorte que le plus grand nombre soit mis au contact d'œuvres ou de spectacles déjà produits ? Sur un plan plus strictement institutionnel, cet espace revendique, de fait, le droit à concentrer, à utiliser l'essentiel des moyens théâtraux disponibles, moyens humains, moyens matériels, moyens financiers. Il est bon aussi de constater aujourd'hui qu'une part écrasante, de plus en plus écrasante, des moyens matériels et financiers relèvent d'ailleurs des collectivités publiques et que leur distribution dépend aussi toujours plus du niveau de notoriété acquise par les professionnels dans cet espace. Donc, d'un côté, à l'extrême, même si c'est schématiser ce pôle. Et, de l'autre côté, il y aurait une pluralité d'espaces, de pratiques théâtrales où des professionnels, des gens qui se disent professionnels du monde des arts de la scène agiraient mais dans des champs sociaux qui n'ont pas, d'abord, comme objectif artistique : le champ de l'éducatif, le champ du social, le champ du loisir, le judiciaire, le médical, etc. Cette fois-ci, dans ces espaces pluriels, le cœur fonctionnel s'organiserait autour de l'action culturelle et artistique, même si la création scénique constitue pour cette action un objectif, un point de réalisation et de médiation qui est aussi essentiel. Là, on retrouve plutôt la question de la démocratie culturelle et, plus particulièrement, celle des potentiels expressifs et créatifs de personnes, de collectifs qui sont souvent bien loin, au moins au départ, des préoccupations de la professionnalisation artistique. Et sur le plan institutionnel, ces espaces sont surtout renvoyés pour obtenir leurs moyens, pour obtenir aussi leur reconnaissance sociale, non pas au champ professionnel et au champ de la culture mais plutôt à ces champs non artistiques. C'est l'Education Nationale qui doit payer les stages ou les ateliers, c'est le Ministère de l'Action sociale, c'est le Ministère de la Justice, etc. En conclusion de ces deux premières hypothèses de cadrage, je dirai volontiers que la question des pratiques théâtrales alternatives, si on veut la regarder très pragmatiquement, aujourd'hui, dans notre pays - ce qui n'est à mon avis pas vrai dans d'autres pays, en particulier d'Europe - se concentre à mon avis surtout sur ces groupes que j'ai commencés à caractériser comme professionnels mais qui sont à la périphérie du champ, mais qui refusent d'être cantonnés, voire d'être instrumentalisés, uniquement dans le second pôle, le pôle de ces secteurs non artistiques de l'éducatif, du social, du judiciaire, etc. Dans une position un petit peu intermédiaire. Troisième élément et question centrale : mais alors, si on part de cette description et si l'on regarde la deuxième partie du titre, "enjeux esthétiques et

politiques", une question qui me paraît centrale à regarder, c'est : en quoi, et dans quelles conditions concrètes, certains groupes artistiques professionnels renouvellent ou réouvrent aujourd'hui la tension entre cet espace-pôle professionnel et productif, d'une part, et ces espaces de pratiques théâtrales qui se développent dans différents champs sociaux non artistiques ? En quoi et dans quelles conditions concrètes aussi les organisations civiles et publiques donnent la priorité - ou ne donnent pas la priorité - à ces groupes ou ces initiatives ? En quoi, finalement aussi, ces groupes seraient ou non à l'initiative de nouvelles formes de médiatisation artistique ? En quoi ils réouvriraient ou non de nouveaux potentiels d'expériences esthétiques ? Car, au fond, et même si c'est loin de suffire, on peut quand même penser que l'organisation et les hiérarchies du monde des arts du spectacles n'ont aucune chance de changer en dehors de l'émergence de processus nouveaux, qui disposeraient de ce qu'on pourrait appeler de nouvelles efficiences sur le plan esthétique et artistique. Dans ces conditions, et ce sera ma dernière hypothèses que je vais un petit peu plus détailler, il faudrait regarder d'un peu plus près comment ces différents groupes ou initiatives fonctionnent du point de vue de ce qui fait la singularité de la pratique théâtrale et de l'évènement scénique. Et à se demander, par exemple, sur les groupes du Théâtre de l'Autre mais aussi sur d'autres, en quoi ceux-ci sont-ils porteurs ou non, et je cite les lignes de présentation, "d'une véritable originalité esthétique capable d'inscrire une rupture avec les formes et les codes jusqu'ici en vigueur" ? Il y aurait sans doute beaucoup de choses à dire, et des choses essentielles, sur les processus qui conduisent jusqu'à la présentation scénique. Je vais m'en tenir dans ma dernière hypothèse au seul niveau de la réalisation spectaculaire. Et, donc, je formulerai l'idée suivante : c'est que l'efficacité esthétique et artistique singulière que je trouve, moi, dans certains de ces spectacles ou des spectacles auxquels j'ai pu assister serait surtout de nous recentrer très vivement, de façon très forte, sur une certain nombre de spécificités de l'acte théâtral et sur un certain nombre d'aspects très contemporains de cette pratique artistique singulière. Alors, je voudrais signaler pour finir trois aspects qui me paraissent relativement intéressants de ce point de vue là. Je trouve, tout d'abord, que l'efficacité singulière de certains spectacles repose sur la remise au premier plan d'une tension entre la dimension sensible et émotionnelle de la présentation scénique, d'une part, et puis la dimension plutôt évocatrice et signifiante. Il y a les deux en même temps et de façon très sensible, et que cette remise en avant transite assez souvent par ce que j'appellerai une physicalité qu'on croit à la limite ou qu'on perçoit à la limite ou, tout au moins, qui rend sensible les limites de la physicalité. Qu'elles que soient les variations possibles. Par exemple, des groupes où les acteurs ont de toute évidence des handicaps psychomoteurs lourds ou bien des spectacles où il y a des prises de risques physiques. Où on voit qu'il y a une prise de risque vocale, motrice relativement nette et précise voire même, dans certaines autres formes comme le hip hop, où on est dans des virtuosités acrobatiques, où on voit bien que là le corps est poussé relativement à la limite de ce qu'il peut faire, de ce qu'il peut proposer. Dans le même registre d'ailleurs, je trouve que, très souvent, on est face à une motricité qui est comme innervée par une énergétique où on balance, on hésite entre un contrôle vocal et moteur relativement précis et puis, constamment, comme l'émergence d'un pulsionnel qui viendrait mettre en péril ce contrôle. Comme si on était assez souvent à la frontière d'une maîtrise et d'un truc qui risque d'échapper et qui est basé sur une énergétique corporelle. Ce qui donne des motricités tout à fait singulières. Ce qui fait d'ailleurs qu'on est aussi face à des évènements où on ne sait jamais, parce qu'il y a les deux, si on est face à des personnes qui sont sur scène, si c'est être soi-même en scène qui est important, ou si on est - et peut-être est-ce en même temps - face à des acteurs jouant des rôles et, donc, proposant un simulacre sur scène.

Premier élément. Deuxième élément, en symétrie ou en contrepoint: je trouve que les dramaturgies qui sont proposées renvoient, que ce soit sur le plan formel ou sur le plan thématique, plutôt à des notions du type identité passagère, identité partielle, identité fragmentée ou encore à des environnements ou des contextes incertains, flous, voire évanescents. J'observe aussi, très souvent, l'utilisation de très courtes unités de figuration ou de narration. Ce sont des écritures souvent par le fragment où on est plus face à une succession de moments très localisés, où on est face à des mises en relation, des mise en situation d'acteurs ou de personnages souvent très brèves, qui durent trente secondes, une minute, une minute trente. Ce qui semble tenir l'ensemble, le tout, ce serait plutôt le cadre spatial et temporel. Ça dure vingt minutes, c'est dans un espace donné. ce qui semble tenir l'ensemble, c'est aussi le montage rythmique des éléments et d'éléments qui sont plutôt assemblés par contiguïté, soit rythmique soit thématique. Et non par une articulation un peu classique du type une histoire, avec des personnages identifiés, en bute à un contexte, et des oppositions très clairement identifiées. Ça, ça n'apparaît à mon avis que très très peu. On serait donc, du point de vue de la dramaturgie, plutôt face à ce que j'appellerai une régulation du composite, temporaire, partielle, flexible, quelque chose qui va chercher sa référence peut être plus du côté de la composition rythmique et musicale que de la traditionnelle et usuelle articulation linguistique d'une fable ou d'un récit, qui est historiquement un des fondements de ce qu'on a appelé le théâtre occidental. Troisième et dernier élément, donc : avec cette remise en avant de la tension émotionnelle, et le corps et l'énergétique, des énergétiques très singulières, des dramaturgies et des modes de composition aussi assez particuliers, on arrive peut être à des spectacles qui développent une relation, une adresse au public tout à fait particulières. Une adresse esthétique au public tout à fait particulière qui se situe aussi, qui reconstruit, une convention artistique une peu particulière où, à la fois, on a une très forte prégnance du corporel et plutôt dans ses failles, dans ses fragilités, dans ses brèches et pas simplement racontée, on les a sur scène, d'une part. Et, en même temps, la composition faite que ça ouvre plutôt à ce que j'appellerai un questionnement ou une résonance existentielle; Pour faire synthèse-image, je dirai que, pour les spectateurs, face à ces spectacles, certes, on voit que ces corps en limite l'emportent sur scène. Pour eux-mêmes, ça ne craque pas trop, même s'il y a un objet qui tombe ou s'il y a quelque chose qui fiche le camp. Donc, ouf ! , ils s'en sortent. Et nous nous ne sortons, puisque dans ce jeu de brisures, de brèches, ça tient quand même ... sur scène. Oui, mais qu'en est-il dans nos vies ? Qu'est ce qui nous adviendra, à eux comme à nous, demain, en sortant, dans dix ans ? Parce que d'un seul coup, on sent aussi que rôde par là le non sens, l'anomie, la fragilité, la capacité de tomber, bref le travail déjà en route de la mort. Et cela, d'ailleurs, pouvant très bien du point de vue scénique ne pas être dit sur le ton de lamentations profondes mais via la comédie ou la farce.

Voilà les quelques éléments de repérage, de réflexions personnelles, que je voulais vous proposer. Partant de ce titre qui me paraît quand même à réouvrir, et de la double orientation liée, mais qu'on peut dissocier, des enjeux esthétiques et des enjeux politiques.

Olivier COUDER ?- Merci, alors avant de vous proposer de réagir à ce premier exposé, on vous propose d'alimenter encore un petit peu la réflexion avec d'autres interventions. C'est ce matin le côté le plus formel, ça le sera moins après. Mais de façon à ce qu'on parte avec une bonne base, déjà pour discuter entre nous. Donc, quatre paroles de praticiens, cette fois-ci, qui définissent au plus près de leurs pratiques, en quoi ils

rencontrent une esthétique particulière. Bruno, tu veux bien commencer, Bruno Boussagnol, et avec un micro, s'il te plaît, pour qu'on puisse avoir une trace enregistrée.

BRUNO BOUSSAGNOL- D'accord. Je suis affligé par cette exposé parce que c'est autant ...(inaudible) ... Voilà, parce que ce qui se passe c'est qu'il y a finalement un double mouvement depuis longtemps pour les gens qui, effectivement, sont dans les Théâtres de l'autre C'est le rapport au morcellement et à quelque chose qui aurait à voir avec l'idée d'une synthèse mais qui est bien plus, à mon avis, une relation à l'articulation et c'est ce que tu es en train de faire brillamment. Alors, moi, le problème, c'est que je suis dans une phase dépressive et dépréciative qui a été augmentée d'un exercice de style que nous a imposé les Théâtres de l'autre, à savoir de faire un abécédaire, de répondre à des mots, donc ça a donc complètement fixé ce côté morcelé. Je n'arrive absolument plus à dire quelque chose qui se tient. Je pense que c'est momentanément mais enfin voilà. On est sensé réfléchir ; alors, je ne sais pas quoi faire. je pourrais redire ce que beaucoup de gens savent, que j'ai déjà dit. Alors, à quoi ça sert, mon histoire ? J'élabore en ce moment un mythe mais j'ai l'impression qu'il ne tient pas du tout alors je ne veux pas en parler maintenant. Ce à quoi ça tient, disons, le travail depuis vingt ans, dans un hôpital psychiatrique qui est au Puy en Velay avec plutôt des enfants, (mais c'est vrai aussi qu'il y a des jeunes maintenant), des gens qui ont autour de vingt ans. D'où la différence entre **Aujourd'hui ça s'appelle pas** et cette nouvelle compagnie qui se montrera tout à l'heure, qui s'appelle **le théâtre de l'après histoire**. Le mot "après" opposé à "avant" mais qui s'entend bien sûr comme quelque chose qui dit exactement l'inverse. Ce qui est le cœur du processus, si je puis dire, c'est un moment. Il y a donc une vingtaine d'années où, pour signifier la relation au théâtre, c'est-à-dire, de l'individu à la théâtralité, est venu comme un média ou comme une division - je ne sais pas encore quel mot utilisé -, un tapis. Un vieux tapis qui était dans un grenier, qu'on nous avait légué dans un hôpital psychiatrique où il y avait encore un millier de malades qui étaient dans les lits alors qu'aujourd'hui il ne doit plus y avoir trois cent. Ce n'est pas qu'il y a moins de malades, autant le dire. Il y en a plutôt plus mais ils sont dispersés. Donc, ce tapis, c'est pour moi ce qui permet de pouvoir dire en peu de mots : " il y a un dedans, il y a un dehors". Donc, si vous voulez, sorti de là, je pourrais dire que je n'ai plus rien à faire. Et **Jean Marie** va à ce point, c'est-à-dire, effectivement, à ne plus parler avec les enfants. Il faut dire aussi que les pathologies sont de plus en plus lourdes dans les hôpitaux. Donc là, on travaille essentiellement avec des autistes, donc, quelque part, il n'est pas nécessaire de parler, en tous cas de parler avec des débuts de phrases et des fins de phrases. On peut jeter des mots, on peut être là, ce qui est, à mon avis, le principal. Et puis, être dans une proposition et quand cette proposition est acceptée - moi j'appelle cela un consentement - je dis l'acteur, enfin le futur acteur, l'actant on va dire, consent à aller sur le tapis. Cela peut durer cinq, six, sept ans. J'en ai, ils sont là et puis ils frôlent. C'est intéressant qu'il y ait cette matérialisation parce que, de fait, on fait fonctionner la scène mais on fait surtout fonctionner le bord et ça c'est une chose qui n'existe jamais chez les acteurs professionnels. On va sur la scène, c'est-à-dire le franchissement est quelque chose.

(Intervention inaudible)

Olivier COUDER - D'accord. Je vais céder encore au plaisir de noter simplement pour dire que je retiens "dedans/dehors", je retiens "scène et bord". Je vais quand même rappeler qu'il y a deux semaines peut être, au moment où on préparait cette rencontre, Bruno était effectivement porteur, d'une manière beaucoup plus

euphorique, de l'extraordinaire **bordel fébrile** Donc, on est mal tombé. En tous cas, il a glissé ce matin sur la peau de banane du soupçon et, donc, nous n'aurons pas cette folie mais j'espère qu'elle viendra.

Et c'est intéressant parce qu'on se retrouve quand même avec cette difficulté majeure qui est "comment fixer le morcellement et faut-il le fixer d'ailleurs ?". Cela me paraît être une bonne transition. Je n'en sais rien d'ailleurs mais nous verrons bien avec Philippe Vaernewyck

Philippe VAERNEWYCK : J'ai une intervention plus écrite. Donc, je vais la lire. Et je ne parle pas au nom d'une troupe mais au nom de moi-même.

Introduction : je pense qu'il est temps de changer d'utopie. Imaginons que dans une conversation est adressé un propos basé sur une thèse assez angélique et qu'un interlocuteur, pour se démarquer, dise, avec une certaine ironie : "évidemment tout le monde serait gentil, tout le monde serait beau, on a le droit de rêver à une égalité mondiale et alors plus de problèmes, plus de guerres, c'est toujours bon d'avoir une utopie." Je lui répondrais : "Je pense que c'est un grand tort que nous avons tous de penser cette chose là comme une utopie. C'est-à-dire de penser encore que ce rêve d'égalité est une sorte de direction abstraite qu'il est souhaitable et de bon ton, finalement, d'avoir au fond de nos consciences. Je pense que c'est un grand tort que nous avons d'accueillir cette chose là comme une utopie, de mettre nos utopies au rang de paradis." Je lui répondrais que c'est nier l'homme. Qu'avoir ce rêve, c'est nier l'homme, l'humanité. Nous sommes des morveux, le mal est inscrit en nous, l'erreur est une forme de ce mal, son essence est fondamentalement hors de celle de la vérité. Voyez vous, penser que l'erreur est de la même essence que la vérité nous oblige à penser que toute erreur est passible de réparation. Or, la fabrication de cadavres, le mal absolu, la tuerie industrielle, a été bâtie dans les Années trente sur l'idée que certains d'entre nous étaient des erreurs. Si nous ne changeons pas d'utopie, nous sommes des révisionnistes. Faut-il une utopie ? Tant que la réponse n'est pas claire, mieux vaut nous considérer avant tout comme des révisionnistes, refuser toute possibilité de rachat et en accueillir les conséquences dans notre intime intimité. Voilà au moins ce qui peut être en notre possession. Certains diront que c'est aussi nier l'homme que de refuser à l'homme ce rêve d'égalité. Peut-être. En tous cas, il ne m'est pas pensable d'embrasser un rêve qui nie mon humanité. Voilà ce que je lui répondrais et c'est sur ce fond là que je m'adresse à vous maintenant.

Donc : les théâtres de l'autre, nouvelle visite ou tentative de placer l'Autre ailleurs que dans l'exclus, dans n'importe quel exclus et de voir à quoi ce déplacement nous appelle.

Est ce qu'on peut dire cela ? Quand une personne handicapée mentale joue dans un dispositif habituel, il se produit à l'intérieur de ce dispositif comme un Ailleurs. Leurs présences, qui habituellement sont considérées menacées, deviennent menaçantes. Cette menace qui force à une négociation, quelque fois par le rire, déchire la convention pour laquelle le spectateur s'était préparé, déchire le spectaculaire. Une présence considérée comme menacée apparaît comme menaçante et déchire le spectaculaire. Elle apparaît comme ne pouvant pas ne pas être là. Elle met un ici maintenant dans ce qui n'était que le résultat d'un développement, l'œuvre, ici le spectacle. Et cet ici maintenant, parce qu'il est menaçant, interrompt le développement. Moi, je dis ça : qu'est ce qui se passe dans l'apparition de cet ici maintenant ? Le spectaculaire déchiré, nous ne sommes plus sous sa protection, sous la protection du cadre qu'il est. Où donc porter notre attention ? Nous ne savons plus. Le cadre ne sert plus de cadre. Cette absence de protection peut nous conduire à un comportement de refus : pas de projet, pas de spectacle, de théâtre, c'est rien, c'est peut-être bien pour eux, c'est de

l'animation. La répétition de cette déchirure par un grand nombre de spectacles avec toutes sortes de personnes handicapées peut nous conduire à voir aussi en cette déchirure comme un style, un genre de théâtre, un genre d'art qui a bien le droit d'exister et d'être financé au même titre que d'autres genres. Il faut lui reconnaître ses droits. Moi, je me suis toujours dit : "Exigez auprès des instances politiques les moyens d'existence d'un art est manquer le dialogue entre art et politique". Et en plus, je me suis toujours dit : "l'art théâtral qui cherche à donner à un ensemble de gens une représentation de leur ensemble au travers de différents thèmes, de différents dispositifs, pourrait bien donner quelques indications sur la politique à mener". Et quand j'entends dire en plus, il faut renouer le lien social, et que je vois chauffeurs de bus attaqués, c'est-à-dire un acte qui, à mon sens, ne laisse apparaître aucune solution préventive, éducative, sauf à penser que la crise se réduit à celle de l'emploi et oublier d'autres dénominations comme celle de crise éthique ou de crise de représentation. Donc, sur le fond d'une pensée intrinsèquement livrée au mal, me demandant à quoi correspond la déchirure du spectaculaire citée plus haut, avouant ne pas vouloir assujettir l'art au politique et m'inquiétant d'une situation sociale quasi désespérée, je cherche à voir où se place le théâtre qui me pratique, pour tenter une sortie. Quelques mots sur cette sortie et nous aurons peut-être quelques mots sur l'esthétique.

Voici ma tentative de sortie. Je me suis retrouvé dedans, au théâtre, et effectivement, le théâtre m'a apporté quelques nouvelles. Il m'en a apporté car j'ai eu la chance. J'ai rencontré l'incarnation de l'Autre. Un Autre en tous genres, physique inhabituel, intelligence inhabituelle, mobilité inhabituelle à cause de son physique inhabituel ou à cause de son intelligence inhabituelle ou des deux. Et ces habitudes le privant de son autonomie me donnaient une autorité incontestable. Sauf en un lieu, je le remarquais : là où il s'agissait de créer, sur la scène des répétitions puisque je m'étais entiché de faire de la création théâtrale. Ici, l'autorité se dissolvait pour les objectifs de la rencontre, la création. En fait, la création était la rencontre. Jusqu'à un certain point, une limite, un retournement. Cela s'articulait ainsi : l'état de création sous autorité dissoute, donc comme état de rencontre, donc avec l'autre fortement incarné, se dissolvait elle-même dans une réification de mon autorité à mesure que l'échéance publique approchait. C'est un constat. L'approche de l'échéance publique contrôlait la création, donc la rencontre, donc le dialogue. La puissance de ce contrôle dépendait de ma capacité à gérer les conditions de production, sachant que ces conditions sont aussi les conditions de la création, elles la provoquent, elles l'appellent. Ma rencontre avec l'Autre fortement incarné m'amenait à cette première conclusion : dans quelles mesures les conditions de production en tant que provocations de création contrôlent, voire annihilent une création qui témoigne envers le public d'un dialogue ? Et, corollaire, dans quelle mesure, quand l'autre n'est pas si fortement incarné et que le contrôle par les conditions de production n'est pas si visible, dans quelle mesure les conditions de production nous dictent-elles la création ? Dans quelle mesure on passe de la provocation à la détermination ? Autrement dit, dans quelle mesure je peux me prévaloir de travailler à une esthétique ? Dans quelle mesure ne suis-je pas pris dans une esthétique comme dans un invisible anchluss ? A travailler à la limite avec des gens à la limite, le doute était jeté sur les évidences qui constituaient ma vie. Finalement, bien plus que créer, le problème qui s'offrait était d'arrêter pour continuer, pour continuer, une esthétique du hiatus. Arrêter l'hégémonie d'une pensée dont la force d'inertie duperait le mot création. Il est clair que : 1) Je ne pouvais que remercier l'Autre fortement incarné d'avoir, par sa présence, soulevé un lièvre qui, non soulevé, ne pouvait que me conduire à vivre dans une contradiction et son cancer. 2) Je me retrouvais à cause de cette chance dans un merdier auquel il me fallait

échapper sous peine de contamination. 3) M'employer à dénoncer ce merdier ne pouvait plus s'accomplir car je n'avais plus confiance en ce que je pouvais créer. Ce qui veut dire, pour préciser maintenant : je n'avais plus confiance en ce moi qui me fait parler au nom d'un je. Mais il est clair que s'échapper du merdier seul est une illusion. Pas de Je sans nous. Avec qui donc s'échapper du merdier ? Puisque ceux qui en avaient provoqué la conscience pour moi n'en avaient à priori pas la conscience pour eux et leur désir d'y échapper n'était pas patant, seulement interprété ou interprétable. La seule idée dont je constate la venue a été de faire entendre le remerciement qui avait été provoqué par l'Autre fortement incarné, de partager ce remerciement. Ceux qui l'entendront s'échapperont avec moi, ou, plus exactement, nous continuerons l'échappée ensemble, nous débiterons ce qui est déjà commencé. Alors, donc, l'Autre fortement incarné ne m'a pas condamné à m'occuper de lui à cause de ses conditions de vie défavorables mais il a été un appel à réunir des gens qui remercient tout ceux et tout cela qui permet de constater le merdier du monde dans lequel je vis, le remerciement d'une permission. Ma parole, et en l'occurrence la parole théâtrale qui me possède, semble advenir par le remerciement de la permission. C'est une position éthique non décidée, imposée par la rencontre, celle qui s'annonça avec une apparente limite de l'Humanité, l'Autre fortement incarné. Je répète : un appel à réunir des gens autour du remerciement de la permission de constater le merdier du monde dans lequel je vis. Le remerciement de la permission. Un monde où même l'autiste à sa place, même le plus absent du rapport est en rapport par le remerciement. La forme de cet appel est la représentation théâtrale, pour moi. Accéder à cette représentation, la monter, qu'est ce travail, comment l'entreprendre ? Le point de départ est l'interruption d'un développement par un ici maintenant mais c'est sûrement le point d'arrivée. Comment dans la représentation théâtrale ménager l'irruption de l'ici maintenant, de la présence ? Comment construire une irruption ? Il est difficile d'interrompre le théâtre, porté qu'il est par le spectateur et par l'acteur. Ce dernier s'escrime à l'arrêter, le spectateur le reconduit. En fait, l'interruption ne s'accomplit pas, ne se réalise pas ; elle menace. Sa réalisation est une menace, une réalisation frugale à l'excès et une attente d'irruption. L'attente d'irruption comme le ménagement des conditions du dialogue. Le cœur de la dépossession comme le cœur de l'En commun de tous et, donc, le lieu possible d'un fondement de l'espoir. L'espoir comme le simple partage du rien, et les voix qui le disent comme des parutions inéluctables et des phrases telles des inachèvements définitifs. Le partage du remerciement sur le fond sans fond de la dépossession et du projet, la réalisation de ce projet de partage à partir de ce fond à engager une esthétique dont je viens ... **(interruption enregistré)**

Bruno BOUSSAGNOL -Je dirai juste en commentaire que si c'est difficile à entendre la première fois, au bout d'un moment ça s'entend.

Olivier COUDER ?- J'aimerais aussi que ce que dit Philippe, là, réapparaisse parce qu'il y a peut-être nécessité d'un travail de la répétition, de l'audition de quelque chose. Tu as donné le terme qui manquait à notre intitulé, entre esthétique et politique, qui étaient les termes prononcés pour ces deux journées. Là, tu as fortement donné et marqué le troisième terme qui est éthique sans lequel nous sommes tous des rigolos ou des menteurs.

Marc KLEIN - Il y aurait une troisième intervention peut être du côté de Denis.

Denis Lepage, Comme je viens à la fin, je vais essayer de faire l'impasse de beaucoup de choses. Mais peut être de petites choses quant même. Une expression qui est celle de comment travailler sur la barbarie de l'Etre ? Par rapport au paraître. Qui est quelque chose aussi, qui est un couple qu'il est à ré interroger dans nos pratiques. Pour répondre à Philippe, une des prochaines créations sur laquelle on travaille s'appelle La comédie des utopies. On t'invite bien sûr. Merci de renvoyer le mot éthique et cette éthique là, nous, on la situerait dans la priorité qu'on donne au public. C'est un des cinquièmes points de Philippe. Pour nous, c'est le point principal en ce sens que, peut-être, puisqu'on pose la question des filiations, une des filiations principales, c'est peut-être - on en a la démonstration avec Philippe - notre histoire personnelle. Or, comment la travailler, cette filiation, avec aussi les publics avec lesquels pour toute une série de raisons qu'il sera bon de ré analyser, on a envie, besoin, le souhait de travailler ? Ceci dit, je suis comédien, metteur en scène d'une compagnie à Limoges qui travaille dans toute une série de directions que je vais essayer d'expliquer là, avec toute une série de publics dont je vais essayer de parler là, en essayant de faire, donc, à la fois un travail de présence sur le terrain et de création dont je vais essayer de m'expliquer. Le nom de la compagnie, c'est la Compagnie Paroles.. Voilà. Quand on parle des publics, bien sûr, il est bien clair que jamais il ne me viendra l'idée de mettre un texte entre les mains des acteurs mais que le propos est plutôt de jeter un projet de spectacle entre les pattes des comédiens. Comment arriver, à un moment ou à un autre, à faire en sorte que ce projet là soit repris, saisi aux bond par, d'une part, les publics avec lesquels on travaille et par nous en tant que comédiens dits professionnels ? Il y a donc toute une série de pratiques, de formations qui sont fortement ancrées sur le terrain et qui mettent les comédiens, chacun des acteurs de la compagnie, en position d'écoute et en position de défaut, en position, pardon, d'affût. Avec une priorité qui est d'essayer, à un moment ou à un autre, de repérer - et là-dessus je voudrais dire deux ou trois mots - ce qui fait défaut, ce qui fait accident, ce qui fait insolite et ce qui fait repérage par rapport à la norme. Pourquoi cela ? Parce qu'avec tous ces publics dits autres, il ya effectivement du dérapage. Ca glisse dans tous les sens, ce n'est jamais prévu, c'est toujours imprévisible. Et une façon pour nous d'amener une efficience esthétique, c'est de travailler à la cristallisation de cet élément là, dérapage, qu'il y a quelque part quelque chose qui, théoriquement, normativement, serait repéré comme défaut. Et c'est de faire de ces défauts, une fois qu'on les a mis quelque part, sous l'outil de la transformation artistique, un objet qu'on essaie de rendre, d'une part, plus ou moins précieux et, d'autre part, transférable. parce qu'imprimé d'un nouvel imaginaire. Alors, on pourrait parler des processus de symbolisation, de poétisation, parfois d'universalisation, etc. En tous cas, ce qui nous importe, c'est d'avoir une position fondamentalement libre par rapport à ce qui arrive et par rapport à la façon dont on va essayer de transformer tout cela. Comment travailler cette liberté ? Essayer peut-être de mettre tout cela sans arrêt en questionnement et de travailler ce défaut, cet accident sous forme de laboratoire, laboratoire théâtral. Essayer de faire, au niveau du théâtre, quelque chose qui soit intermédiaire entre l'intervention et l'invention. Parce qu'on parle beaucoup de théâtre-intervention, on essaie de voir en quoi ce théâtre-intervention pourrait être du théâtre-invention. Il suffit d'enlever le "ter" d'intervention et il ya là un petit couple qui semble intéressant. Ce qui est clair aussi, c'est que ce repérage de l'accident, du défaut, de l'insolite est quelque chose qui se fait à l'interne, dans une grande joie de partage avec les publics. Là où ça va être difficile, c'est quand il va falloir retrouver ce moment joyeux de travail sur le dérapage et qu'il va falloir en faire un objet qu'on va transférer au public. C'ets toute la grande difficulté. Alors, quand je parle de normatif, il y a peut-être une notion qui peut

être intéressante aussi, c'est de voir que par rapport à tout ce qui sort du normatif-on parle de politiquement correct - je crois que ce qui fait défaut, c'est ce qui est repéré comme n'étant pas nécessairement, humainement correct. Il me semble que ce serait quelque chose à ré interroger. Je vais donner très simplement deux exemples qui me semblent productifs de quelque chose qui peut être intéressant, deux petits moments de vieilles créations. Dans quel contexte ? Je vais essayer d'être très rapide. Certains ont vu ces spectacles, un spectacle qui s'appelle Les aventures de grand bébé. On a demandé à Pierre qui est comédien, ça j'insiste, comédien trisomique, et qui a partagé professionnellement avec les autres comédiens professionnels toute une série d'aventures. Je leur demande d'improviser, c'était le thème du spectacle, sur ce qui pour lui représentait la beauté du monde, la beauté du monde intérieur, le monde d'à côté. Et il nous dit : "Regarde, (donc il s'adressait à un autre personnage), regarde l'arc en ciel, un écureuil, l'araignée, les jeteurs de lumière".. En impro. Alors, il ne savait pas dire projecteur. Donc il est déjà dans le métaphorique, il dit "jeteur de lumière". Je trouve ça intéressant. C'est beau, ça, le jeteur de lumière. Il dit l'arc en ciel, un écureuil, l'araignée. Ça, c'est son monde. Et avec son défaut de prononciation, ça devient : le lac en ciel, un récureuil, la reine des régnés et ça reste les jeteurs de lumière. Alors, nous, quand on a ça, on se dit "Wouah". On lui demande de parler du monde d'à côté en tant que trisomique parlant à un adulte qui fait une régression dans le monde enfant. Nous, on dit "ça, c'est génial, on le garde". Le problème, c'est que lui, il va falloir qu'il l'intègre en tant qu'acte poétique. Donc, il va falloir lui expliquer que, non, Pierre, nous, on a pas entendu l'arc en ciel, on a entendu le lac en ciel. En plus, on lui a demandé à un moment de venir avec une chanson et il est venu avec la chanson de Barbara "Un beau jour ou peut-être une nuit", etc.- l'aigle noir, où on parle du truc, du machin, etc. Donc, là, on a toutes les références possibles et on est dans un imaginaire complètement construit qui va permettre de trouver une cohérence dans ce qui est initialement un simple défaut de prononciation, qui va être cristallisé, moi je dirais, en acte poétique. Maintenant, ce que Pierre en a compris quand on lui a expliqué que nous, on entendait lac en ciel ... Ça, c'est son problème. Mais il y a eu un consensus de poétisation qui a été surtout porté à l'extérieur en tant qu'acte de représentation vis à vis d'un public. Et quand Pierre, dans les débats qu'on faisait après les spectacles, parlait - parce que dès fois il participait avec nous aux discussions - qu'on lui demandait "c'est quoi le monde d'à côté ?", il avait un discours là-dessus, cohérent, mais qui pour nous n'était pas humainement correct, on va dire. Un autre exemple. Alors là, on entre dans une autre dimension parce que là c'est un travail qu'on ne faisait pas du tout avec des personnes dites autres, handicapés, etc., etc., c'était avec des - on va dire - avec des comédiens, quelque chose qui ressemble à des comédiens. On pourrait en parler longuement. C'était un travail sur le milieu carcéral et le problème, c'est que certains des comédiens qui travaillaient sur cette création étaient, on va dire, pour le moins très proches par le vécu de ce qui se vivait dans le cours de la réflexion sur le thème. Donc, comment fait-on ? Ne pas travailler en tous cas sur la retranscription de l'expérience parce que, là, on entre dans une dimension réaliste qui peut être une dérive, me semble-t-il, de notre mode d'approche de ce qu'on essaie de dire. Donc, il y a eu un travail préalable d'écriture, d'improvisation, de la part de ces comédiens, pour mettre en place un système, finalement, de réappropriation du vécu. Et ce travail s'inscrit à la fois dans un système de mise à distance et de respect de la personne, pour que la personne puisse retranscrire une authenticité d'expérience dans un véritable travail de comédien. Il n'était pas question dans le premier temps du travail de création d'entrer dans la peau du personnage mais de sortir de la peau de la personne. Parce qu'on a parlé, justement, de tout cela. Ça me semble intéressant, ce type de démarche aussi. Parce que, bien

entendu, représenter son vécu, ne sera jamais jouer son propre rôle. Il faut savoir que les jeunes comédiens de la structure n'ont pas de formation classique. A partir de là, il était au moins concevable, sinon facile, de ne pas tomber dans le travers de la surreprésentation du comédien classique ou de l'introspection de type psychologique, etc. Et de travailler dramaturgiquement, des modes de décalages de sensibles, le mot a été prononcé, qui rendent compte de l'intériorité du personnage en même temps que de l'authenticité de la personne en situation de jeu. A partir de là, on touche à quelque chose qui me semble important, qui est quelque chose comme un degré de vraisemblance, qui est différent, me semble-t-il, de celui qu'on cherche à obtenir à un moment ou à un autre, dans les actes de représentations dites conventionnelles. Deux cas de vraisemblance qu'il est bien entendu nécessaire de retravailler par toute une approche, là, dramaturgique propre. Alors, il y a deux ou trois petites précautions - je ne suis pas trop long, ça va ? - deux trois petites précautions. Il faut faire attention parce que là, on est, quand on parle des faux accidents, etc., dans le vécu des personnes. Nous sommes dans ; on peut être dans la récupération d'éléments qui serait dans ce cas là productrice des pires choses, l'apitoiement, la manipulation, la récupération, etc. qui seraient des choses de type artistique s'il n'y avait aussi une autre circonstance qui fasse que notre regard de créateur peut éviter ces pièges. Parce qu'il se trouve, et moi je reviens sur l'entre-deux dont parlait Philippe à un moment, il se trouve que, quand on y réfléchit, l'ensemble des acteurs et créateurs de la structure, de la Compagnie Paroles, non professionnels ou professionnels, ont pour caractéristique d'être chacun dans une sorte de fêlure qui leur est personnelle et qui fait que chacun, finalement, se retrouve en équilibre précaire sur différentes obsessions, culture, origines, etc. Et cela fait de nous une bande de fêlés, quelque part. Et on vit à partir de là notre rapport à l'Autre. Professionnellement aussi et humainement, notre rapport à l'Autre est différent comme une nécessité. Parce que là, on pose la question de l'éthique. Ce n'est pas de la curiosité, c'est de la nécessité. Donc, ré interroger sa propre fêlure pour rencontrer la fêlure de l'Autre. Et cette nécessité fait que l'Autre devient quelque part le ciment qui nous permet, en tant que créateurs, de tenir nos propres contradictions, de reconstruire aussi une sorte d'unité personnelle dans le dire. Attention de faire en sorte que ce ne soit pas un rapport d'intérêt mais un rapport d'authenticité et de nécessaire. Je continue parce qu'il y a une chose, après, qui vient, qui me semble essentielle à dire. C'est cette fêlure partagée - alors je vais peut-être lire un peu - c'est cette fêlure partagée qui permet la distance indispensable pour entreprendre, non pas de créer des spectacles, mais de rendre lisible une démarche, démarche éthique, esthétique, artistique ... Cette mise à distance sans cesse éprouvée dans la pratique au quotidien fait que la démarche créative de la compagnie travaille à transformer des états de vie en propos de vie et des états, tout simplement, en propos d'Être par une démarche unique de formation. On glisse ici d'une simple représentation réaliste de la personne en représentation à un parti pris d'être-là qui peut être en soi message, ce que disait Philippe à un moment. Qu'on le dise à visée politique ou, après, visant une autre dimension universelle. Ces propos d'être, de vie, d'être de vie ne sont pas non plus sans reproduire les états initiaux de nos comédiens et des participants de nos ateliers. Et bien sûr, on retrouve, par exemple, la rage haineuse des jeunes des quartiers, car c'est une partie de notre public. Mais aussi la rage d'amour des personnes handicapées. Il y a une sorte de revendication à être, soit dans la haine soit dans l'amour, tant il faut bien à un moment ou à un autre faire une forme de conciliation et renvoyer ça à l'autre, l'Autre spectateur. (Il y aurait beaucoup de choses à dire sur les spectateurs). Et tout cela fait que, dans cette négociation des rages, on est pour nous, quelque part, au cœur de l'existence. Le problème c'est que dans le travail artistique, quand on le **brasse**, ce cœur de l'existence, en

matière de représentation, on y est très très peu. Pour moi, je dirais que sur une durée de spectacle d'une heure, on y est quelques secondes, miraculeusement. Et que, souvent, on a beaucoup de littérature, beaucoup de déco pour arriver à dire une chose essentielle qui va peut être parfois passer tout simplement dans un silence. Et que cette déco, cette littérature, c'est le pari du public et de la représentation. Il faut bien mettre le cadre, me semble-t-il. C'est notre démarche parce que nous, nous avons un volontarisme d'aller vers le public. Donc, on recrée un cadre pour dire "attention, à l'intérieur de ce cadre on va essayer de faire quelque chose qui ressemble à du théâtre et dans ce temps là on va mettre une seconde privilégiée d'authenticité pure". En gros, le cœur de l'existence, ça dit : "Ne vous inquiétez pas, nous, on est pas dupes, vous non plus. Si on pouvait se passer de faire du théâtre. Mais puisque vous êtes là pour partager un rituel de l'Etre ensemble. C'est ça la représentation et non pas l'autoréférencement habituel ou les reconnaissances culturelles qu'on trouve sur le réseau habituel. Dans ce contexte, quand on ne caractérise notre travail de création que par les thèmes que nous abordons, parce que c'est souvent ce qu'on fait ("ouais, , vous travaillez sur le social, vous travaillez sur la prison, le milieu carcéral, la maltraitance, les sexualités, les conduites à risque, etc.), notre réponse est : "Nous on n' a rien, fondamentalement rien à dire en particulier mais tout en général". Ce n'est pas le message ni même simplement le propos mais la démarche pour faire émerger un propos d'être qui est le sens de notre pratique artistique. C'est pourquoi nous ne donnons aucune réponse dans nos spectacles mais brouillons aussi sans cesse les pistes, sans être dans le simple rendu d'atmosphère ou dans la simple reconnaissance comme on se contente souvent de le faire dans le milieu de l'action culturelle, va-t-on dire. On est dans la reconnaissance identitaire : "oui, je suis un public, quelqu'un a fait et je reconnais bien ce qu'il y a en face." Alors que là, il y a de l'interrogation, il y a du questionnement sans arrêt. Petite référence à théâtre en mouvement, comme on dit "acte de création, acte de résistance". Moi je crois qu'il faut aussi dire "acte de pensée, interrogation". Nos réponses artistiques ne sont pas des réponses, ce ne sont que des questions artistiques, les mêmes toujours reposées. Et je finirai là-dessus, nous cherchons plus à désinventer qu'à inventer pour éviter de nous répéter en tant qu'artistes inscrits dans une filiation que, quelque part, nous rejetons parce qu'elle ne nous satisfait plus. Voilà.

?, ? ? -C'est vrai qu'il n'est peut être pas facile d'identifier tout le monde ; on s'était donné une règle du jeu, qui était vraiment d'essayer de réfléchir ensemble et donc d'embarquer de la pensée et de la réflexion et d'éviter peut-être le traditionnel rituel des présentations. Il faudrait pas non plus que nous tombions dans l'excès opposé, c'est-à-dire que plus personne ne soit identifiable ou que certains aient l'impression que se réunit ici une secte à laquelle ils ne seraient pas vraiment les bienvenus. Donc, petit rappel sur le collectif **Théâtre de l'Autre** qui est co-proposant de ces deux journées. C'est un collectif qui s'est créé il y a un an, deux ans, qui rassemble un nombre limité de personnes ou d'équipes, qui ne se donne pas du tout pour ambition, d'ailleurs, de s'élargir en tant que tel, parce que ce n'est pas le propos, et qui ne prétend pas non plus, et surtout pas, confisquer à lui tout seul l'ensemble des pratiques qui nous semblent relever des théâtres de l'Autre. Donc, il existe, ce collectif, comme un ensemble de gens qui ont appris et qui continuent à apprendre à travailler ensemble et à réfléchir ensemble. Et c'est vrai qu'il nous semble que, dans la période que nous vivons, il est très important de trouver à travers toutes les fêlures que nous pouvons éprouver, de trouver les mots les moins faux pour problématiser ce que nous sommes en train de partager. Donc, c'est ce qu'on essaie de faire

ces deux journées là, pas de manière tout à fait isolée, il y a eu d'autres lieux et d'autres formes de rencontres précédemment. Il y en aura d'autres dans un avenir plus ou moins proche. Et c'est vrai que nous essayons aussi à nous astreindre à l'effort d'écriture et d'arriver à produire des documents - il y a pour l'instant un livre en préparation - d'arriver à produire des documents qui puissent être, non pas diffusés et signés par toute l'humanité, mais qui puissent donner matière à réflexion à tous ceux qui s'intéressent à ces problématiques. Donc, il y a un document de référence qui est un premier manifeste écrit à plusieurs mains, qui a été signé et diffusé il y a un peu près un an. On va demander à cet honorable établissement d'en faire des photocopies pour que vous puissiez tous en disposer et, dirais-je, non pas comme une pétition à signer mais plutôt comme un élément de plus pour la réflexion commune. Donc, la proposition, c'est une intervention d'Olivier Couder, Théâtre du cristal et puis, jusqu'à treize heures, tous ceux qui veulent prendre la parole la prennent. On va simplement rappeler que nous nous sommes donnés des questions principales, on en avait noté quatre et pour l'instant on va se rappeler la troisième et la quatrième puisque c'est surtout là dessus que nous sommes en questionnement. Trois : y-a-t-il une ou des esthétiques repérables obéissant à des critères ou des filiations définis dans vos productions ? Et quatre : cherchez-vous une esthétique particulière ou est-ce votre engagement et ce qui y préside qui engage votre notion de l'esthétique ? Monsieur Couder, à vous la parole.

Olivier COUDER - Bien, quatrième tentative de baliser un repérage esthétique d'une pratique. Ça m'intéresse parce que je trouve que là, dans ce qu'on a entendu depuis ce matin, il commence à y avoir des lignes de convergence qui se dessinent et aussi des lignes de fracture, j'ai l'impression. Et que cela va peut-être nous permettre de définir un peu mieux. Je prends les deux points de départ qui étaient les miens. Premier point de départ, pour moi : un art vivant se définit toujours par la relation dynamique qu'il entretient entre les pratiques amateurs et les pratiques professionnelles. On peut le constater pour la danse, avec le hip hop, avec les musiques, que ce soit le jazz , le blues, le rap, on pourrait multiplier les exemples. Elles se sont toujours renouvelées et nourries de cette friction entre deux approches, deux approches différentes. La peinture également a su intégrer des influences de l'art primitif, de l'art naïf ou de l'art brut et c'est cette irrigation qui crée la complicité et la proximité entre le public et l'art qu'il affectionne. Ce qui veut dire, qu'on ne propose plus, et d'ailleurs on n'a pas forcément à proposer, les gens ne s'emparent plus, ne sont plus convoqués simplement comme consommateurs d'une expérience esthétique. Mais ils sont convoqués ou ils s'autorisent d'eux-mêmes à devenir expérimentateurs, à créer du concours, à créer une création qui vient d'eux en dehors du milieu et des références communes de la profession. Corollaire : si ce lien devient inexistant, c'est une menace de mort pour l'art qui feint d'ignorer cette passerelle essentielle qui lui permet de garder une contiguïté, une proximité avec le public qu'il draine, qui n'est plus seulement de l'ordre de la consommation mais de la participation. Deuxième point de départ : l'histoire de l'art peut se lire comme un lent processus d'autonomisation vis à vis de la commande sociale, ce qui veut dire qu'on a d'abord eu un art qui a été soumis au pouvoir religieux, puis au pouvoir civil - je ne développe pas - qui était là sensé donner une représentation conforme à la morale dominante, tout le jeu étant bien sûr d'y échapper et de subvertir la commande. Notre époque actuelle marque l'autonomie la plus grande jamais rencontrée de l'art vis-à-vis de la société civile. C'est tout de même quelque chose de tout à fait nouveau dans l'histoire de l'homme. Après l'art pour Dieu, ses saints et ses prêtres, puis l'art pour le monarque, l'art pour l'Etat, l'Art pour le peuple, nous voici à l'extrême limite où l'art se donne à lui-même comme objet. L'art pour l'art. L'art se constitue comme son propre

avènement narcissique. C'est un peu ce que développe **Denis Guénoun**, par exemple. L'artiste se retrouve ainsi merveilleusement libre mais formidablement seul. N'ayant plus de comptes à rendre à personne, dans la mesure où ses conditions d'existence sont préservées, son réseau de subvention suffisamment articulé, il peut créer en négligeant totalement le rapport au social. Il faut se rendre compte que c'est tout de même assez inédit dans l'Histoire ce genre de problématique et qu'elle pose un problème essentiel : quels sont les liens qui existent entre l'art et la société s'il n'y a plus de relation de subordination de l'un à l'autre ? Je crois qu'on est dans le moment d'acuité maximum de cette question là. Et que, du coup, on est convoqué tous autant que nous sommes à dire comment on redéfinit un type de relation entre l'art et le social dans nos pratiques. Un des premiers réflexes qui a été fait, ce fut de rétablir un lien de subordination et on a entendu de nombreuses personnes parler du théâtre comme outil. Je ne sais pas si vous avez remarqué le nombre d'articles, de journaux où on voyait "le théâtre comme outil", "théâtre outil social". Donc, à nouveau, on ressuscite le vieux schéma et l'art répond à des nécessités et à des commandes qui s'élaborent ailleurs qu'en son sein. On va chercher ailleurs la commande et on y répond. c'est d'ailleurs marrant de voir comment la notion de commande a été réhabilitée. Je ne sais pas si vous avez remarqué aussi le nombre de metteurs en scène qui disent "Ah mais la commande, c'est aussi quelque chose d'intéressant, la contrainte, etc." Donc, on essaie de se redonner de la contrainte face à cet espèce d'immense vide qui nous menace. Il y a ceux qui pratiquent la fuite en avant et qui défendent encore la liberté pleine et entière de l'artiste, ce qui est tout à fait défendable en soi. Je crois que l'on ne peut pas dire le contraire. Mais une liberté pleine et entière, sans chercher les voies qui articulent cette liberté à une définition d'un nouveau type de lien social. Du coup, le théâtre bascule dans une absence de sens, dans une gratuité de l'acte artistique où les metteurs en scène enchaînent les créations. Leur discours se limite au spectacle en cours, à la prochaine création envisagée. Il n'y a plus rien à dire et les comédiens, aussi talentueux soient-ils, basculent dans un savoir-faire qui est dénué de toute référence à une nécessité de l'acte artistique. On a vu des choses formidablement intelligentes et intéressantes et pleines de savoir-faire mais qui sont vides, qui sont une sorte de coquille vide formidablement bien mise en place. Construire une esthétique, c'est donc intimement lié au fait de donner du sens. Je crois que cela, on est obligé de le rappeler, et on ne peut pas distinguer les deux. Après, il faut trouver les outils formels qui soient adaptés à cette recherche de sens. Ma référence personnelle, puisqu'on était convoqué ici pour parler en notre nom propre, c'est de dire : "mon point de départ, ma filiation, elle se trouve simplement parce que j'ai été comédien". Disons, sans détailler, c'est le travail qui a été initié par Antoine Vitez et qui renvoie à la distanciation de Brecht. Il s'agit donc d'une esthétique du simulacre. Nous jouons et nous montrons que nous jouons. Nous dénonçons l'artifice du jeu, ce qui était chez Brecht dans un but politique. Que se passe-t-il quand on propose ce type de démarche tout à fait particulière à des comédiens handicapés mentaux ? C'est la base de départ ; cela ne veut pas dire que c'est ce que je fais, mais sans développer plus, ça veut dire simplement, ma base de démarche. C'est de rappeler à ces gens là "vous jouez !", vous avez un rôle à interpréter qui n'est pas vous mais vous avez à être présents". Et on se rappelle tout ce qu'on a dit sur la présence depuis ce matin. Pour moi, il se situe quelque chose de tout à fait passionnant, j'espère, en tous les cas, c'est là que j'ai envie de chercher, qui est que ce qui nous frappe c'est, ce qu'on a dit, la capacité d'absorption dans les états intérieurs, une présence massive de l'émotion, un questionnement existentiel, une existence fragile, morcelée, menacée. Ce que Philippe appelait une esthétique du désastre et de l'entropie dans une conversation privée. On a cet espèce d'idée que c'est sur la fêlure - comme l'a dit aussi Denis

Lepage tout à l'heure - c'est sur ces manques, sur ces défauts, ce manque à être et en même temps cette très forte manifestation de la présence de ce manque que s'articule quelque chose de singulier. Le trouble naît pour nous de la façon tout à fait nouvelle dont ces comédiens s'emparent de cette convention théâtrale et du paradoxe du comédien. Ils sont tout à la fois complètement absorbés dans l'émotion, donc complètement présents, sans distance et, en même temps, si on travaille avec eux sur la distanciation du je, on les fait basculer en permanence dans une limite du dedans et dehors du je. On frise une sorte de télescopage entre l'imaginaire et le réel, entre le travail de mise en scène, d'accompagnement qui vient enclore cette friction et lui donner à la fois une forme esthétique et un contenant pour les comédiens, qui sont par ailleurs en recherche de contenant. L'enjeu esthétique est donc clairement d'interroger la convention théâtrale et de la renouveler en profondeur par sa confrontation à sa propre limite. Limite de nos notions humaines et dramaturgiques, de notre rapport à l'espace et au temps, qui sont fondatrices du théâtre, et de la fragmentation, de l'absence de linéarité de la fable évoquée. Je n'y reviens pas puisque Philippe Henri en a dit déjà un mot tout à l'heure. Mon opinion de fond, c'est que nous n'en sommes qu'au prémices de ces développements esthétiques. La réflexion en la matière est encore très neuve, les expériences sont peu nombreuses et souvent mal financées ce qui, quand même, conditionne pas mal de choses. Il est à peu près certain qu'un travail plus approfondi, plus soutenu va donner naissance à des spectacles qui auront un réel potentiel esthétique et qui seront à même de redéfinir la relation du théâtre avec son public et de travailler autrement cette notion que le théâtre, comme disait Jean Hurstel, est lien social. Ce n'est pas le théâtre et le lien social, coordination, c'est le théâtre est lien social, par essence même. Et c'est cela que nous avons à retravailler, moi je le fais là, je pense qu'on peut le faire ailleurs. Et il me semble que la question fondamentale à laquelle on est convoqués, c'est celle-là.

???- Alors, ceci est un micro et qui veut s'en emparer s'en empare. Je vais faire la demoiselle. Généralement ce sont des demoiselles qui font cela. Donc, là, c'est moi qui vais le faire, je suis désolé.

Jean Pierre KLEIN, art et thérapie, théâtre de la réminiscence. - Moi ce qui m'intéresse beaucoup dans tout ce qui vient d'être dit, c'est que je dirais que je viens d'ailleurs et je tends vers ce d'où vous venez. Je fais partie aussi du collectif des théâtres de l'Autre. C'est-à-dire que moi, je ne viens pas d'un parti pris esthétique mais je viens d'une expérience de travail dans le social et dans le thérapeutique. Et, donc, la question se pose pour moi de "Comment est ce qu'on part de quelque chose où le produit n'est pas premier mais ce qu'a fait la personne ?" C'est le propre du projet, de ce qu'on appelle un peu abusivement l'art thérapie mais dans un sens tout à fait large. Et comment arriver à l'esthétique ? C'est vrai que là ça peut être intéressant de confronter nos deux... enfin, comment est-ce qu'on se rencontre au milieu ? C'est vrai qu'au départ, ce qui m'intéresse, l'ennemi, ce n'est pas la folie mais c'est l'aliénation. C'est-à-dire ce qui en nous nous rend objet de quelque chose qui nous agit et où on n'est plus maître du tout. Comment, d'objet, devenir sujet ? C'est simplement dire cela. Le Théâtre de la réminiscence, c'est, je le rappelle, quelque chose qui est - alors filiation très lointaine, Moreno, 1921 - c'est comment est-ce qu'il n'y a plus de séparation entre dramaturges ? Enfin, il n'y a plus de dramaturges ni de pièces écrites... Et comment est-ce que quelqu'un, n'importe qui dans le public, peut venir, qui est pris par un souvenir ou rêve répétitif dont il est objet ? Comment est-ce qu'il peut se le réapproprier à travers le jeu des comédiens, jeu immédiat des comédiens à partir de lui, qui se transforme

en quelque sorte en auteur du texte ? C'est-à-dire que le spectateur se transforme en auteur du texte théâtral et les autres le lui rejouent. On se pose justement les questions de l'esthétisation sans tomber dans l'esthétique au sens le plus épouvantable. C'est-à-dire que c'est vrai que, jusqu'à présent, plus c'était fort, plus les comédiens, ou plutôt les acteurs étaient exactement dans le contraire de l'actor's studio, c'est-à-dire non pas tirer à eux pour une création personnelle mais s'effacer pour devenir la personne elle-même quand elle avait quatre ans. C'est pas du psychodrame du tout, c'est vraiment quelque chose où il n'y a aucune interprétation, dans un sens analytique de dévoilement. C'est, plutôt, essayer de se fondre dans le souvenir de la personne et des personnages que le souvenir évoque pour les devenir d'une certaine façon et les devenir dans le présent. Donc, comment est-ce que, partant de quelque chose qui se voulait extrêmement respectueux, et le plus proche possible du ressenti de la personne qui, du coup, découvrait son souvenir de façon complètement autre et d'objet de son souvenir devenait sujet d'un texte que les autres lui renvoyaient, comment arriver à quelque chose qui peut s'appeler du théâtre ? Donc, on est exactement dans le sens contraire. C'est pourquoi, même si la troupe se compose de comédiens professionnels, il y a maintenant un travail sur le champ, sur la musique, sur la proxémie, sur la danse, etc., c'est-à-dire dans l'autre sens. Et je pense que là, on est dans deux choses complètement opposées qui vont se rencontrer au milieu. C'est-à-dire le risque pour les uns de privilégier le produit en se foutant complètement de ce que...(un petit peu comme les amateurs d'art brut qui se foutent complètement de ce que l'auteur d'art brut... ce que ça peut lui faire et qui, d'une certaine façon, parfois, déplorent que la production soit moins bonne même si la personne va mieux), et d'autre part, les gens qui ne se préoccupent que de l'évolution de la personne. Donc, ça se retrouve au milieu. Le risque d'un côté étant de privilégier le produit, c'est-à-dire qu'on fait un truc super esthétique, tout à fait présentable mais, dans le fond, c'est comme si on faisait une classe de théâtre avec des personnes simplement un tout petit peu particulières, point. Et, d'autre part, ce qui est l'autre tendance des gens qui, comme moi, viennent du milieu de la thérapie, travail social, etc., on est dans l'expression, terme que je trouve absolument abominable. C'est on sort le truc, pfiit, on le fout sur la table, on ne se préoccupe pas de ce que cela devient et on travaille pas dessus secondairement de telle sorte que cela fasse une création. Même dans un projet d'aide à l'autre, il n'y a que la création qui transforme alors que l'expression, simplement souligne un moment. Donc, on ne fait que de l'expression, qui profite éventuellement à la personne, mais on se fout complètement de la qualité de ce qu'on présente. Donc c'est intéressant de voir les deux.

*

- **Georges BUISSON** - je dirige une scène nationale, la Coupole et je travaille un peu dans le sens des questions qui sont posées, sur le sens d'une action théâtrale. Sur la question de l'esthétique, effectivement, elle renvoie à ce que tu appelais. C'est vrai qu'aujourd'hui on est dans une vision dominante du théâtre, c'est-à-dire qu'on a parlé de l'institutionnalisation, on a parlé des critères de reconnaissance, etc. Et c'est vrai que ce théâtre de l'Autre, peu importe comment on l'appelle, est toujours la partie congrue, un peu, au niveau de sa reconnaissance et des moyens qui lui sont donnés. C'est-à-dire qu'il faut souvent énormément expliquer et donner moult raisons du bien fondé, d'ailleurs dans des domaines qui ne sont pas fondamentalement dans l'artistique souvent. Souvent on est obligé de se justifier dans tout un tas de domaines pour obtenir des moyens pour travailler alors que la création au sens généralement partagé du terme dans l'idéologie dominante ne pose aucun problème. Il suffit d'avoir une volonté terriblement égocentrique, une pulsion individuelle de l'artiste comme geste presque sacré pour que cela justifie tous les moyens qu'on peut lui

donner. Il faut rajouter à cela tout un tas d'autres éléments, bien évidemment, qui, j'en viens là, sur cette notion d'esthétique, produisent une esthétique dominante. Aujourd'hui, c'est vrai qu'on est dans une esthétique dominante. Enfin, moi, je le dénonce chaque fois que je peux le dénoncer, c'est-à-dire que cette notion de pseudo-liberté du créateur dont tu faisais état passe par cette notion d'esthétique dominante et reconnue par un petit cénacle qui lui donne à elle-même à la fois la notoriété, les moyens, etc. Mais, au-delà de cela, s'interroger sur cet aspect pervers qu'est la notion esthétique m'a beaucoup interpellé parce que c'est vrai que la notion esthétique, c'est complexe. Et, paradoxalement, c'est beaucoup plus complexe dans l'acte théâtral qui est un acte éphémère, qui est un acte de la socialisation. Sortir l'acte théâtral de sa notion de socialisation, de rapport à l'autre et de son rapport éphémère par rapport à d'autres formes d'art, à mon avis, c'est se tromper. Je pense qu'effectivement, on ne peut pas se poser le problème du bien-fondé de l'acte théâtral en dehors de la socialisation. C'est évident, alors qu'aujourd'hui, l'opinion dominante voudrait que l'acte théâtral soit figé, soit déterminé à jamais. Et c'est très difficile d'avoir effectivement une question de l'esthétique parce qu'on peut avoir une question de l'esthétique dans le domaine des arts plastiques, parce qu'effectivement, chacun d'entre nous peut, à partir d'un musée, voir l'évolution des arts, la manière dont cela se nourrit, etc., parce qu'on a des références que chacun peut voir au même moment ensemble, alors que souvent l'acte théâtral est quelque chose qu'on garde en nous-mêmes et on n'a plus de référent objectif. On n'a qu'un référent qui est totalement subjectif, de l'époque où on l'a vu et du contexte dans lequel on l'a vu. Je crois que cela est extrêmement important. D'ailleurs, dès fois, quand je parle de spectacles qui m'intéressent avec d'autres, ou dans des comités d'experts où je suis par exemple, souvent, j'entends cette expression "c'est du vieux théâtre". Mais je me dis "Tiens, quand on voit un tableau de Manet, ça ne vient à l'idée de personne de dire "Tiens, c'est de la vieille peinture". Alors, pourquoi, subitement, on dit "c'est du vieux théâtre", on ne sait pas pourquoi. C'est vrai que je me dis que cette notion là, c'est parce qu'on court après une esthétique, c'est-à-dire que ce qu'on a mis en avant, je crois quand même, ce qu'on a mis en avant de manière dominante, c'est la notion esthétique et cette notion d'art pour art, d'objet après un autre objet, ce théâtre qui est un peu parfois virtuel parce qu'on ne sait très bien parfois à qui il est destiné, où il se fait, comment il se fait. Donc, ce qu'on met en avant dans un objet, à mon avis, c'est l'esthétique. Parce qu'à partir du moment où, au-delà de l'objet, il y a un geste civique, un geste politique, une action - et ce mot là ne me gêne pas par rapport à la notion de création - je crois que la notion de la création ne se pose pas de la même manière dans le domaine d'un art de la socialisation et d'un art de ... Parce que poser le problème du rôle du théâtre dans la Cité, ce n'est pas instrumentaliser l'art. Et c'est là où il y a malhonnêteté de la part de nos détracteurs sur des démarches que nous faisons ou que nous tentons de faire sans certitude aucune, simplement dans cette véracité du rapport à l'Autre et du rapport à un territoire et à un relationnel humain. Je crois que la malhonnêteté, elle est là. Elle est de toujours renvoyer le rôle fondamental du théâtre dans la Cité, qui est pour moi la seule raison pour laquelle on peut prétendre à travailler avec de l'argent public. Parce que cette notion de revendiquer à juste titre de travailler avec de l'argent public se situe, moi, profondément dans ce rôle que le théâtre, ou la création théâtrale peut jouer dans la Cité, dans une région, dans un pays. Et je crois que ce n'est pas tomber dans ce dans quoi on veut nous faire tomber en nous disant "vous voulez instrumentaliser l'art". Non, je n'instrumentalise pas l'art, je parle du théâtre, je ne parle pas de toutes les formes d'art parce qu'il y a une différence dans les formes d'art, parce que ce mot "artiste" est devenu un mot galvaudé. Aujourd'hui, d'abord, c'est une auto proclamation être artiste et dieu merci. C'est une auto

proclamation ; c'est penser qu'en chaque individu, il y a un pouvoir, un degré de créativité qui, à un moment peut s'exprimer de manière majoritaire et que la personne passe dans l'action de la création et de la forme artistique. Mais ce mot "art" est un peu galvaudé. J'ai essayé d'y voir clair, moi, dans cette notion d'art et je me suis dit "quelles sont les formes d'art devant lesquelles je me trouve aujourd'hui ? ". Je me suis dit 1) il y a les arts reproductibles. Ces arts là, qu'on le veuille ou qu'on ne le veuille pas - et c'est tout le débat aujourd'hui qui est sans doute très pertinent - ce sont des arts reproductibles qui sont tombés dans l'industrialisation, c'est-à-dire qu'ils sont les supports. Et puis il y a les arts, par contre, qui sont des traits définitifs, qui vont rester et qui vont pouvoir être perçus par un public bien après l'époque où ils ont été faits. Et enfin, l'art du théâtre qui est l'art de la socialisation. Donc je crois que refuser de se poser la question de la socialisation de l'art et du théâtre en particulier, à mon avis, est aujourd'hui un leurre. Et je crois qu'il faut faire attention, sur le phénomène de l'esthétique, à ne pas tomber dans une volonté de chercher une esthétique commune. Mais au contraire de revendiquer que les démarches que nous menons les uns les autres, par leurs différences, aboutiront, je l'espère et j'en suis sûr, à des esthétiques différentes, comme le reste, pas plus, pas moins. Je pense qu'il y a un danger à chercher un particularisme parce qu'on est déjà suffisamment marginalisés. Moi je revendique que ces démarches là, dans leurs diversités, aboutiront à des esthétiques totalement diversifiées. Même si effectivement on peut quant même retrouver un certain nombre de choses. Dernier point dont je voulais parler, c'est que l'esthétique, le pouvoir de l'esthétique a renvoyé l'action théâtrale dans les édifices. Cela est très grave. Vitez avait posé le problème du débat pour le théâtre public, abris ou édifice. La force de l'esthétique et de l'esthétique comme aboutissement nous a amené dans des outils performants, comme on dit. Et aujourd'hui, une des questions, c'est "comment sortir de ces outils ?" parce que je pense que l'acte théâtre n'est pas neutre du lieu où il est représenté. Voilà ce que je voulais dire.

?? ? -Je me tourne vers Fresnes...

Claude BERNARD , actuel Free théâtre -. Je ne fais pas partie, effectivement, de ce collectif du théâtre de l'Autre. Mais - je dis mais, je ne sais pas pourquoi - ce matin, en arrivant, je suis arrivé en retard et les interventions que j'ai entendues, j'ai trouvé cela formidable. Le questionnaire m'avait rebuté. Je disais "qu'est ce que c'est ce mot esthétique qui revient en permanence ?" Et ce matin, j'ai entendu d'autres choses. Et, donc, l'interrogation sur l'esthétisme, sur l'esthétique, pardon, parce que c'est très différent entre les deux, esthétique et esthétisme, l'interrogation sur l'esthétique me semble de mieux en mieux posée. Dans mon aventure de théâtre, j'ai toujours balancé - et c'est un choix, vraiment, je m'en aperçois maintenant - d'un théâtre qui naît d'une part de la parole de populations et de publics avec lesquels je travaille et, d'autre part, de la parole des poètes, poètes qui viennent soit du théâtre soit de la littérature. J'ai besoin de ces deux termes là pour avancer et pour mieux comprendre ce que je suis en train de faire. Alors là, je reviens à des choses que j'ai écrites avant d'arriver. Pour moi, la beauté est à la mesure du rapport à autrui. Je crois à la beauté, et non à l'esthétisme car la beauté n'est pas une forme figée, une fermeture mais elle est la captation de l'impossible, de l'inconnu. La reconnaissance de la beauté du monde, dans laquelle, d'ailleurs, la laideur, le grotesque peuvent entrer, enfin, manifester cette beauté. Quand je travaille avec des groupes, on est constamment confrontés à ça, dans la parole, l'expérience et l'imaginaire des gens avec lesquels nous travaillons. Comme artistes, nous sommes reliées ; je parle artistes amateurs ou artistes professionnels. Il

s'agit de savoir comment. Se savoir relier, se choisir comme étant reliés, ça, c'est un choix, voilà un point de vue éthique. Pour moi, l'éthique précède toute esthétique et toute forme d'esthétique. Mais cette esthétique, elle naît de travail, de la pratique aussi. Et l'éthique interroge ma pratique et ma pratique forme l'éthique. Nous sommes reliés comme artistes lucides et créateurs, au cosmos fatal, à la mort, à notre inhumanité, à l'errance soudain pensée, à ce qui nous dépasse, nous subvertit, nous transcende. Nous sommes reliés à tout et, pourtant, jamais nous ne serons tout et jamais non plus ce tout ne sera nous. C'est aussi pourquoi j'ai besoin de la parole des poètes. En ce moment, par exemple, je suis très interrogé par **Danill Arms** et sa quête du Tout, et ce désastre, cette éthique du désastre qu'il a vécue jusque dans sa chair puisqu'il a été supprimé. Plus que tout autre, l'acteur de théâtre est un interprète car il plonge dans une quête de soit et de l'autre que ni le rôle ni le public ne peuvent dogmatiser. La finalité du théâtre pourrait être de mettre le Tout de l'homme et du monde en représentation. Le théâtre est médiation représentative. Il est le lieu du drame du langage avant d'être un système de représentation. Je suis assez proche de ce qui a été dit tout à l'heure sur l'esthétisme du désastre. Je deviens un peu long, j'arrête.

Cassette 2 : table ronde du 29/10/99 (10h-13h)

(début non enregistré sur la bande)

??? - Oui, parce que si vous voulez, c'est du cinéma. Donc on sait bien que le cinéma, ce ne sont pas des professionnels. Et on sait bien qu'on improvise pas au cinéma. Donc, les scènes ont été vingt fois jouées. Ça, c'est intéressant de voir ce qui se passe. C'est un film dont on se dit à chaque instant : " il n'existe pas, il va s'écrouler, il va se casser la gueule, ça se défait". Mais cela, c'est parce que le temps - comment il est traité -, c'est la structure qui fait qu'on a cette sensation là. Alors, elle est portée par les "comédiens", entre guillemets. Mais cette sensation-là, qu'il nous donne à vivre, nous, dans le spectacle, c'est cela qui nous intéresse.

Philippe HENRI - Juste, par rapport à ce que nous disions tout à l'heure sur l'articulation, au moment où il faut passer, quand on parlait de la masse de documents et, tout, un coup, la transformer en objet de communication, en objet esthétique, en spectacle, enfin, à la finalité publique, etc. Moi, j'avoue que c'est quelque chose qui me rebute profondément et que j'essaie d'éviter au maximum. Je veux dire que c'est vraiment le geste que je ne veux pas rencontrer. Et quand je le rencontre, je me dis que je n'ai pas bien travaillé. Il me semble que, quand on se retrouve au travail, ce qui me permet d'éviter cela, c'est, tout de suite, d'avoir comme base, c'est déjà d'être dans la question : qu'est-ce qui m'autorise, qu'est-ce qui me légitime à parler, à être là, à faire ce geste, à être là ? Et quand on a à poursuivre cette question, il y a une chose qui se passe, enfin qui s'est passée pour moi, plus exactement, c'est, qu'en tout cas, ça destitue la position du metteur en scène. Et ça implique énormément de choses quant à l'objet esthétique final, et notamment dans le rapport au public. C'était juste ...

(Intervention publique inaudible)

- Je pense que, je veux dire que le travail qu'on est en train de faire, je crois, est très difficile et je crois qu'il faut vraiment nous féliciter. C'est stupide de dire cela, mais c'est très difficile, vous voyez, à la fois d'essayer de donner des nervures et des illustrations. Mais je crois que, là, si tu peux aussi : un élément d'un spectacle, un élément d'un processus de travail, où cela est en jeu et que tu puisses nous décrire sans être trop long parce que c'est aussi ... C'est possible, c'est pas possible, peu importe.
- Je réessaie une fois et puis sinon tant pis, tant pis.
- Si on y arrive pas, on y arrive pas. C'est pas grave.
- Si on y arrive pas aujourd'hui, c'est pas grave. Alors, je parlais du point où on parlait tout à l'heure de quand on a une masse de choses Et comment la transformer tout à coup, cette articulation, qui fait qu'on passe de la masse d'informations qu'on a, et qu'on la passe à autre chose. Ça, je disais que c'était quelque chose que je ne voulais plus rencontrer. C'est clair, je ne veux pas la rencontrer. Ce qui ne veut pas dire que je ne la rencontre pas. Cela m'arrive de la rencontrer et, donc, je travaille à l'éviter, cette chose-là. Pour l'éviter, il me semble qu'une position ...
- Je crois qu'on l'a compris, ça.
- Et bien alors ?
- C'est simplement ... c'est ... sur un de tes spectacles ... Est-ce que tu peux l'illustrer d'un morceau de séquence, d'un travail ?
- Je pense très simplement que c'est, dans le dernier travail qu'on mène avec la compagnie Entre Chien et loup, c'est déjà de se retrouver à une équipe constituée sans que soient définis les rôles, par exemple. C'est-à-dire qu'il n'y a pas de distribution prévue ; il y a une somme d'individus qui partent sur un projet. Cela, je pense que c'est déjà un point. Ce qui se construit et qui va vers le public est toujours fait, non pas dans une projection de ce qui va être fait mais dans le constat de ce qui a été fait. Je vais arrêter !
- On essaie ...
- Ce que je veux dire, c'est que si je me retrouve avec Olivier pour un projet, on y va, on commence à travailler ensemble. Si, à un moment donné, je fais ça pendant le travail, je constate que j'ai fait ça.
- Et je le reprends tel quel.
- Et éventuellement je le reprends. Voilà, c'est ça. C'est très con, c'est très con.
- Peut être ... Oui, mais il y a d'autres demandes de paroles. Donc, juste très court ... ou après ... On a le temps de discuter aussi après. Peut-être les deux demandes de parole et puis si on a le temps. Il y a avait une demande de parole. Monsieur ?

Jean Marie ARNAL, je viens de Cahors qui est certainement une des plus petites villes représentée ici même. Je voudrais dire deux ou trois petites choses en essayant de les illustrer en rapport avec le mot déplacement qui a été souligné tout à fait au début. Ensuite ce que Monsieur a dit par rapport à cette envie de faire en sorte que le spectateur se promène dans le spectacle. En quelques mots, au niveau de Cahors, nous avons commencé à travailler il y a une dizaine d'année au niveau des quartiers HLM, enfin quartiers dits populaires. A partir du constat suivant qu'il y avait un certain nombre d'institutions culturelles, au niveau de la ville, financées avec de l'argent public, et qu'une bonne partie des habitants de la ville, notamment les habitants de ces quartiers, n'y avaient pas accès. Pour des raisons financières mais également et surtout, ai-je envie de

dire, pour des raisons culturelles. Donc, nous avons commencé à dire : "est ce qu'il y a un travail artistique à faire dans ces quartiers là ?" Et nous avons commencé à essayer de créer des spectacles avec la participation des habitants à des degrés divers, je ne vais pas m'étendre. Mais en restant pendant bien longtemps dans une forme de spectacle qui est la forme de spectacle habituelle. C'est-à-dire une scène et des spectateurs assis en face. Et on s'est aperçu assez rapidement que cette forme, cette pratique là, était inconnue de la plupart des gens et que, donc, ça marchait très difficilement. Donc, que faire ? Et, en continuant à chercher, à expérimenter, on s'est aperçu que ce qui était intéressant, c'était les espaces, qu'il y avait tout un tas d'espaces, que cela soit la rue - quand on dit la rue, il faut préciser, parce qu'il y a la chaussée, il y a le trottoir, il y a le square, il y a une haie, il y a les portes d'entrée, il y a les écoles, le parking, etc. Et ce qui était intéressant, c'était peut-être de partir de ces espaces là, de faire un travail au niveau de la mémoire, c'est-à-dire que dès qu'un espace est habité d'une manière ou d'une autre par des passages, et bien il se passait quelque chose. Et le mot déplacement est arrivé mais dans le sens pas seulement intellectuel mais dans le sens corporel : se déplacer, se mettre en mouvement, marcher, est apparu pour nous un axe primordial. C'est-à-dire qu'à l'heure actuelle, nous nous sommes rendus compte, à travers finalement ce que les gens, les jeunes nous ont dit, que nous passons la plupart de notre vie assis. Nous travaillons, et majoritairement les gens dans ce pays travaillent assis, la majorité de nos déplacements sont assis, etc. Ce qui fait que nous en sommes arrivés à concevoir notre spectacle comme des déplacements où le spectateur est en permanence en marche, se déplace. Il peut y avoir des arrêts, à certains moments il peut s'asseoir, etc., mais, avant tout, comme un déplacement. Et ce travail ,qui, au départ, a été fait dans ces quartiers, est progressivement sorti des quartiers pour prendre en compte la ville et qu'on essaie d'aborder la ville comme un minerai poétique potentiel, ai-je envie de dire et ,au fur et à mesure, sortir, par rapport aux quartiers. J'ai envie de dire que si, dans un premier temps, nous avons mis l'accent pour que les gens aient conscience d'être habitants d'un quartier, depuis un certain nombre d'années, cela nous paraît beaucoup plus essentiel qu'à travers cette action là, ils prennent conscience qu'ils sont citoyens d'une ville. Parce que, sinon, on fait un spectacle dans un quartier, effectivement, le risque du ghetto est là. Et cette notion de déplacement, réelle dans le spectacle, fait qu'à l'heure actuelle nous avons été contactés et nous construisons des spectacles pour des gens qui n'ont rien à voir avec les acteurs principaux de ce type de projet. Et on s'aperçoit que cette histoire de se mettre en marche, effectivement, il y a tout un tas d'autres gens qui sont intéressés, qui se retrouvent là-dedans.

???- J'aurais juste envie de vous demander, pour illustration aussi. Est-ce que cette dramaturgie du déplacement, ou avec le déplacement, y compris du spectateur, a une incidence ou est en lien avec des matériaux particuliers, des thématiques ? Quels sont les thèmes qui sont abordés ? Cela vient-il de l'extérieur ? Cela part aussi d'une observation du terrain ? Comment ça se joue, là ?

-Ça se joue à partir de l'espace. C'est-à-dire, ici, nous arrivons dans cette espace, il y a des tables, il y a des chaises. Qu'est-ce qui se passe ? Nous sortons, il y a un arbres, il y a des feuilles par terre, il y a des dalles. Partant de là ...

(Intervention publique inaudible)

- Les thèmes ? Non, ce n'est pas une improvisation. Mais, à partir des matériaux de ce que nous dit l'espace, de ce que nous disent l'objet dans cet espace là et de ce que nous disent les gens qui utilisent ces espaces là.

- Les gens vous racontent aussi des choses sur la façon ...

- Bien sûr. Ils nous racontent au niveau de la parole mais ils nous racontent aussi avec leurs corps. C'est-à-dire, observer une rue : qu'est-ce qu'il font, les gens ? Qu'est-ce qu'ils portent ? Comment ils sont habillés ? Quelle est leur vitesse, avec leurs corps ? Oui, ils nous disent dix mille choses.

- Et là encore comme dans les autres exemples, vous reprenez ce matériau et vous le mettez en forme d'une certaine façon.

- Tout à fait. Et, dernier point important, c'est que nous travaillons - nous sommes une petite équipe - avec, au départ une formation artistique différente. Ce qui veut dire que nous avons par exemple deux musiciens mais qui maintenant deviennent progressivement comédiens. Ils arrivent dans un espace, là, quels sont les sons qu'il y a dans cet espace, etc. Et c'est avec tous ces matériaux que nous allons construire.

- **Jean Pierre DUPERRAY**, les A.F.O.L.E.N.T.S. - Alors, je reviens à mes deux gugusses. Parce que finalement, là, on déambulait avec l'auteur et cela m'intéresse parce que c'est ce qu'on est en train de faire. Et la réponse qui se fait, toujours à travers **Sam et Philippe**. Donc, on part d'une déambulation qui se fait. Je vous explique un tout petit peu l'espace. On part donc d'une MJC, on passe devant un terrain de basket, il y a une Mercedes, comme ça, des cartons. On arrive, on avance, on est aussi devant un porche d'immeuble et ensuite, en face, on est à l'arrière de la MJC et il y a un balcon. Et on continue, ça va encore sur un terrain de boules. Et au fond, il y a **Rennes Tocard**. **Rennes Tocard**, c'est le deuxième véhicule de la compagnie parce qu'il a fallu transporter les décors. Et l'idée, après, de Sam : il faudrait quand même que l'on transgresse la règle de notre passage, qu'on laisse des traces de notre passage. Donc, on va faire des graffitis, comme on a fait aux abattoirs. Mais là, on est à Annecy. Donc, on demande à **Amid**. "Ah, oui, on va inventer des graffitis !". Mais déjà, avec, quand même, quelque chose d'élégant. Ça se fait. Donc, ça commence. Sur la synthèse du poète parce que le final de « la nuit, juste avant les forêts », c'est que moi j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel et tu es là, "je t'aime". Donc, la déambulation commence par "moi j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange". Ça ne fait pas trop de mal. Ensuite, on enchaîne. C'est toujours simple, puisque c'est lui le troisième mouvement et, effectivement, il a un passage très spectaculaire où il gueule "Mama, je t'aime ! mama, je t'aime !" Et en final, on a **Rennes tocard**, le camion. Et là, il y a marqué niqué, parce que ça fait partie du texte. Et on arrive après dans le théâtre. Et en final, Philippe finit le spectacle torse poil. Donc, quand il doit saluer les spectateurs, il met son survêtement. Et il y a Nike, mais pour lui, c'est : niqué.

- D'accord. Peut-être un retour de nos grandes oreilles ...

- Parce que je vois aussi que comme il faut impérativement qu'à seize heures on soit dans l'autre espace ... On a un peu de temps encore.

- On a touché une série de questions qui pourraient se regrouper autour de la délicate problématique ordre/désordre. Toi, tu as parlé de transgression et de règle. Vous avez longuement développé quelque chose qui tourne autour, non pas d'une opposition ordre/désordre mais, apparemment, d'une articulation plus fine entre principe d'ordre et principe de désordre dans un travail de construction, de composition. Et on a eu entre temps, dans le travail du déplacement, de la déambulation dans les quartiers de la ville, quelque chose qui est

également, d'une certaine manière, qui peut se lire également comme une transgression par rapport à un certain nombre de formes ordonnées ou de formes normées. Tu disais au départ que la forme normée du théâtre ne peut pas marcher parce que pour les gens ... On aurait évidemment de quoi travailler ensemble pendant une semaine sur ces deux notions. Moi je veux juste relever une chose qui me paraît fondamentale et en même temps susceptible de nous diviser Et pourquoi pas ? Ce n'est pas grave. C'est le point que vous soulevez quand vous rappelez que le travail artistique est tout sauf de la communication. On pourrait ajouter que le travail du sens est tout sauf une accumulation de signifiants et de signifiés. Alors, c'est là évidemment qu'il y a quelque chose à creuser, de l'épaisseur propre et de la dimension théâtrale qui, par exemple, n'est évidemment pas celle de la littérature. Olivier ?

Olivier COUDER - Je voulais revenir sur cette histoire de déambulation parce que cela me paraît intéressant. J'ai le sentiment qu'il y a une filiation artistique qui est à chercher dans une forme connue qui est celle du spectacle-parcours en fait. Et que de cette forme artistique codée, qui existe historiquement, qui a existé historiquement, on en vient à la prendre mais non pas pour produire les mêmes effets, en fait pour une appropriation de lieux par leur occupation spatiale dans une ville par exemple. On s'approprie les lieux parce qu'on les occupe et parce qu'on s'y déplace. Deuxième question que je me posais. Je ne savais pas très bien comment réagir par rapport à votre travail du **théâtre Ecarlate** ? parce qu'il se trouve que je ne l'ai jamais vu mais que je connais bien **Christian Vanzolakis** avec qui vous travaillez souvent, qui est l'écrivain. Et, du coup, je me permets un commentaire, comme ça, à chaud, et je me trompe peut-être. Je vous le livre pour ce que c'est. Sur cette question du désordre et de l'ordre. J'ai l'impression que, si j'ai bien compris la démarche de **Christian Vanzolakis** quand il écrit, c'est de prendre les matériaux - et il s'oblige à ne prendre que les matériaux écrits par d'autres, de ne rien ajouter - mais il les retravaille profondément dans l'ordre de présentation. Et là, il me semble que la structure ne vient plus, du coup, d'un propos uniforme, et, effectivement, on peut avoir un désordre et un bordel total à l'intérieur de ce qui est dit, parce que lui, avec le matériau stylistique, impose un autre type d'ordre à travers la progression entre différents blocs tissés entre eux, à travers des répétitions, à travers des discours qui s'entrecroisent. Donc, la structure vient de l'élaboration du matériau écrit et non pas du thème abordé.

- **(Intervention publique inaudible)**

- Bien. Il nous reste encore une dernière boucle, donc, de temps, pour aujourd'hui. Donc, s'il y a d'autres paroles, peut-être pas les mêmes que celles déjà avancées même si on peut y revenir ... mais s'il y en a d'autres.

Léonor KLEIN. Je ne travaille avec aucune compagnie. Je suis spectateur. A ce titre, justement, ce n'est pas un témoignage mais une réaction aux différents témoignages que je viens d'entendre. Il me semble que j'ai beaucoup entendu parler de matériaux traités et de traitement de ces matériaux. Mais avant tout, ce que j'ai entendu là sont des témoignages de spectateurs poètes ou d'auditeurs poètes. Quels sont ces matériaux ? Des lieux, des paroles, des personnes, des moments d'histoire. Et, de ces lieux, de ces paroles, de ces personnes, il me semble, qu'en tant que spectateurs poètes, ceux qui vont créer le spectacle savent en goûter la qualité poétique ou la théâtralité inhérente. Et qu'à partir de cela, quelque chose se monte. Et cela me semble être une spécifique quand même assez forte de ce type d'esthétique. C'est-à-dire qu'avant d'être dans

un processus créateur, il y a une sorte de gourmandise, ou en tout cas de plaisir poétique, à recevoir ce qui va devenir le matériau de la création. Et que ce regard là - qui est un regard avant tout de spectateur citoyen ou d'humain citoyen qui reconnaît à cette humanité une beauté esthétique en tant que telle, à partir de laquelle quelque chose peut s'élaborer - me touche profondément. Me touche et, peut-être, peut me permettre de toucher par là la qualité éthique de ces spectacles. Là où je retrouve une vraie éthique ou un vrai témoignage d'humanité dans ces démarches et dans ces spectacles.

- On pourrait dire : qu'est-ce que serait l'art des artistes sans l'art des spectateurs ?

- Il y a une vraie qualité de regard qui permet le processus de création. Et je pense que ce regard est un regard poétique mais est aussi, avant tout, un regard aimant. Et que ça a du sens pour moi de le dire là, parce qu'on parle de l'Autre et cette qualité de regard aimant nous permet, vous permet, d'être dans un processus qui implique en tant que citoyen et en tant qu'humain.

Denis LEPAGE - Des petites remarques. J'ai l'impression de ne plus comprendre, là. Est-ce qu'on parle de forme, de méthode, ou est-ce qu'on parle d'esthétique ? J'ai l'impression qu'il y a une confusion. Alors je voudrais peut-être, comme ça, simplement, donner deux indications qui, en tout cas nous traversent complètement, parce qu'on ne sait plus ce qu'on fait dès fois ...

- Voilà, en essayant de l'illustrer sur ...

- En essayant de l'illustrer. Quand on parle de poétisation, moi j'entends polissage, parce qu'on est dans l'industrie de transformation. Et quand j'entends avoir une masse d'information, comment on la traite, la masse, on la ramasse, on fait de l'industrie de contradiction. Petite réaction. Maintenant, comment travailler à ça ?

??? - Oui, ou comment vous, **Paroles**, vous travaillez ?

Denis LEPAGE - Comment on travaille à ça. C'est-à-dire qu'on est sans cesse dans une contradiction incessante, par rapport à, fondamentalement, nos missions. Parce qu'il ne faut pas oublier que, quelque part, soit on se donne des missions, soit on a des missions implicites qui nous sont accordées par les partenaires avec lesquels on travaille. Elles sont parfois très très différentes. C'est sûr que les partenaires, par exemple du champ ville, politique de la ville, partenaires sociaux, etc., n'en ont rien à branler de la création. Ils s'en foutent. Ce qu'ils veulent, quelque part, c'est qu'on fasse ... je ne sais pas trop. Eux non plus. Mais qu'on y soit. Par contre, qu'on y soit et qu'on y soit dans une vraie présence. Et dans une vraie présence qui soit une présence d'échange qui peut aller vers de la communication. Et dans ce cas là, on nous demande finalement d'être passeurs, passeurs de mondes. Et on nous demande, au niveau de notre travail, là de création, quelque part, de travailler artistiquement sur ce passage, trouver des formes et des esthétiques.

??? - Tu peux l'illustrer par l'un de vos projets ou par l'élément d'un de vos projets ?

Denis LEPAGE - Alors voilà. Je vais dire qu'à l'inverse aussi, au niveau des structures qui elles nous aident au titre de la création, c'est pareil. Elles disent : "qu'est-ce que vous faites, là-bas, sur le champ social ? Et pourtant, il faut que vous y soyez." Quand on leur dit : "on fait ça", "Ah oui, mais ça ne nous intéresse pas.

Mais faites le". Il y a vraiment un déficit complet de lisibilité. Parce que cela, je crois que c'est quelque chose qu'il faut constamment expliquer, communiquer, et pas seulement le communiquer dans les discours mais aussi le communiquer dans les actes. Tout à l'heure, me venait l'idée : pourquoi, au lieu d'utiliser le mot création, n'utiliserait-on pas le mot création, comme ça, pour rigoler ? C'est un petit jeu de mot. Une illustration. On a envie de travailler sur " Oh, ouais, ouais, c'est le millenium. Bon, on va faire comme tout le monde, on va réfléchir à ça." Et puis en même temps, on est à part. On ne sait plus trop où on va. Bientôt l'Europe, qu'est-ce qu'on va devenir ?, etc. Beaucoup de questionnements. On se questionne, nous, en tant qu'artistes, et on se questionne aussi sur ce qu'on va faire, comment on va le faire, et pour qui, et où, bien sûr. On va s'amuser à faire un truc, **La comédie des utopies**, j'en parlais ce matin. Mais avant cela, il faut bien qu'on ait un point de départ. Donc, on va travailler sur l'exode. Le premier titre du spectacle, c'est **Exodus**.

- Cela vient de l'intérieur de la compagnie ?

- Et de tout ce qui est brassé par les personnes ...

- Mais à l'intérieur ?

- Mais c'est à l'intérieur . Mais je vais expliquer en quoi c'est peut-être pertinent de voir. Donc on va appeler cela **Exodus, la comédie des utopies**. Et puis, on nous demande - c'est un partenaire quasi institutionnel - de travailler sur l'illettrisme.

- "On" ? On peut dire qui ?

- Partenaire institutionnel. Dans ce cas là, c'est de travailler sur les dispositifs de lutte contre l'illettrisme en direction de ces publics là, qui n'y vont pas du tout parce que cela ne marche pas.

- C'est un niveau d'Etat, c'est un niveau départemental ?

- C'est un niveau Ministère de l'emploi avec structure déléguée. Il y a donc un organisme qui s'occupe de cela. Que va-t-on faire de cette commande là ? On nous dit : "les dispositifs de lutte contre l'illettrisme tels qu'on les pratique aujourd'hui sont inopérants. Qu'est ce que vous pouvez faire vous ?" Pin Pon ! Pin Pon ! Bon, on fait social. Puis on essaie de réfléchir et on se dit : "et bien voilà, nous, ça nous intéresse". Parce que la création sur **Exodus, la comédie de utopies** - c'est-à-dire cette contradiction qu'il y a entre le départ, le voyage, la rupture, la fêlure et, quelque part, reconstruire une utopie - ça, c'est quelque chose qui nous intéresse, nous. Parce que, j'en ai parlé, on fait partie aussi, quelque part, de ces fêlés. On nous demande de travailler là dessus. Au lieu de l'écrire en direct, on va brasser ce thème là et on va aller collecter, effectivement, de la masse d'informations. Mais pas pour la transcender, pas pour la transformer, pas pour la policer. Pour la ramasser. Nous, on a besoin aussi, quelque part, de se confronter fondamentalement à cela et de le mettre en contradiction avec nos propres fantasmes artistiques.

- Donc, vous êtes allé voir des gens de la première, voire de la deuxième vague d'immigration ...

- Pas seulement. Les mecs qui squattent les gares, les tox, les dingues et les camés. Tout le monde qui, quelque part, est dans un voyage et qui le vit consciemment ...

- A Limoges ? Dans un quartier particulier ?

- Alors c'est lié au département, c'est très circonscrit.

- Donc, à l'intérieur d'un département.

- Alors, comment on récupère, en quelque sorte, une commande publique pour la ramasser ? Et que fait-on, nous, en tant qu'artistes ? Parce qu'on fait de l'industrie de transformation ou de l'industrie de contradiction.

- Non, attends. Concrètement, ça veut dire que ce n'est pas tant les matériaux bruts que vous avez rencontrés que les résonances - que vous mêmes, que votre équipe de création, au contact de ces gens, au contact de ces paroles - qui ont mis en place le processus de création ?
- A travers cela, ce que je pose comme question, ce n'est pas seulement la question du poétique, mais c'est la question du politique.
- Moi je pose la question de l'illustration, de comment le processus a été fait ?
- Il est en cours, donc je ne peux pas en parler fondamentalement. Il y a une démarche qui est en cours.
- OK
- Et il y a une autre petite chose. Maintenant les artistes vont dans la rue. Mais qu'en est-il du parcours du spectateur vers les artistes ? Ça, c'est quelque chose qui mériterait d'être interrogé.
- OK
- Ce sera probablement la dernière. Je pense qu'il est temps de ...

Ricardo BASUALDO. C'est la question, justement, du politique et de la commande. La question, c'est de savoir, si je rebondis, comment les politiques qui t'ont passé la commande, c'est-à-dire l'institution, ont-ils exprimé clairement ou pas leur commande ? Les règles du jeu qui t'étaient proposées, étaient-elles explicitées quelque part ? Parce que, comme il arrive trop souvent, ces règles du jeu ne sont explicitées nulle part ; elles ne sont jamais formalisées. Or, ensuite, il va falloir rendre des comptes. Ensuite, il va falloir recevoir une évaluation explicite, mais généralement implicite, dans laquelle on va t'accuser de ne pas avoir atteint l'objectif. Implicitement, on va dire que ton travail n'est pas de qualité. Et je reprends les mots exprès, car tout à l'heure, Monsieur disait que le seul critère pour juger de la subvention qu'on vous donnait était la qualité. Je trouve que la qualité est un rapport de force, que la qualité n'est pas un concept. C'est un rapport et ce rapport doit se conquérir. Et ce que le mot qualité veut dire pour ton commanditaire - comme pour le vôtre - n'est pas forcément partagé par ce que vous, de votre position, vous entendez comme qualité. Or, lorsqu'on parle d'esthétique, implicitement, on est en train de poser les problèmes de la qualité sur ce territoire là et de défendre vis à vis de nos commanditaires l'esthétique de notre travail, pour véhiculer en quelque sorte la qualité de notre travail. Or, pas forcément pour nos commanditaires, c'est la question de l'esthétique telle que nous l'entendons dans cette salle, qui est la qualité pour eux. Donc, je pense qu'il est aussi important d'exiger, en amont de la formulation de nos projets, une explicitation de la commande qu'ils nous formulent. Et je vais dire, et je finis avec ça, que nous devrions aider, dans un rapport dialectique, nos commanditaires, à formuler leurs commandes. Et je trouve que, dans le dispositif actuel, au niveau de l'Etat, de la région et des collectivités locales, il n'existe nulle part un dispositif qui reconnaît ce travail dont je vous parle, parce que ce n'est pas du bénévolat. Il n'existe nulle part la reconnaissance, ni des collectivités territoriale ni de l'Etat, du travail qui consisterait à aider les commanditaires à expliciter leurs règles du jeu. On est là dans un non-dit et ce non-dit nous piège tous.

- Bon. Peut-être que, donc, aujourd'hui, et puis, ça laisse encore un bol d'air entre ici et la salle, on va en rester là, en remerciant tout le monde d'être venu.

(Intervention publique inaudible)

- Préciser une chose. C'est que nous avons toute la matinée de demain pour réagir en tant que spectateurs - avec une nuit de sommeil par dessus - à ce que nous aurons vu cet après-midi. Ça, c'est bien le programme de demain matin. Le rendez-vous officiel collectif entre nous, c'est demain matin à dix heures.

(Coupure de l'enregistrement)

... et que, peut-être, nous n'avons plus le temps ou l'occasion de faire. Qui est - à partir des impressions, des perceptions, de ce qui n'était que trois propositions ne se prétendant pas forcément des spectacles mais trois propositions quand même de travail que nous avons tous vues hier - d'échanger autour de ces éléments là. Dans la mesure où on peut sans doute poser que l'expérience esthétique, si expérience esthétique il y a - c'est-à-dire, cette sorte de mise en relation sensible et intelligible d'un spectateur ou de spectateurs et d'une proposition théâtrale et scénique - sans doute n'aboutit ou n'est réalisé totalement que si, après coup, aussi, il y a possibilité d'espaces d'échanges, d'espaces de paroles, où petit à petit les uns les autres parlent, mettent en mots un certain nombre de choses. Et, petit à petit, se fonde, se forme un jugement personnel, collectif plus ou moins affirmé. Mais c'est un peu dans cette optique là qu'on propose ce réveil matin qui, à mon avis, prolonge aussi nos échanges d'hier dont une partie avait porté aussi sur les questions de composition. C'est-à-dire, avant que des propositions soient mises au contact d'un regard, d'une écoute de spectateurs. Sur le plan du protocole, ce qu'on vous propose, c'est que nous parlions, nous spectateurs d'hier soir, nous parlions un moment entre nous. C'est-à-dire qu'on va demander aux acteurs, metteurs en scène, producteurs, des différentes esquisses ou des parties qu'on a vues hier, pour l'instant, plutôt, d'être dans l'écoute. Même si, en final, il y aura toujours possibilité de réouvrir cela. Mais que nous, nous ne partions pas en se disant : "ah, tiens qu'est-ce qu'ils ont voulu dire ?" On peut se poser la question. On verra ce qui vient mais qu'on ne se reporte pas vers les acteurs, les metteurs en scène, les "artistes" entre guillemets. Mais que nous échangions entre nous, comme d'ailleurs c'est souvent la situation où les acteurs, les metteurs en scène, les auteurs ont déjà repris leur car, leur train ou ne sont pas là. Alors, pour amorcer un échange qui est prévu pour être libre entre nous, peut-être vais-je demander à mes comparses d'amorcer peut-être l'affaire même si cela s'ouvre très rapidement aux ricochets et aux rebonds entre nous. Donc, soit Marc ...

(Intervention publique inaudible)

Ce qui serait bien, c'est qu'on arrive à tresser, à tricoter, même si c'est par comparaison, les trois éléments, mais ce n'est pas forcément partir du premier. Donc, pour l'instant, dans notre petit protocole proposé, on va voir d'où cela part, comment cela veut partir ou ne pas partir, ce qui se dit, voire ce qui ne se dit pas. Donc, Olivier ou Marc, est-ce que je peux vous demander à partir de vos perceptions d'hier ...

Marc Klein ? Bon, je vais essayer de démarrer. J'ai fait mon petit exercice du soir. C'est vrai que j'ai pris quelques notes à chaud hier soir. Deux ou trois éléments m'ont frappé. Les premiers vont dans les sens des convergences. J'ai eu le sentiment que dans les trois formes de présentation, il y avait un certain nombre d'éléments communs. Sachant que, par ailleurs, c'est une situation extrêmement difficile, et quelque part artificielle, que cette présentation en extraits dans le contexte de la journée d'hier. Le premier élément

commun que j'ai vu, c'est que dans les trois formes de travail présentées, il n'y a pas de quatrième mur . Mais on pourra y revenir. D'une certaine manière, du quatrième mur est reproduit pas les acteurs conduits par Bruno Boussagol du fait de leurs situations psychiques particulières. Mais dans la proposition de travail, on est pas du tout dans la convention naturaliste. Il n' y a pas de quatrième mur. On est plutôt dans une dimension assumée d'adresse au public. Deuxième élément, c'est que dans les trois cas, me semble-t-il, le cœur de la proposition théâtrale, c'est la proposition de l'acteur. Et là on renvoie à quelque chose de ce que Philippe nommait hier matin de la physicalité très forte. Je dirais presque que c'est la présence jubilatoire des acteurs. Quelque part, on me dit, les acteurs me disent : "nous avons choisi d'être là, c'est là que nous sommes et nous avons plaisir à être là". Encore que ce plaisir puisse être mêlé d'un trouble qui est lui-même montré. Et là, je dirais, on est dans un cadre très brechtien, d'une certaine manière, dans le sens où Brecht rêvait d'un acteur qui montrerait et qui à la fois montrerait qu'il montre. On est, me semble-t-il, dans cette clarté du code dans les trois cas. D'autre part, dans les trois cas, on est dans une succession monologique. On est dans aucun cas dans le dialogue fictif ou fictionnel ou dans la fiction du dialogue entre des personnages. Il y a une succession de positionnements individuels dans l'adresse au public. Donc, là, c'est un accident qui me paraît extrêmement fort dans la rencontre. Alors, à partir d'où j'éprouve un clivage ? C'est que j'ai peut-être beaucoup plus la sensation de fragilité et de danger dans la proposition de Philippe Vaernewyck et de ses trois complices ou dans la proposition des deux acteurs guidés par Bruno Boussagol. J'ai un sentiment de fragilité et de danger alors que j'ai peut-être davantage un sentiment de maîtrise dans la proposition des deux acteurs sourds que tu as guidés. Donc, on pourrait s'interroger sur cette catégorie là. Fragilité, maîtrise. Et puis, enfin, je voudrais dire que ma perception est parasitée ou aiguisée par un certain nombre de questions que je ne peux pas m'empêcher de me poser pendant que je vois le travail. L'impression d'être quand même dans une structure d'énigme. Je vous en donne quelques exemples. Est-ce que Vaernewyck et ses complices sont en train de me mettre en boîte ? L'impression m'est très difficile à préciser qu'on se moque de moi, qu'il y a là un dispositif qui m'embarque dans l'ironie. Question auto parodie ou pas, dans ce cas là. Question : pourquoi Vaernewyck m'a emprunté ma cravate ?, etc. Donc, j'ai l'impression quand même d'être devant un dispositif, quelque part piégé ou piégeant, mais je ne sais pas très bien à quelle sauce on me mange. De manière très différente, dans les deux autres cas, tout de même aussi cette sensation d'énigme, les acteurs qui ont travaillé avec Bruno. Qu'est-ce qui se passe du côté des pieds ? Qu'est-ce qui se passe dans le jeu de regards, à la fois évitant et parfois envoyé au public ? Qu'est-ce qui se passe dans le rapport à la chaise ? Et dans "qu'est-ce qui se passe", la question, c'est évidemment : est-ce que c'est du domaine de l'accident pulsionnel ou est-ce que c'est du domaine de la composition ou d'une ruse de la composition qui prendrait en compte tous les accidents pulsionnels ? Troisième cas, je ne fais que me poser des questions, là...

Et structure d'énigme dans le troisième cas. Je donne vraiment ces exemples là parce que cela m'a traversé comme cela. Qu'en est-il du savoir qu'ont les acteurs sourds du récit, de la fable ? Est-ce que cela passe par de la lecture ? Est-ce que cela passe par de l'écriture ? Qu'en est-il du rapport au langage que nous pratiquons ? Est-ce qu'ils entendent la musique, qui joue une partie importante dans leur proposition d'acteurs ? Qu'est-ce qui se passerait si je connaissais moi-même la langue des signes ? En quoi ma perception du spectacle ou de la proposition du spectacle serait-elle différente, etc. ? Et, donc, dans ces trois cas, à des niveaux très différents, mon expérience de spectateur est traversée par une série de questionnements auxquels, évidemment, je n'ai pas de réponse.

?? ? - Bien, merci. Rebond immédiat, même si on le laisse du temps parce qu'il faut sortir du lit... Ou Olivier, peut-être...

Olivier COUDER Bon, et bien voilà. Peut-être beaucoup plus fragmentaire que ce que vient de faire Marc. Moi, j'ai été frappé par le thème qu'on a beaucoup évoqué hier, de la gestion de l'accident, effectivement. Et le fait que cela repose en permanence le problème de l'accident et de la façon dont on le traite. C'est traité, dans les deux premières formes en tout cas, de façon évidente. Dans la proposition de Vaernewyck, j'avais le sentiment qu'on avait quelque chose qui tournait autour de l'impuissance à dire. C'est-à-dire que l'accident est là pour dire qu'on ne peut pas dire et que toute la structure tend à cette chose là. Chez Bruno, alors moi, je prendrai partie, pour le coup. Je ne sais pas si j'ai raison de le faire, mais bon. Je dirais que c'est effectivement une ruse de la composition qui prend en compte les accidents du pulsionnel. Moi j'ai un peu cette impression là. Que ce sont les ruses de la composition qui prennent en compte la gestion des accidents pulsionnels. J'ai l'impression d'une structure assez solide, qui est déterminée par le fait qu'il y a un acteur face public, l'autre dos au public, que le passage de relais se fait pas le fait d'échanger le nez, le faux nez, et que l'un se retourne quand l'autre a fini. Et qu'on a donc un passage de relais avec un espace d'improvisation qui est laissé à chaque acteur qui fait que, moi j'ai remarqué, quelque chose défile avec des choses qui accrochent. Un peu comme si on laisse un espèce d'espace aléatoire dont se saisissent les acteurs avec une espèce de rumination, d'éléments qui sont produits comme cela et puis dans ces éléments là, tout un coup, clac !, il y a quelque chose qui accroche. Et c'est aléatoire, c'est accidentel. C'est parfois transportant, parce qu'on a l'impression que c'est quelque chose d'extraordinaire, d'une poésie formidable mais qui se fait toujours de manière accidentelle et aléatoire. C'est, par exemple, un des comédiens qui oublie de donner le nez à son comparse au moment de passer le relais et le comédien qui, du coup, a besoin de faire avec sa main le contour du nez et de l'élastique sur son visage, de mimer. Et, là, il y a une très grande poésie dans ce geste. Mais qui est produit pas un accident. Je n'ai plus d'exemple en tête mais j'ai remarqué cela plusieurs fois, dans cette structure là. Par ailleurs, j'ai été aussi frappé - c'est vrai qu'on est dans un dispositif très particulier puisqu'il n'y avait de possibilité vraiment d'élaborer beaucoup au niveau scénique - mais aucune de propositions telle qu'elle a été montrée là - n'a tellement insistée ni sur le décor, ni sur la lumière, ni sur la mise en scène. On dirait que tout cela est un peu retenu et que ce qui compte plus, c'est la présence des acteurs. Et j'ai le sentiment, ce à quoi cela me fait penser - je ne sais pas si c'est vrai ou pas - c'est, par ailleurs en art plastique, toute la colle artistique qui consiste à dire que c'est l'intention qui compte, c'est le geste artistique plus que sa mise en œuvre et que sa réalisation pratique. Et qu'on est là dans de l'ébauche, dans du dessin, qui prime sur faire des beaux spectacles, avec une belle lumière, une belle image, etc. Ce qui n'est peut-être pas tout à fait le cas pour **IVT**. Parce que je sais que, par ailleurs, pour avoir vu d'autres spectacles d'**IVt**, il y a ce souci de l'image qui est beaucoup plus important dans d'autres propositions. Dans les deux premières, cela m'a paru en tout cas, plus flagrant. Et l'accident de la cravate de Marc Klein, je l'ai repéré aussi parce que je me suis dit "tiens, il n'y a donc pas une intention précise, personne n'avait de costume, sauf les casquettes et le faux nez - à ce type de matériau spectaculaire : c'est une cravate d'emprunt, ce n'est pas ... Donc, maintenant, on passe à la salle.

Public - Moi, j'aimerais entamer une conversation privée. Je vais passer par le plus simple puisque Bruno est quelqu'un d'important dans ma trajectoire. Donc, j'ai envie de te demander, Bruno : par rapport au **dégoût**, est-ce qu'il y en a un qui est de **Langeac**, déjà ? Tu vois, dans les deux histoires ?

(Intervention publique inaudible, protestations)

- Non, mais laissez moi, juste deux minutes et après, il en fera ce qu'il veut. J'ai juste besoin d'entendre la perspective sur laquelle c'est. Donc, il y a sans doute quelque chose qui vient d'en haut et quelque chose qui vient d'en bas entre les deux acteurs. Moi, c'est ce que je sens, bêtement. Donc, je pense qu'après, les problèmes de nez, les machins comme ça, forcément, sont réglés si on part de cette perspective là. Je crois que tu dois comprendre la question et peu m'importe pour le reste.

??? - D'accord. Bruno,. Même s'il y a des questions aux auteurs, je crois qu'il est intéressant - si vous le désirez, parce qu'une règle est une règle - qu'on essaie de parler entre nous. Et puis, après, éventuellement, peut-être, un temps d'instinct où les auteurs, les metteurs en scène pourront ...

Public - Oui, excuse-moi. C'est moi qui transgresse la règle. En fait, je ne le fais pas pour foutre la merde, j'essaie de réfléchir.

- **(intervention d'un des organisateurs)** Voilà, absolument. Ça permet d'entendre aussi une impression, une question personnelle. Entendons les éventuelles questions peut-être dans ce sens là et puis rebondissons.

Public - Alors, ensuite, moi, c'est une deuxième question par rapport au premier. C'est vrai que j'aime bien la cravate que tu as enlevée. Donc, qu'est-ce que tu as à dire à ton papa ? C'est ce que je n'ai pas encore compris. Parce que du coup, ça fout tes collègues dans la merde. A part celle qui a le chronomètre, parce que ça, elle, au moins, elle a trouvé sa place. Voilà, ça, c'est une sensation. Ensuite, la troisième sensation - alors là, je n'ai rien à dire sur les acteurs, parce qu'ils sont tellement magnifiques qu'il n'y a rien à dire - mais ce que je ne comprends pas, c'est la bible, car j'ai entendu le mot bible. On nous donne la bible. Donc, on voudrait nous donner l'explication de ça. Alors, moi, je n'ai pas besoin de ça mais ça, c'est mon problème.

??? - D'autres impressions souvenirs d'hier, même en vrac.

Public - Et bien j'étais très contente parce que j'ai compris le langage des sourds. C'était très beau et il me semble que j'ai compris. Par contre, avec le risque de paraître une rustre, je n'ai pas compris la première scène. Et puis alors, les deux, et le nez, c'est très beau aussi mais malheureusement, je ne sais pas si c'est parce que je suis un peu sourde maintenant, mais je n'ai pas compris les trois quarts du texte et je regrette beaucoup.

Public - Pour rebondir, comme on dit dans la formule classique, moi, la première séquence de Philippe, j'ai trouvé que c'était une démarche pour donner des clefs. Et puis, surtout, une façon très simple, très authentique de rentrer en contact avec le public sur la difficulté à communiquer. En même temps le plaisir, et il y a beaucoup d'humour. Enfin, c'était un avant goût, je voulais savoir où aller plus loin. Mais la mise sur les rails m'a beaucoup touché. La proposition des acteurs de Bruno : beaucoup de présence, bien sûr, et de force. Mais je trouvais qu'on était là dans - j'en ai parlé d'ailleurs avec Bruno - plus dans une improvisation,

plus dans une recherche que dans une communication vraiment avec le public. Alors, qu'est-ce qu'on cherchait hier ? Je ne sais pas. Mais, moi, j'attends. Parce que je sais combien le travail de Bruno a des répercussions et je n'ai jamais pu voir vraiment une oeuvre complète. Alors j'attendais beaucoup. Et hier, je n'ai vu qu'une improvisation. Pour moi, c'était une improvisation. Ce n'était pas de l'ordre de quelque chose qu'on peut communiquer au public avec une élaboration. Quant au troisième, là, j'ai été bouleversé par l'émotion de cette force, de cette énergie que propose justement ce langage des personnes sourdes qui, tout d'un coup, l'ont puisée quelque part, dans une part de chacun d'entre nous, ce langage gestuel. Il y avait une transposition, presque là, de la danse contemporaine. Enfin, moi, je suis bouleversé. Voilà, c'est tout.

Claude BERNARD- Oui, j'ai envie de reparler de ce que ces jeunes atteints d'autisme ont présenté hier. c'est vraiment ce qui m'a le plus interrogé sur les limites du théâtre. Parce que cela avait une très grande force, c'est évident. Je trouve que ... le travail de cadrage, de mise en scène qu'a fait Bruno m'a époustoufflé. Et en même temps, je suis renvoyé à une interrogation mais qui continue de tourner dans ma tête

(Interruption enregistrement)

Jean BOJKO - (...) Marc Klein m'a invité à parler pendant le repas. Alors, je vais me permettre de prendre la parole. et je m'occupe de **l'abri culturel de Nevers**. J'aimerais bien parler d'esthétique. Je vais prendre simplement un petit exemple. Je me dis, aujourd'hui, parce que là on parle de public, je me suis posé la question : est-ce que le public, aujourd'hui au théâtre, c'est celui qui vient voir ? A une certaine époque, on ne pouvait pas faire autrement que d'être dans cette relation directe, c'est-à-dire il se passe quelque chose. Alors bien sûr, d'un point de vue théorique, on va me dire que le théâtre, c'est la présence de l'organisme du vivant dans un espace direct, en relation directe avec un public. Est-ce qu'aujourd'hui, on ne peut pas repenser cela en fonction des technologies nouvelles, des moyens de toucher un public avec quelqu'un qui, effectivement, est un être vivant dans un espace de représentation ? Et est-ce que le public, par exemple, n'est pas celui qui est en dehors de cette relation directe du regard, en regard direct avec ce qui se passe ? Alors, par exemple, je donne avec exemple. On vient de mener une action pendant deux semaines avec **Les turbulents**, qui est une compagnie de Paris qui travaille avec des autistes et des psychotiques. Et on l'a fait dans notre abri culturel où nous n'avons droit qu'à dix neuf spectateurs. Si on fait dans le cadre normal, on n'a droit qu'à dix neuf personnes. Donc, on a largement débordé, Bruno est venu, on a invité des gens à dîner. **Howard Butten** est venu, il n'a rien fait. Il a dîné et le spectacle, pour les gens qui dînaient avec **Howard Butten**, c'était de voir **Howard Butten** qui ne faisait rien. Ils vont se rappeler de cela parce qu'ils ont pu discuter normalement avec un artiste qui, habituellement, est dans un espace lointain. Et on a négocié avec le journal du centre, le journal, sur tout le département. On a négocié des espaces importants, pas payants, on a négocié. On a réussi à faire passer pendant deux semaines une chronique qu'ils ont intitulée **Paroles d'oubliés**. Alors, il s'est passé quelque chose d'un peu incroyable. Il y a des trisomiques qui devenaient ... plutôt que d'avoir l'homme politique habituel, on avait le trisomique qui parlait de lui, de ce qu'il vivait. Il y a eu des interviews de gens en prison, etc. Et cela a pris beaucoup de place. Pourquoi a-t-on fait cela ? Tout simplement parce que le public, ce n'est pas celui qui était sur place. C'est aussi le public qu' à travers le journal, on avait réussi à emmener. Parce que c'est une mise en scène, c'est aussi une mise en scène, qui est de l'ordre de la communication. Mais l'esthétique de la communication, ça existe, depuis longtemps déjà. Ce qu'on s'est

permis de faire dans les arts plastiques dans les Années Soixante dix, peut-être n'ose-t-on pas le faire au théâtre parce qu'on est sur une vision très fermée du théâtre. C'est-à-dire que lorsqu'on parle de spectacle, on parle de faire venir des gens dans un espace fermé. On met les gens dans le noir et on continue à faire cela. Alors, est-ce que nous, parlant de théâtre de l'Autre, on ne doit pas réfléchir à nouveau sur les fondamentaux mêmes du théâtre ? La notion d'espace est-elle la même pour nous et pour une scène nationale ? La notion de public est-elle la même ? Parce qu'on est foutu, sur la notion de public, si on cherche ... Nous, on vit à l'arrière de la Maison de culture, un peu une sorte de squat à l'arrière de la Maison de la Culture. La Maison de la Culture, c'est 1200 places, nous, c'est 19 places. Donc, notre notion de public ne peut pas être la même. Et je dirais qu'à travers une action comme celle des **Turbulents**, je pense qu'on a touché beaucoup plus de public que les 1200 personnes qui sont venues voir Decouflé pendant cette semaine-là. La réflexion, c'est : est-ce qu'on ne peut pas éclater les choses, et à notre profit ? C'est-à-dire qu'on peut très bien redéfinir les termes à notre profit. On n'est pas obligé de marcher dans la combine parce qu'on est piégé par les mots.

??? - Peut-être une quatrième intervention. Juste avant - ce qu'on vous proposait aussi en plus, en supplément - c'est que, pour éviter l'accumulation des interventions et pour nous donner aussi le temps de prendre recul, que, là ... trois, quatre propositions et puis mes deux petits camarades redonneront au grand groupe des mots clefs, des thèmes qui semblent être apparus par rapport à la question qui a été resituée juste en avant. Pour qu'on ait comme cela une sorte d'ancre flottante qui nous guide et que nous n'enchaînions pas, comme cela se fait trop souvent, un plus un plus un. Le micro peut-il venir jusqu'à Madame ?

Agnès Desfosses - compagnie Acta, Villiers le Bel. Mon intervention sera un travail avec les habitants de la ville. Donc, pour moi, qu'ils aient un an et demie ou beaucoup plus, cela m'intéresse tout autant. Il n'y a pas de limite au niveau de l'âge. Je suis lente, je suis resté sur les questions de ce matin, donc, au niveau esthétique. Que ce soit avec des professionnels ou des non professionnels, pour moi, c'est toujours la même chose. Mettre les mêmes moyens humains et financiers pour travailler ces créations là et ces projets là. Et ce qui guidera l'esthétique, ce sera le projet lui-même. Cela, c'est pour moi une base.

??? - Vous pourriez illustrer avec un exemple, ou un projet ou un élément de projet que vous avez mené ? C'est un travail difficile, mais je pense qu'on a intérêt, entre nous, à essayer de passer effectivement de "tiens voilà ma perspective, voilà un petit peu mon orientation" et puis tenter de trouver une illustration, donner une particularité pour qu'on essaie de tenir les deux bouts de : être prêt des pratiques et en même temps essayer de s'en extraire pour échanger plus largement.

Agnès DESFOSES - Alors, au niveau esthétique, pour terminer ce que je voulais dire, entre les projets qui vont avoir lieu et ceux qui ont eu lieu, ça peut être dans la rue et sous forme de défilé, c'est-à-dire avec des adolescents, c'était sur le sujet des traces, la trace de nos pas, invisibles dans la ville et pourtant on est là. Donc, on avait travaillé en photographie des costumes-villes. Ils portaient donc la ville sur leurs dos, au sens symbolique du terme, et beau, aussi. Il y avait une immense cape-ville qui était portée à plusieurs et chaque trace de pas était un fil de couleur qu'ils avaient choisi, un petit truc précieux qui était là, comme ça. Donc, ça, c'est un exemple. Donc, c'était la rue. Ça veut dire d'être sur la Nationale. Ça veut dire d'être là, ensemble,

dans la rue. Et j'allais dire, aussi, rayer la ville de nos pas et les trois quartiers. Ça, c'est un exemple. Donc, cela, c'est une forme de théâtralisation qui va vers un évènement d'un jour avec une démarche immense qui va du scolaire au non scolaire et patati et patata. C'est un exemple. Après, ça peut être ... Il y avait eu **Visages d'aujourd'hui, Paysages d'hier**. Là, c'était des images qui étaient projetées sur les murs des immeubles d'un quartier. Donc, les gens se voyaient, immenses, sur leurs lieux de vie.

- **(organisateur)** Des photos, donc, prises des habitants, par eux-mêmes, par un groupe extérieur ?

Agnès DESFOSSES - Alors, les photos, je les faisais. Donc, c'était se balader au pied de la Cité et rencontrer ceux qui voulaient bien entrer dans cette démarche. Et, si c'était des enfants, c'était aussi d'aller rencontrer les parents puisqu'il faut qu'il y ait une autorisation pour cela.

Bien, voilà cet espèce de maillage, de tricotage. Voilà. Et je leur demandais d'amener des images de leurs pays d'hier, que ce soit Amiens, un coron ou au Pakistan. Et, donc, ils m'apportaient des images de leurs pays d'hier et je les rephotographiais en diapositive ...

C'était une façon de créer quelque chose de beau avec des gens qui le sont aussi et avec ce qu'ils avaient envie d'apporter, eux. Une fête avec, pour, et dans, le quartier. Et ne pas toujours penser que c'est ailleurs, la fête. Cela, c'est deux exemples. Mais dans ce fil en aiguille, je me suis aperçue que les femmes étaient dans les appartements, que j'avais surtout des contacts avec les enfants et les hommes - c'était il y a quatre cinq ans. Donc on a créé du spectacle d'appartement sur le thème de l'exil. Donc, et je m'arrête là, que ce soit un spectacle de place, que ce soit un défilé, que ce soit un spectacle d'appartement, et là on a des expositions, on a trouvé tout un tas de formes de contact au public. Donc, d'être là, attentifs et créatifs, sur les formes qui permettent une rencontre. Et toujours un soin esthétique. Mais alors là, pour moi, c'est la base. Les gens nous confient des choses précieuses, des images, des paroles, des témoignages ; il est important que cela soit mis en forme, j'allais dire très professionnellement, très artistiquement. Là, je ne ferai pas la différence puisque je travaille forcément avec des artistes, des plasticiens, des auteurs. Alors, est-ce que sont les mots eux-mêmes qui sont mis en valeur ? Ce sera certains textes. Est-ce que ce sont des sources d'inspiration ? Ce sera d'autres textes. Bref, il peut y avoir tout un tas de types de rapport et pour moi, il n'y en a pas qu'un, cela dépend du projet.

- **(organisateur)** OK. Première, peut-être, respiration-retour, pour rebonds multiples ultérieurs...

- **(organisateur)** Je vais essayer. On s'est arrêté quasiment sur le mot territoire et ce qu'il engagé à une heure? Et là, vous me faites la part très facile parce que la cohérence entre les mots employés dans ces quatre interventions est très évidente. Je vous relis des mots que j'ai notés comme ça, de manière rapide : la parole, Courneuve, Quatre-mille, démolition, photos sur mots, réécritures, réélaboration, déplacement. Langue de Koltès, Marseille, code, poisson pourri, déplacement. Abri culturel, **les turbulents**, **Howard Butten** a dîné, chronique, parole d'oubliés, 19 places contre 1200 places. Les habitants, dans la rue, la trace de nos pas invisibles et beaux, des images sur les murs, aller rencontrer les parents, les gens nous confient des choses très précieuses. C'est presque le même texte. C'est évident que s'il y avait un mot-clef qui sort tout naturellement de ces quatre interventions, pour moi, c'est le mot déplacement. S'il y avait une étude à faire sur l'esthétique dont il est question, nous l'intitulerions peut être une esthétique du déplacement.

Olivier COUDER - Un tout petit mot simplement, sur le matériau qui s'impose encore une fois avec l'exemple de la Courneuve et l'idée du déplacement, aussi. De la représentation vers le spectaculaire et vers l'évènement. Parce qu'à une exception près, Jean Pierre Duperray, c'est toujours quelque chose qui évolue du spectacle vers des formes arts plastiques, journal, médias, où la forme artistique s'en trouve modifiée aussi.

Claude CHALAGUIER ? - Je veux être très bref. C'est l'importance que nous vivons, là, toujours - avec cette expérience assez importante, donc, une quinzaine d'années - de la notion de métissage dans la création qui singularise la démarche. C'est-à-dire qu'à part égale, il y a autant d'acteurs handicapés, handicapés mentaux, que d'acteurs de type professionnel. Alors, certains font le conservatoire, mais ils ont tous en commun la passion du théâtre, handicapés ou pas. Alors, cela, c'est déjà quelque chose qui nous singularise. La deuxième chose, c'est que nous sommes indépendants de toute institution. On a des comptes à rendre à personne. C'est très important au niveau de la création. Alors, bien sûr, le Ministère de la Culture, je suis obligé de l'admettre ... Si on ne fait pas un travail qui soit conforme à un certain degré d'exigence, comme je le disais ce matin ... Une fois, effectivement, on nous a éveillés là-dessus en nous disant, "Attention, vous n'aurez plus la subvention", que nous touchons depuis le début, depuis 1982. Donc, on a eu une menace, à un moment, parce qu'effectivement, ce n'était pas sur un plan idéologique qu'on était attaqué, c'était sur la qualité peut-être, et, effectivement, on a le droit à l'erreur dans la création.

??? Mais, concrètement, on est libre, indépendant. Est-ce que, quand même, vous pouvez situer vos partenaires ? Qui vous aident, pour voir ? Cette indépendance, vous la tenez aussi grâce à l'appui ou l'aide de quels types de partenaires. Là encore, pour donner un exemple, une illustration.

Claude CHALAGUIER ? - Bien sûr qu'on a des partenaires aussi sur le plan politique. C'est-à-dire qu'on travaille aussi avec des municipalités comme la municipalité de Vénissieux, **Saint Fons**, etc., on a des projets en ce moment. Mais c'est plus sur la qualité que sur le propos qu'ils nous interrogeraient si on dérapait. Beaucoup plus, encore une fois, sur l'exigence que l'on pose dans le travail. Ça, c'est clair et c'est net.

??? - Mais c'est essentiellement la municipalité. Il y a aussi des conseils généraux ? L'Etat aide un peu ?

Claude CHALAGUIER ? - Oui, bien sûr. Mais cela est fluctuant, comme pour chacun d'entre vous, peut-être, ici. C'est-à-dire que la seule "fidélité" que nous avons, entre guillemets, c'est le Ministère de la Culture pour l'instant. Mais la ville de Lyon, avec, vous l'avez certainement entendu, toutes les turbulences qui ont pu se passer avec Noire puis par la suite avec Million, etc., effectivement, là, se mobiliser, parce qu'effectivement, là, on a été sucré au niveau de toutes les subventions. Mais pour en revenir à notre indépendance, on a effectivement des subventions du Conseil général, de la Région, maintenant de la DRAC. Mais elles sont quand même fragiles, c'est-à-dire qu'on peut nous les retirer. Mais on est indépendant sur le plan du propos que l'on entend tenir. Pour en venir à la spécificité de cette création, dans le métissage entre handicapés et non handicapés, là, on part du principe que l'un apprend de l'autre au niveau de cette possibilité de traduire peut-être les choses ou de les communiquer. Et cela, c'est une expérience, pour le coup, artistique et humaine

qui est importante. Et, quant à l'interpellation du circuit traditionnel de la culture et des centres dramatiques nationaux et autres que nous avons sur Lyon, on est convaincu - mais encore faut-il qu'on arrive à le faire avancer - qu'une expérience comme celle-ci ... On pourrait dire que la marge va pouvoir agir sur la norme et la transformer au niveau des rapports. On est peut-être dans l'utopie, mais utopie constructive. C'est ce que je disais à Marc tout à l'heure. Mais justement, je n'ai pas tout compris de ce que tu disais, c'est pour cela que j'ai envie de le lire.

??? Puisque, alors, semble-t-il, le processus n'est pas encore abouti, qu'il est trop tôt pour parler de la diffusion, puisque la spécificité semble être un travail entre handicapés et non handicapés, y aurait-t-il une illustration particulière, soit des difficultés, soit au contraire du travail esthétique, artistique qui fait la singularité d'un seul coup, un exemple ?

Claude CHALAGUIER ?- L'apport esthétique. Alors là, je vais donner un exemple précis qui, pour moi, est bouleversant au niveau de l'importance, justement de cet apport de la marge qui nourrit la norme et la transforme. On a travaillé sur la notion du temps. Chaque fois, au niveau de la création, nous partons, pour pouvoir proposer le rôle principal à l'un des membres de la troupe, soit une personne handicapée, soit un non handicapé. Cela, c'est notre originalité, aussi, de fonctionnement. Mais on part aussi d'une préoccupation, d'une question que l'on se pose dans le groupe. Et, là, c'était une question du rapport au temps parce que nous avons observé que, dans le groupe, quelqu'un était fasciné par les montres. En permanence les brisait, les volait autour de lui, arrachait les aiguilles. Donc, on s'est dit "Mais on pourrait parler du temps. Mais du temps, comment on va pouvoir en parler ?" Alors, on a essayé de réfléchir. D'abord, au début, l'homme, avec les clepsydres, faisait s'écouler le sable ... Tout le rapport à la matière, aux éléments avec l'originalité qui est, je le disais ce matin, ce travail très près du corps mais en même temps proche aussi des éléments, des quatre éléments. Ensuite, on a fait un lien très étroit entre ...

Organisateur ? Vous travaillez en même temps avec un groupe d'une dizaine, mélangés, sur cette question là, dans un atelier ?

Claude CHALAGUIER ?- Voilà. C'est-à-dire, nous avons en permanence des répétitions et du travail d'improvisation mais sur le thème à creuser, à mettre en place .les deux populations confondues. Donc, des liens très étroits avec , également, ce qui peut en être de la littérature et des arts en général. Par exemple, on s'est rendu compte que Paul Cézanne avait peint une pendule sans aiguille, et c'est pour cela que le spectacle s'est appelé **La pendule noire**. C'est d'ailleurs, je crois, la pendule d'Emile Zola, posée sur une table de nuit, avec un coquillage, etc. On a réalisé tout à coup que, c'est vrai, quand on va dans des expositions de peinture, la plupart du temps, pour nier le temps qui s'écoule, la plupart des artistes peintres ne mettent pas les aiguilles. Alors, cela, c'est passionnant parce qu'on se rend compte qu'à l'extrême, avec cette population qui, apparemment, n'aurait rien à dire, elle dit des choses qui nous traversent fondamentalement. Et c'est pour cela que je crois qu'il est important qu'on puisse faire le lien avec les centres plus élargis, les centres nationaux, etc. Je crois qu'on finira par y arriver, pas aujourd'hui, nous ne sommes pas encore mûrs mais je pense que cela viendra. Donc, deuxième exemple, ce gars qui arrache les aiguilles. On retrouve l'exemple

dans Faulkner, Le bruit et la fureur. Il a un personnage qui croque les montres, qui arrache les aiguilles. Et tout un coup, cet acteur, que nous avons là, nous relie dans le temps. Faulkner a écrit en 1926. Et moi, je trouve que c'est cela qui est passionnant. Alors bien sûr, peut-être que l'on rêve, comme ça ... Mais bien sûr, on rêve pour une part. Mais on rêve sur, tout un coup, la réalité qui avance et qui nous traverse. Voilà, si vous voulez, un peu, la singularité de notre démarche de travail, c'est-à-dire qu'elle s'inscrit à partir de l'inattendu et finalement elle passe par du connu, par du reconnu et elle nous amène à l'universel. Et cet universel, il a besoin de venir encore une fois, d'être rappelé à la culture en général et à l'art. Voilà. Donc, je ne sais pas, j'ai peut-être été un peu brouillon mais cela me semble singulariser notre démarche.

Jean Pierre DUPERRAY ? - Je voudrais à nouveau associer quelque chose parce que, là, on parle de l'institution et, donc, aussi, chez nous, De **CESTEM**, on en arrive à la professionnalisation. Pendant que les garçons sont partis avec moi, les filles sont à Marseille et il y en a deux qui tournent un film. Elles ont été choisies, elles ont fait un casting, toutes seules et, pof !, elles ont un premier rôle. Ça me fait rigoler, quand même ... il a fallu que je joue l'agent, en plus ! Ce qui est marrant, c'est que non seulement elles tournent un film mais il y avait - et alors ça, c'est vraiment encore plus rigolo par rapport à l'institution - il y avait donc le directeur de la DRAC, **Monsieur de Banne Gardonne**,. Qui est quand même quelqu'un qui porte son nom, qui est un amateur de théâtre de rue. Et le projet, au départ, est lié à Lieux Publics, donc, centre national des arts de la rue qui doit faire un peu le sapin de Noël du départ de monsieur **de Banne Gardonne**. Donc, les filles ont été choisies puisque les garçons n'étaient pas là. Et, là où elles ont été intelligentes - deux fois d'ailleurs par rapport à l'institution - la première fois, c'est dans le cadre politique où cela se passait. C'est-à-dire qu'on leur avait choisi des textes qui étaient mignons, du genre "aimez-moi", des machins comme ça. Et puis, elles ont sorti deux textes politiques extrêmement violents contre le mec de la DRAC et, là, il y a eu un gros malaise. Et puis, elles sont parties, elles s'en fichent. Et, en même temps, sur le film, **Linda**, qui est là depuis quatre ans, elle-aussi, et dont le combat théâtral a été très dur puisqu'elle a été la cogne du père. Tout le temps, chaque fois qu'elle allait au théâtre, son père lui cognait la gueule. Mais la maman l'a toujours défendue. Donc, finalement, Linda s'est sortie d'affaire. Et, par rapport au film, là où c'est génial, c'est que, pour Linda, elle avait organisé avec ses copines depuis le début de l'année un départ à Biarritz contre une histoire d'antiracisme, mais c'était lié à ses copines de l'école. Et elle est premier rôle dans le film. Et elle nous dit "je veux y aller". On lui dit "mais attends, ton boulot quand même ...". Moi, j'étais emmerdé parce qu'en plus j'ai été obligé de faire l'agent, de me retrouver dans des situations insensées. Et alors, elle a inventé le congés maladie, c'est-à-dire que, tout un coup, elle est tombée en congés maladie parce qu'elle a quand même fait son truc avec ses copines contre le racisme à Biarritz. Voilà, professionnellement parlant, elle était même inattaquable. Et là, elle m'a appris des choses.

Claude BERNARD, compagnie Actuel free théâtre, ville de Fresnes. Une expérience de travail dans laquelle nous sommes actuellement, qui va durer deux ans. L'angle, c'est : processus de composition, de création et quelques questions par rapport à la diffusion. On commence un projet assez large avec l'une des institutions les plus lourdes et des plus normatives qui soit, qui est l'école, l'Education Nationale. Nous, notre équipe, c'est-à-dire six personnes, six comédiens, avons envie de faire un spectacle à partir, autour de la question de l'école. Un spectacle qui s'adressera, non pas au jeune public, comme c'est souvent le cas, mais qui doit

donner lieu à l'écriture d'un poète, **Gérard Lepinoi**. Dans un premier temps, on fait une récolte de paroles sur l'école. On intervient dans 25 classes de collège et du lycée de la ville de Fresnes. Des interventions de deux heures. Quarante premières minutes : l'équipe de comédiens joue un montage de textes autour de l'école. Et ensuite, dans le temps qui reste, c'est un débat qu'on souhaite le plus libre possible avec la classe concernée. (les élèves et leur enseignant de français)

Tout ce qui est dit est enregistré. Ces paroles qui sont émises, dans ces interventions de deux heures, sont ensuite mises en mémoire informatique, dans le travail de la compagnie et donnent lieu, évidemment d'abord à un rendu tel quel de ce qui a été dit à la classe, sous forme écrite. Et ce matériau va servir à l'équipe d'acteurs et à l'auteur pour créer, pour écrire la pièce dont la première grande maquette doit être écrite pour le moins de juin. En même temps, il y a quatre ateliers d'écriture, deux en collège, deux au lycée, sur le même thème, sur plusieurs mois.

??? - Donc, cela va faire une masse énorme d'écrits ?

Claude BERNARD - Exactement. Une masse énorme de paroles dont on va aussi faire des renvois, des retours à l'ensemble de la population de Fresnes mais aussi des villes autour puisque **Lahaie les roses**, **Rungis**, **Chevilly** et **Cachan** dépendent de ce lycée qui est un gros lycée intercommunal. On va faire des directs. Alors là, ça a une histoire, les directs, dans la ville de Fresnes : il y a quatre ans, on a commencé avec l'atelier théâtre du lycée à faire des débats-théâtre, assez proches de ce que proposait Augusto Boal, par exemple. C'est-à-dire les quarante premières minutes, sur un thème choisi par l'atelier, les jeunes jouent un montage théâtral et ensuite, il y a débat. Ces débats-théâtre se passaient dans le lycée mais été ouverts à l'ensemble de la population des cinq villes autour de nous. Cela réunissait 300, 400 personnes autour de sujets comme : la prison ; y-a-t-il encore une parole possible ? ou l'autorité et le politique, enfin des sujets comme cela.

??? - Mais pour revenir aussi sur une question de ce matin qui ne semblait pas si facile que cela. Et même si vous n'êtes qu'au début du processus de travail, on voit bien. Avez-vous au moins une idée du "comment" vous allez passer de ce recueil de paroles ordinaires à une élaboration qui se veut plus artistique. En particulier, est-ce que **Lepinoi** a déjà une idée de comment s'y prendre ? Parce que là, on sent bien, et cela a déjà été évoqué ce matin, qu'il y a une zone de particularités et de vraies difficultés pour l'ensemble de nos pratiques.

Claude BERNARD - On a quand même, heureusement, dans la compagnie, une expérience. Pas aussi large que celle dans laquelle nous nous engageons là, mais déjà une expérience de ce type de passage.

??? - Peut-être un ou deux exemples, des facilités ou des difficultés de ce passage ?

Claude BERNARD - On l'a fait, ça, à partir de l'écriture autobiographique des jeunes filles. Ça a donné lieu à un spectacle qui s'appelle **Jeunesse** et que l'on joue depuis cinq ans, sur le vrai faux journal intime. Il y a nécessairement, à un moment ou à un autre, mise en rencontre de paroles singulières, autonomes, avec la

parole poétique. D'un ou de plusieurs poètes. Ce que j'appelle poète, ce peut être un auteur de théâtre ... enfin un auteur de théâtre peut être un poète. Un metteur en scène devrait être un poète aussi, me semble-t-il. Donc, mise en confrontation avec la parole d'un poète, d'un poète vivant ou d'un poète mort, qui est mort, mais sa parole est toujours vivante. Il y a nécessairement un moment de confrontation de ces paroles singulières avec la parole poétique. Et cette confrontation va se faire soit dans : choisir la parole d'un poète qui nous semble transcender la poète singulière, soit : confier à un poète le soin de transcender cette parole, mais dans un travail en dialogue avec le plateau. Si le poète est vivant, il va y avoir un long processus de travail avec les gens qui ont fourni tout le matériau et avec les acteurs, pour que le travail de plateau soit en dialogue avec ce que va murir le poète.

Stéphanie STEPANOFF - Oui, je voulais parler dans le sens où l'a pris Monsieur. Ce matin, je vous ai parlé d'un travail que j'avais fait avec des personnes âgées, donc **les gens d'Automne**. Et cette problématique de l'écriture a été vraiment pendant deux ans au centre de mes préoccupations. Parce qu'à un moment donné, si vous voulez, moi je faisais un travail de technique théâtrale entre guillemets, d'un côté, et de l'autre j'enregistrais les personnes qui faisaient partie de cet atelier. Autour de la table, pour chacun un temps de parole limité mais où personne ne pouvait intervenir sur la parole de la personne en question. Donc, j'ai personnalisé le discours de chacun sur des thèmes. Je vous donne un seul thème, par exemple, premier souvenir d'enfance et puis, tout le long la vie, tous les souvenirs comme cela. Donc, j'ai récolté je crois une vingtaine ou plus d'heures d'écoute. La chose a été la suivante et j'ai remarqué qu'il y avait plusieurs pièges. Déjà, j'ai écouté toutes ces bandes et même ... vous savez on a tous des tics de la parole - moi, je dis par exemple tout le temps "bon" - j'ai repris cela aussi. C'est-à-dire qu'étaient aussi rendus aux personnes qui les avaient prononcé leurs tics de langage. Et avec ce matériau là, j'ai tissé, j'ai fait un tissage de ces vies pour pouvoir les amener sur scène.

??? - Vous auriez une indication d'un ou deux parti pris qui vous ont permis de faire ce tissage. Ce sont des thèmes ? Des formes ? Comment avez-vous bricolé cela ?

Stéphanie STEPANOFF ? -- Pour moi, comme c'était des personnes âgées, il y a en avait certains qui avaient même vécu deux guerres. La guerre a quand même été assez ... des noyaux comme cela ... Par exemple, l'amour. L'amour m'a beaucoup intéressée parce qu'ils osaient dire des choses que nous n'osons pas dire, sans pudeur. Ils osaient dire des choses sur leurs vies amoureuses, par exemple ; j'étais très surprise. Et cela fut aussi un espèce de moteur. Mais pour revenir aux pièges, les pièges sont, je crois, les suivants. Moi, je ne les ai pas tous dépassés. Mais le piège essentiel, je crois, c'est le documentaire, si on illustre. Cela marche au cinéma mais pas au théâtre. Donc, le piège principal que je voyais, c'était le documentaire, le deuxième, c'était l'informatif, c'est-à-dire "comment vivait-on dans le passé ?" C'étaient les deux gros pièges rencontrés. Et pour éviter ces pièges là, le questionnement était toujours sur "qu'est-ce que vous, à sept - il y avait la guerre par exemple - qu'avez-vous ressenti quand on a annoncé la guerre, vous ? Pas ce qu'on disait, vous. Donc, c'était tout le temps retourner à la personne, personnaliser la chose. Et une autre petite chose peut-être, par rapport à ce qu'on dit sur la parole vivante retransposée au théâtre. Mon expérience me permet peut-être de dire qu'il y a toujours la poésie dans ces discours, il y a toujours des

moments où on raconte l'histoire de la tarte à la crème, etc. Il y a toujours des possibilités de mener le discours vers la poésie sans trahir les paroles, parce que toute la difficulté est là : ne pas trahir les paroles qui sont données en témoignage et en faire quelque chose qui soit transposable à la scène.

Jean Pierre KLEIN, théâtre de la réminiscence, Paris. - Je vais raconter une histoire totalement concrète qui est : comment on est passé d'un récit à quelque chose qui peut s'appeler une forme théâtrale ? Et nous, la particularité de ce que nous faisons, c'est que nous le faisons à vue, c'est-à-dire que ce sont de représentations publiques et qu'il y a des spectateurs qui viennent, qui disent un souvenir et les acteurs s'imprègnent du souvenir pour être. Non pas pour tirer à eux, dans une improvisation personnelle, mais pour être ce qu'on vient de dire dans le souvenir. Une femme arrive, elle s'appelle Dorothee. Elle a trente cinq ans. Elle dit que c'est un souvenir qui la hante et dont elle n'a jamais tellement pu parler avec sa sœur et sa mère, parce que c'est en effet un souvenir qui porte sur elle -même. Elle a six ans et elle a été mise avec sa sœur de quatre ans dans une pension religieuse. Elle ne fait plus pipi au lit. Mais les conditions assez dures de la pension de religieuses font qu'elle recommence à pisser. Elle rêve qu'elle pisse et, merde ... Elle se débrouille pour le matin. Cacher le drap dans un coin, dans un placard, etc. Or, il se trouve qu'un jour la religieuse se rend compte qu'elle n'a qu'un seul drap et on trouve le drap caché qui est plein de pipi. Et la religieuse lui demande de circuler dans le dortoir de quarante lits. Avec le drap couvert de pipi sur la tête. Cette fille, donc, raconte cela avec beaucoup d'émotion ; c'est vraiment un souvenir d'humiliation intense. Et, on le lui joue. On le lui joue, c'est un jeu tout à fait émouvant, les acteurs sont bien pénétrés de tout cela, ils mettent en scène la honte de Dorothee. Mais ils rapprochent les deux sœurs ; ils réparent son esseulement. Donc, le jeu de la réminiscence. Et la personne qui a été objet d'une hantise, devient sujet d'un texte que les autres lui jouent. Donc, la personne après le jeu dit : "ah non, ça c'est correct, ce n'est pas correct", etc. Elle dit : "ah non, excusez-moi, cela ne va pas du tout".

- Vous enjolivez, a-t-elle dit,

- Oui, "vous avez réparé le truc, ma sœur était à côté mais vous pensez bien que les religieuses nous ont séparées, cela aurait été trop affectif ". Donc, la sœur est de l'autre côté. Et elle se rappelle aussi - c'est intéressant parce qu'il y a des bouts de souvenirs qui reviennent en plus - qu'on l'humiliait souvent parce qu'elle était gauchère et qu'on lui disait "t'es plus petite que ta sœur " et on l'obligeait à aller dans la classe de la petite sœur pour dire "t'es un bébé". Et elle se rappelle que sa mère lui a dit "je te confie ta sœur". Et que pendant tout le trajet, elles se disaient :

- "non ! non ! Pas ça !

- Tu ne pleureras !

Pendant que la sœur disait "non, non, pas ça", elle disait "tu ne pleureras pas, tu ne pleureras pas !". On rejoue le truc et on introduit déjà quelque chose qui est : la comédienne qui jouait le rôle de Dorothee joue avec le tissu et une autre, qui est derrière, dit tout haut ce que la première pense tout bas. Il y a donc un premier écart. Et, tout d'un coup, la fille qui revoit cela, s'aperçoit que son souvenir d'humiliation est un souvenir de dignité. Troisième jeu - je finirai là-dessus - où on arrive à un étirement qui, donc, à partir du récit premier, arrive à quelque chose de plus théâtral. On se dit "mais enfin, cela a dû durer peu de temps mais ça a dû durer une éternité pour vous." Donc, on étire totalement le truc et elle passe comme cela dans cet espèce d'itinéraire de dignité qui devient l'itinéraire d'une épreuve de héros grec et elle devient victorieuse. Et

à ce moment là, apparaît la dimension esthétique. C'est-à-dire que, dans cette espèce de déambulation sous le drap de pipi avec la petite sœur qui pleure mais elle qui assure la responsabilité de sa petite sœur, on s'aperçoit que elle, la comédienne avec son drap blanc, prend son identité et sa dignité et la fille dit : "Mais cela a complètement marqué mon attitude dans la vie." Et qu'en contraste, on a la fille qui joue la religieuse, qui est avec un truc noir, qui est totalement anonyme et qui applique, avec un petit peu de sadisme personnel, mais à peine, la règle de l'institution. Là, on voit, et cela saute à l'évidence dans le jeu, qu'il y a la religieuse institutionnelle qui applique les règles et elle qui se détache du chœur, en quelque sorte, pour avoir son identité et l'assumer. Et cela, c'est le jeu, ce n'est sûrement pas l'explicitation mais c'est le jeu symbolique. C'est-à-dire qu'on est arrivé dans une symbolisation qui petit à petit tend vers un acte théâtral avec son esthétique. Et c'est cela qui a été révélateur pour la personne et qui, pour le public, est aussi saisissant, y compris dans un sens esthétique du terme.

??? - D'accord. Quelques petits retours. Parce que là, il y a déjà eu une matière, et après on ré enclenche.

??? Alors, moi, ça m'intéresse. Je trouve qu'on est majoritairement sur le processus de composition et cela est très intéressant parce qu'on voit comment vous le déclinez tous d'une façon particulière. Moi, ce qui me vient comme mots à l'esprit, ce serait rencontres, frictions, rencontres et/ou frictions entre ce qui est donné par le public et ce que nous lui envoyons, le mode de traitement. Je crois que nous ne sommes pas au bout, d'ailleurs, de cette idée du mode de traitement. Mais on commence à l'aborder. Chez Claude Chalagui, c'est intéressant, c'est le métissage qui singularise. Je trouve que la jonction des deux mots, métissage et singularisation, est intéressante. Entre personnes handicapées et non handicapées. Et de voir comment un apport de la marge nourrit la norme et la transforme. Donc, on a cette dialectique qui existe au niveau de la marge et de la norme, et on imagine aussi au niveau du métissage artistique. Processus de composition aussi chez Claude Bernard qui dit, finalement - et on rencontre cela dans l'autre intervention, après - toute la masse documentaire produite et quelle opération particulière on applique pour que d'un seul coup, de cette masse, émerge quelque chose d'artistique. Chez Claude Bernard, ce qu'il nous en dit en tous cas, c'est mise en rencontre de paroles singulières, autonomes avec une parole politique d'un poète vivant ou mort. Toujours la rencontre et la friction entre deux discours et la façon dont un discours est repris, est travaillé par un autre. Confier à un poète le soin de transcender la parole en dialogue avec le plateau. Ça, je crois que c'est là qu'il faut qu'on travaille un peu plus pour voir en quoi consiste cette opération. Et, puis, pareil, la masse du matériau chez Stéphanie Stepanoff, là avec les tics de langage et tissage de paroles. Alors, comment est-ce qu'on tisse ces paroles ? Elle dit qu'il y a des noyaux : guerre, amours. Comment on les définit ? Pour l'instant j'ai un peu du mal aussi. On dit simplement qu'il y a des pièges. Ce serait le documentaire, ce serait ne pas s'être collé à la réalité. Donc, il y a quelque part de la poésie à trouver mais, en même temps, cette poésie, c'est sans trahir les paroles qui sont données. Et là je crois que nous sommes un petit peu sur la problématique qu'évoquait aussi Philippe Vaernewyck et cela rencontre aussi d'autres choses qui ont été dites. Et Jean Pierre Klein : processus du souvenir au jeu symbolique.

Jean Pierre KLEIN ?- Comment la ré élaboration symbolique ne trahit pas, décale. Mais il faut du temps pour que ça répare alors que le premier essai ne réparait rien.

??? - Oui. Il s'agit dans presque tous les cas de figure de recueillir de la parole. Ces gens nous donnent des choses qui sont précieuses. Moi j'entends complètement ce mot : précieux. Et cependant, aussi, de retraiter cette parole, dans un sens quasi écologique. Quand vous nommez parole, vous avez été plusieurs à employer le mot poésie. Et là, moi, j'entends une question qui est une question à mes yeux totalement décisive dans le rapport du théâtre au langage et qui suscite énormément d'équivoques : s'agit-il d'un travail avec ou à partir de la parole poétique, c'est-à-dire singulière, intraduisible ? Ou s'agit-il d'un travail avec ou depuis le discours ? Il me semble que ce qui s'inscrit en filigrane, dans ce que vous nommez, c'est que la qualité de la parole est irréductible au discours.

Alain Brugnago, théâtre incarnat. Nous, notre expérience, c'est de travailler dans des quartiers à l'appel de communes. Pendant trois mois, six mois, selon les expériences, avec trente à soixante personnes, pour aboutir à un spectacle. A partir de leurs paroles. Je voulais intervenir parce que j'ai entendu le mot "piège" et cela m'a fait réagir. C'est vrai que dans ce genre de travail il y a pas mal de pièges à éviter. Par exemple, celui de faire dire à des gens ce que l'on a envie qu'ils disent. C'est pourquoi, nous, par exemple, nous avons pris le parti de ne pas imposer de thème. Dans la rencontre individuelle qu'ils ont avec l'écrivain au début du processus, "de quoi voulez-vous que l'on parle ?" est souvent la question qu'ils nous posent.

??? - Alors, par exemple, ça commence avec un écrivain identifié comme tel et un groupe.

Alain BRUNAGO - Un écrivain qui est là pour écouter, recueillir, aider à l'écriture, parfois recueillir parce que la personne ne sait pas écrire, tout simplement. Etre le plus près possible de ce que les gens ont envie de dire. Et souvent, ils nous disent "mais je ne sais pas quoi dire". "Et bien, on pourrait parler de ça : je n'ai rien à dire." Ça, c'est un piège. C'est pourquoi nous n'imposons pas de thème. Un autre piège, c'est, à notre avis, l'improvisation. Je ne reviens pas trop là-dessus, Didier en a parlé tout à l'heure. Sur la fragilité. Comment faire face à cela pour faire voir une autre fragilité ? L'autre piège, c'est l'uniformisation. Comment faire avec des textes très différents ? Dans le dernier spectacle que l'on a fait, il y avait une femme qui parlait de sa greffe du rein qu'elle venait d'avoir et un autre qui parlait de la grève de Citroën à laquelle il avait participé. Donc, comment l'ensemble de ces textes multiples, divers, peuvent faire un spectacle ? il nous semble que c'est là notre travail, c'est véritablement là notre travail et ce n'est pas avant.

(Interruption de l'enregistrement qui reprend au cours d'une autre intervention)

(intervenant non présenté) ... comme au départ, au fond, ce qui nous intéresse, c'est la diversité, et c'est véritablement d'être nous-mêmes surpris. Donc, il y a cette procédure qui est menée par l'écrivain dans sa rencontre individuelle. Ça, c'est son affaire. Il nous dit "voilà, j'ai quelque chose". Donc, cette grande diversité, il s'agit de faire tenir des choses ensemble. Il y a des modèles pour cela. Il y a le modèle de la ville. On est toujours à la recherche de cette structure, qui ne va pas être une structure qui va uniformiser, mais qui va être une structure qui va mettre en valeur les choses les unes par rapport aux autres. Pour nous, il y a un mot-clef, c'est le mot rapport, relation.

- Rapport, contrepoint aussi, ou pas ?

- Oui, bien sûr. Parce que là, on aborde si vous voulez, les problèmes sous forme musicale. Quand on parle de structure, je vais prendre un exemple. Je parle de la ville. On souhaiterait que nos spectacles soient comme une ville. Il y a des beaux exemples de villes. On en connaît qui marchent très bien, qui sont des merveilles, dans lesquelles on se promène. Et on souhaiterait que les spectateurs puissent se promener dans nos spectacles. Si je prends l'exemple de New York, c'est un exemple magnifique parce qu'il n'y pas seulement un équilibre mais une tension entre l'ordre et le désordre. l'ordre, c'est cette trame régulière qui est un quadrillage et le désordre, c'est ces immeubles tous différents les un des autres qui se télescopent. Et donc, quand vous vous baladez dans cette ville, vous avez exactement ce qu'on souhaite faire ressentir dans notre spectacle, c'est-à-dire en permanence le surgissement de réalités les unes par rapport aux autres, dans le temps. Puisque, quand on se promène, on a des immeubles de natures complètement différentes. Il y a une hétérogénéité extraordinaire. Mais, en même temps, vous sentez la régularité des perspectives parce que ces rues qui se quadrillent créent un rythme. Donc, il y a des périodicités à ce niveau là. Donc, l'ordre est là. Et la chose paradoxale, mais dont nous faisons l'expérience dans nos spectacles, c'est que si on trouve la bonne structure, plus il y a de surprises, de désordres, plus la structure se renforce, plus l'idée de structure se renforce. Et c'est pour cela que j'ai été frappé par ta phrase. "Ouf ! ils s'en sont sortis. Nous aussi, on va s'en sortir". Parce que, nous ça se joue là, au niveau de la structure, au niveau du sens. Alors, je n'ai pas été satisfait quand vous avez parlé de régulation du composite ou de "fixer le morcellement". Parce que nous, ce qui nous intéresse, c'est précisément l'inverse, c'est-à-dire ne pas trouver une structure qui régule, qui fixe mais qui laisse jouer les contradictions et les tensions. Et, donc, on rejoint le problème du sens. Parce que le sens, ce n'est pas, nous, une recherche qu'on a. On donne suffisamment d'éléments, de couches, pour qu'il y ait du sens en général. Les gens s'approprient ce qu'ils ont envie de s'approprier. Vous êtes bien d'accord qu'une œuvre d'art, ce n'est pas comme de la communication, ce n'est pas linéaire, ça ne va pas d'un point et ça ne se transmet pas à l'identique à un autre point.

(Fin cassette 2)

Cassette 3 : table ronde du 30/10/99 (10h-13h)

??? - Voilà, alors, je reste avec ça et je suis heureux. Et je suis heureux de rester avec cette question et j'ai envie d'en débattre avec Bruno et peut-être d'autres, qui ont déjà eu cette expérience de travail avec des artistes, enfin, des gens atteints d'autisme. Je crois que ce qui a été dit sur les deux autres formes a été dit. Mais c'était là-dessus, moi, donc, que j'ai envie de revenir. Quand même, ces personnes pour qui l'accès au symbolisme existe si peu. Si peu.

Bruno BOUSSAGNOL ?- Oui. non, je voulais dire qu'hier j'étais déjà sensible au fait de la mise en ordre de trois spectacles. Il m'a semblé saisir une logique progressive qui interrogeait la question, justement, de la langue, et de la structure de la langue. C'est-à-dire que dans le premier des spectacles, il me semble qu'on est

dans un rapport de langue et d'appropriation d'une langue habituelle. Dans le deuxième, commence à paraître ce qu'on a évoqué hier comme les accidents. Et cela renvoie à la question de la dramaturgie de ces accidents. Et, dans la troisième, on est dans une structure de langue autre, à laquelle je n'appartiens pas. Et, du coup, cela me pose la question du rapport du spectacle à la création d'une langue, c'est-à-dire d'une forme. Et effectivement, ensuite, on se pose la question de savoir si celui qui porte la langue communique ou pas quelque chose au spectateur, ce que tu venais de dire. J'étais troublé parce qu'à la sortie, évidemment, je n'ai pas l'habitude de parler avec les sourds muets, et donc, j'étais aussi troublé que la personne de Lyon qui a parlé tout à l'heure. Mais j'ai rencontré deux personnes qui avaient cette habitude là et qui m'ont dit "Tu sais, ça n'a rien d'impressionnant, c'est comme ça qu'ils parlent. A la limite, le metteur en scène n'a ajouté que de la musique, de la grandiloquence, aux gestes de cette langue quotidienne". Et, du coup, cela a produit en moi une interrogation que je voulais partager avec vous, qui était de dire que, tiens, peut-être dans le théâtre amateur, lorsqu'il se met à jouer, à imiter la langue scénique de ce qu'on appelle des professionnels, et qu'ils vont à la campagne et que les gens vont voir pour la première fois du théâtre et qu'ils y accèdent par la porte du théâtre amateur et que le public pas initié est impressionné et qu'il dit "Qu'est ce que c'est génial !". Et puis, un membre du groupe d'experts de la DRAC du coin qui dit "Mais, ça, c'est de la merde !". Et hier, cela m'a posé cette question-là. Mais il y en a une deuxième. Et c'est justement celle que vous évoquiez à l'instant ; c'est de dire "Pourquoi faire appel à cette langue là, du coup ?" Pourquoi proposer un rapport au public à partir de cette langue théâtrale là. Est-on obligé, lorsqu'on rentre dans un rapport au public, d'emprunter cette langue là, à partir de ces matériaux anomiques qui déraillent, etc. C'est ma deuxième question. Et puis ma troisième. Voyant le deuxième spectacle, cela m'a posé une question domestique, intime, entre les mecs qui font du théâtre. Je me suis "Tiens, et si par là, il n'y avait pas une piste pour développer une langue très mal développée dans le théâtre en France qui est celle de l'esthétique du clown. Voilà, Merci.

??? - Marc ? Non. Alors, trois, quatre demandes de parole. Donc, les paroles commencent à se déchaîner.

(intervenant non présenté) Moi, j'ai été très surpris, comme la dame le disait tout à l'heure, de très peu comprendre. Je parle des deux derniers extraits, j'ai assisté seulement à ces deux-là . J'ai perdu les quatre cinquièmes, pour ne pas dire les neuf dixièmes du texte, de la performance de ces deux garçons. En sont-ils conscients ? Je n'en sais rien. De la même façon , pour le dernier extrait, entendent-ils les vibrations de cette musique assez forte, ou non ? Ont-ils eu, au cours de l'élaboration, l'occasion de voir la partition de cette musique ou d'avoir conscience qu'il y a musique en même temps que leur travail ? Et malgré tout l'intérêt que j'ai, vraiment, à regarder ces deux travaux fascinants, je me pose la question, comme monsieur qui m'a précédé, sur les limites du jeu, du théâtre, Car moi j'avais appris, en tant que spectateur et en tant qu'acteur, qu'un des buts du théâtre, de toute origine, c'est de faire jouir l'Autre. Or, en fait, je ne sais pas s'il y a une possibilité ou un espoir d'atteindre une catharsis quelconque avec ce système. Dans ces deux extraits, on voit les limites d'une thérapie, on voit les débuts d'un jeu, d'un spectacle. Mais, s'ils n'en sont pas conscients, alors, se pose la question du voyeur et proposer cela à voir repose alors toutes les questions et de la maladie et du professionnalisme entre guillemets, et de la jouissance. Alors, il y a un malaise qui peut être utilisé. Alors, par contre, au point de vue purement technique - cuisine, mise en scène, direction d'acteurs - je ne comprends pas qu'on ne puisse pas les éclairer quand il s'assoit trop près de nous, qu'on ne puisse pas

utiliser un micro HF pour qu'on entende leur travail qui est complètement occulté, surtout quand des gens escaladent les escaliers en même temps. Ce sont des questions que je me pose au point de vue organisationnel. Mais si on veut parler théâtre, ce devrait être géré. Art étant venu de la racine arare, artifice - c'est moyen par lequel on dit le vrai au moyen âge - c'est un peu la notion que j'ai retenue. Et là, quel est le jeu, en fait, entre nous et eux ?

Philippe MOURRAT - Moi, je ne peux pas faire autrement que de parler de ma place un peu particulière ici puisque je me retrouve à la fois en participant à cette table ronde et responsable de la programmation des rencontres des cultures urbaines. Je ne vais donc pas parler du quatrième mur mais du quatrième spectacle et de la relation et de l'enchaînement. En tant que responsable, d'abord, je rebondis sur ce qui vient d'être dit des conditions de représentation d'hier. Je pense qu'on s'est un peu planté sur le lieu et les conditions du lieu. Je me demande même si on aurait pas été mieux ici, carrément. Surtout pour le deuxième, où j'ai eu l'impression - mais je peux me planter parce que je ne connais pas du tout ce travail - qu'il y avait besoin de beaucoup d'intimité et que là, on était dans tout le contraire de l'intimité. Ensuite, sur l'enchaînement. Parce que quand on programme, surtout des manifestations comme les rencontres des cultures urbaines, on est obligé de beaucoup penser, travailler sur l'enchaînement des choses. Qui passe avant l'autre ? Qui après ? Et pourquoi ? Et comment s'est ressenti ? Et que veut-on faire passer par cet ordre ? Il se trouve que, moi, j'ai été saisi par un ordre spontané . Je ne sais pas s'il y a des gens qui sont allés au spectacle - il y en a, en tout cas au moins un - à la salle Boris Vian après, mais, pour moi, il y a eu un enchaînement, au moins sur les deux derniers spectacles de ce qu'on a vu hier et sur celui de la salle Boris Vian, Husch, husch, husch, la compagnie de Gand. Et cela m'a troublé parce que j'avais fait un baratin un peu formel hier matin en ouvrant la séance sur les liens que, peut-être, il peut y avoir entre ce qu'on met dans la catégorie, un peu rapidement, des cultures urbaines et puis ce dont on parle là, ensemble, pendant ces deux jours. Et là, le lien m'a sauté à la gueule, d'une certaine façon. Mais avec, quand même, des liens, des ressemblances, des points communs, tout ce qu'on veut. Et puis des différences aussi, qui ont du sens. Sur les deux dernières parties qu'on a vues au Parquet de bal hier - je parle surtout des deux dernières - on était quand même sur l'enfermement, beaucoup. Et j'ai trouvé que le spectacle Husch, Husch, Husch, pour ceux qui l'ont vu (dire très vite, pour ceux qui ne l'ont pas vu, c'est de la danse hip hop qui est passée par l'expérience d'Alain Platel que certainement pas mal de vous connaissent, donc chorégraphie, etc.)... La grosse différence, c'est que, en tout cas, le spectacle des sourds, j'ai l'impression, tirait vers la vie alors que le spectacle sur l'enfermement de Huch, Huch, Huch, tire vers la mort. C'est peut-être une simple coïncidence, je ne sais pas. Mais comme il y en a un qui est un spectacle professionnel, élaboré, vendu sur le marché et que l'autre est un peu autre chose, je me demandais s'il n'y avait pas un peu un rapport.

??? - Pour moi, c'est perçu comme cela par vous. Je crois que là, dans cette question là, c'est "je", "est perçu" ...

philippe MOURRAT - Oui, oui, c'est je, complètement. Simplement, pour ne pas être trop long, sur ce qu'a dit Ricardo, là, tout de suite, sur quelqu'un qui connaissait ... Moi, cela m'a complètement séduit et envoûté, ce petit extrait, et je trouve qu'il y avait plein de points communs par rapport aux histoires, justement, de hip hop

et d'ouverture du hip hop. Je disais que, pour rire, finalement, la danse hip hop est un langage de sourds. Et d'ailleurs, j'ai eu très envie qu'**Abdelaziz Saroc**, le chorégraphe-metteur en scène de Huch, Huch, Huch voit cela. Et je crois qu'il va venir aujourd'hui, pour entrer en contact et discuter. Je termine. Par rapport à ce que disait Ricardo sur ce spectacle-là, enfin, cette prestation là. Ce serait simplement du langage des sourds avec un peu de grandiloquence et de musique, je crois qu'il a dit cela. C'est ta citation, allez. Je me demandais après, si justement la danse hip hop, passée par toute l'expérience d'Alain Platel, etc., ce n'était pas de la danse hip hop avec un peu de grandiloquence et de musique.

Public ? ? ? - Moi, je voudrais dire un mot sur l'ensemble. Enfin, plutôt, sur la succession des trois propositions. J'ai eu, après coup, puisque nous en parlons le lendemain, la réelle impression, dans cette succession, que, dans les trois cas, - et je vais m'en expliquer - j'avais affaire à une langue décalée. Dans la première proposition, ce que j'ai entendu c'est une langue de bois qui se moquait d'elle-même dans une autodérision qui était mise en scène et qui, du coup, ne s'entendait plus comme langue de bois mais s'entendait comme mise en scène de l'impuissance de la langue de bois. Dans la deuxième proposition, j'ai entendu une langue qui se déroulait, effectivement, et qui nous interpellait effectivement d'une façon aléatoire. C'était encore une autre langue décalée et c'est nous qui construisions du sens par rapport à ce qui nous était proposé. Et puis, dans la troisième forme, moi, je n'ai pas compris. Et je pense que toute la force poétique que j'ai ressentie venait de là, de cette non-compréhension directe du discours narratif. Mais, en même temps, qui me permettait de voir autrement les gestes comme construction d'un espace chorégraphique, rythmique. Et qui me permettait justement de m'absenter de cette narration et de construire autre chose. Et, dans les trois cas, j'ai eu l'impression que c'est ce décalage et le travail que nous, nous avons eu à construire pour entendre, aller vers, qui faisait le théâtre plus que nous était proposé un objet théâtral. Voilà. Alors, je me pose la question du décalage, notamment par rapport au deuxième et troisième formes.

N'y-a-t-il pas un hiatus avec l'intention ?

- Au moins le décalage vers la relation de ce qui nous est proposé et nous ... Jean Pierre ?

Jean Pierre KLEIN ?- Oui, moi ce que je vais dire, c'est que je n'ai rien à en dire. Ce qui m'étonne beaucoup de moi. Passée cette première impression, je me suis interrogé sur "Pourquoi je n'ai rien à en dire ?" Et la réponse, c'est : parce qu'on ne sait pas où on est. D'abord, on est dans un lieu de spectacles, donc on est en face de ce que tu appelais spectacle et prestation ? Point d'interrogation. Ensuite, on ne sait absolument pas à quel niveau du processus on est. D'où est-ce qu'on parle, là ? On parle du processus, est-ce que c'est au temps zéro ? Est-ce que c'est au temps un ? Est-ce que c'est au temps abouti ? Et même, cela m'étonne qu'on puisse en parler, même, trouver des liens communs, etc. Enfin, je ne parle que pour moi. Mais quel est le statut de ce qu'on nous a présenté ? Et au nom de quoi on a à en dire quelque chose ? Au nom de l'esthétique ? Mais l'esthétique de quoi ? L'esthétique qui est à venir ? L'esthétique qui est en train de se faire ? L'esthétique qui est déjà là ? Je veux dire que là, ce qui est sollicité de nous, comme avis, n'est pas clair. Nous n'étions pas des spectateurs ordinaires, certes. Mais ce qui nous était présenté, c'était quoi ? C'était du work in progress, comme on dit ? C'était quoi ? C'était du matériau à partir duquel on va travailler ? C'était un temps du travail ou c'était un fragment de quelque chose qui est déjà présentable ? Ce qui explique que je ne peux rien en dire de plus.

Marc KLEIN ?- Oui, d'une certaine manière, c'est volontairement que ces questions sont restées en suspens puisque nous, nous considérons que c'était intéressant, dans ce dispositif là, qu'il y est le moins de commentaires, de préalables et d'explications possibles. Ce qui revient à prendre au sérieux la situation de toute manière factice dans laquelle nous sommes. C'est-à-dire que dans ces présentations-là, on est inévitablement dans un second degré. Et, d'une certaine manière, les travaux qui sont montrés ne peuvent pas être évalués pour ce qu'ils sont, c'est clair. Ils ne peuvent que servir de points d'appui à la réflexion. Donc, nous exploitons très clairement cette matière qui a été présentée dans un contexte très précis pour alimenter notre réflexion commune. Quant à porter une évaluation fondamentale sur ces trois démarches là, évidemment, la situation ne le permet pas. En tout cas, c'est la position que je défendrai au niveau méthodologique, qui est en même temps une position de prudence. Par contre, ce que cela peut nous amener à penser et à réfléchir : je constate que cela nous a déjà entraînés assez loin. En entendant les dernières interventions, je me disais que si on poussait les choses jusqu'au bout, et pour prendre le revers de la position - je dirais - très fortement éthique et humaniste qui a été développé hier, ici, si on poussait les choses jusqu'au bout, nous pourrions nous soupçonner les uns et les autres de pratiquer avec **Théâtre de l'Autre** un travail de géniale supercherie. Cela va dans le sens de ce que tu nommais tout à l'heure. C'est-à-dire, de la mise en espace extrêmement habile d'un certain nombre d'accidents et pourquoi pas de situations de souffrance, au profit d'une satisfaction esthétique. C'est une question qu'on ne peut pas éviter. Je la pose brutalement ; évidemment, on peut raffiner. Mais c'est une question qu'on ne peut pas éviter de se poser sans arrêt.

?? ?- Oui, on a construit un processus, oui. Juste, je vois l'heure avancer. Donc, on a encore un peu de temps. Je crois qu'il est bien aussi, puisqu'on ne voulait pas trop dépasser une heure, une ou deux interventions entre nous. Et puis ensuite, peut-être, donner la parole, s'ils le veulent, aux trois groupes, équipes ou personnes d'hier soir.

?? ? - Je voudrais juste ajouter quelque chose par rapport à ce que j'ai dit tout à l'heure et à ce que j'ai entendu. Quand on parle de décalage, je voudrais redire ici que dans les grands spectacles professionnels, il y a très souvent ou des acteurs ou des danseurs ou des chefs d'orchestres qui sont décalés, qui n'ont pas conscience, qui sont autistes, qui n'ont pas conscience de l'ensemble, de l'ensemble symbolique ou de l'ensemble du résultat. Il y a beaucoup de comédiens qui n'ont pas conscience de la lumière, par exemple. Ils ne connaissent pas la lumière. Il y en a d'autres qui ne connaissent pas la musique. Il y a beaucoup d'acteurs qui ne connaissent pas le corporel encore aujourd'hui. Ces écarts, ces décalages me paraissent, il y a quelques années, très graves sur le plan artistique, me référant à une espèce de tautologie idéale que chaque artiste devrait avoir, devrait posséder. Mais quand on parle de décalages, on a connaissance, maintenant, grâce aux scientifiques, de ce qu'on appelle la défocalisation ou la polarisation. On sait maintenant que Galilée, par exemple, a fait son travail avec une lunette très médiocre. Vous serez tous d'accord avec moi que nos grands parents ont joui énormément avec des disques 78 tours par lesquels ils découvraient Jean Sébastien Bach. Et, peut être, il faudrait accepter, avec de l'imparfait, de voir du parfait. C'est le métier d'artiste. Et moi, je deviens de moins en moins sévère sur ces décalages. Je pense que les plus belles œuvres de Bob Wilson, c'était il y a très très longtemps, avec **Le regard du sourd**. Je suis beaucoup moins

impressionné par ce qu'il fait maintenant sur Hamlet, par exemple, avec beaucoup plus de moyens et de sens. On pourrait parler de plein d'artistes comme cela. Enfin, je m'arrête mais cette notions de décalage, je voudrais que cela compense un peu la sévérité de ce que j'ai exprimé tout à l'heure.

??? - Vous entendez une sévérité, mais... Denis Lepage, Olivier Couder et Madame... Attendez. Trois demandes de parole.

Public ? Je voudrais quand même dire un mot sur le décalage. C'est le décalage entre la présence, notamment dans la deuxième proposition, la présence des deux garçons qui n'étaient pas là comme acteurs et nous qui les voyons. Il est là le décalage et pas ailleurs. Entre le rapport entre nos intentions et les leurs. On a nous même effectivement entendu qu'il y avait deux impressions, y compris dans le débat. Chacun lit et entend à sa manière ce qui est dit. Denis, Olivier et puis après peut-être...

Denis LEPAGE - Oui, pour essayer comme ça de mettre en regard les trois propositions, dans l'ordre je vais essayer d'énumérer toute une série de choses qui m'intéressent. Dans la première, une mise en abîme, dans la seconde une mise en regard, dans la troisième une mise en performance. Sur la mise en abîme, bon effectivement, interrogation de la présence au théâtre. Sur la mise en regard, interrogation de l'Être. Par contre, sur la mise en performance, moi je n'ai pas d'interrogation qui m'arrive.

Pour la troisième proposition, qui, moi, me semble être une mise en performance, je n'ai pas d'interrogation qui m'arrive. Alors si je continue à décliner, sur la première proposition, j'ai une sorte d'appel à penser. Sur la deuxième proposition, un appel à l'autre, et je n'ai pas d'appel sur la troisième non plus. Peut-être que s'il n'y a pas d'appel, c'est qu'il y a la musique, et que se passerait-il si on enlevait la musique ? C'est une question. C'est-à-dire que, tout à coup, il y aurait une sorte de retour de présence, de renvoi à la présence du comédien. C'est vrai que c'est la seule proposition où on a eu une musique, que joue cet environnement, ce décor sonore. Après, pour toujours décliner dans l'ordre, dans la première proposition, j'ai l'impression qu'il y a comme une sorte de suspension, qui provoque, en tout cas chez moi, spectateur, un intérêt. Que dans la deuxième proposition, on est dans l'ordre du babillage, du babil, et que là l'intérêt s'épuise, pour moi. Et que, dans la troisième proposition, on est dans la répétition, par les modes formels. Là aussi il va y avoir quelque chose qui va faire qu'il va y avoir un épuisement de l'intérêt.

A partir de là, poser les rythmes et de réfléchir à tout ça. Voilà, c'est tout, pour essayer de décliner.

Olivier COUDER - essai de synthétisation rapide de deux, trois points qu'on a dits. Je crois effectivement, que vous avez beaucoup insisté sur le langage, et pour dire que ça s'oppose aussi aux notions de rythmes . Et je crois que ça nous renvoie à ce qu'on disait hier sur la fragmentation de ce type de forme, qui n'assume pas forcément toujours un langage construit mais qui repose sur le fragment et sur son ordonnance rythmique, chorégraphique dans un cas, musical dans l'autre, dans la proposition de mise en scène, dans la deuxième proposition. Deuxième chose, je crois que cet espèce de mélange que l'on peut ressentir entre fascination par rapport à quelque chose de totalement autre et, en même temps, limite du jeu dans le théâtre qui nous interroge, c'est dû à ce qu'on attend du théâtre. Si on y attend de la présence, on y trouve son compte. Si on y

attend quelque chose d'élaboré, autour de la prise en compte par le comédien de "je montre, et je sais que je montre, et je montre que je montre, et je le fais en l'assumant", là, on a ce besoin de décalage justement dont on a parlé. Troisième chose : quelqu'un qui a dit "il y a une esthétique du clown". Je crois qu'effectivement certains traits de caractère qui appartiennent à des pathologies particulières provoquent, de façon assez étrange - mais c'est vrai, on est quand même obligé de le reconnaître - provoquent une esthétique. Il y a ce que j'appelle un clown trisomique. C'est-à-dire quelque chose qui ressemble au travail du clown, qui n'est pas exactement ce clown-là, mais qui appartient à la fois aux traits de caractère et qui peut s'élaborer, en tout cas, dans une forme artistique particulière.

Claude BERNARD ?: Je vous prie de m'excuser, je reviens un petit peu en arrière sur la notion de décalage, parce qu'elle est au cœur, c'est une question essentielle. On est bien d'accord, le décalage sur le plan formel, sur le plan de nos lacunes. Ça c'est évident. On peut devenir de plus en plus modeste. Je comprends votre chemin et je l'entreprends aussi. Mais ce décalage, je pense qu'il est beaucoup plus dans l'aléatoire, le mot a été prononcé là tout à l'heure. C'est-à-dire cet aléatoire qui vient nous surprendre. Parce que dans toute cette démarche de création il y a le mystère. A partir du moment où ce mystère est porté par des gens qui perçoivent l'espace autrement - qui se butent sur des murs (on a parlé de murs), et là, tout d'un coup, dans la façon de jouer - il y a des réponses à travers des questions qu'ils nous posent. Et c'est là où ça devient une sorte d'alchimie extraordinaire. Et c'est tout ce chemin que l'on doit faire pour être concret, parce que vous devez dire "il délire", ... Pas du tout, l'aléatoire, **Cunningham** l'a mis en place dans la danse contemporaine. Ça a fait un chemin extraordinaire, où là, tout d'un coup, il y a un geste qui en appelle un autre.

?? - Est-ce que tu peux nous donner un ou deux points par rapport à hier soir ?

Claude BERNARD - Hier soir, je pense qu'on était dans le travail, je n'ai pas pu..., j'étais frustré. J'étais frustré, je l'ai dit. Non, je ne peux pas répondre. Par contre, je vais vous donner un exemple. Je vais être concret par rapport à l'aléatoire. Je t'en avais parlé je crois Olivier, et tu l'as vu dans le spectacle que nous avons monté : nous avons un homme qui est autiste qui travaille avec nous depuis quinze ans. C'est un mystère, il m'enseigne tout, vraiment. Je ne veux pas faire de démagogie. Il me répond à l'aléatoire. Nous travaillons en ce moment sur la question de prendre le temps. Comment on prend le temps ? D'une manière tout à fait conventionnelle : les comédiens professionnels avec qui je travaille, handicapés ou pas, prendre le temps. Un exemple : dans une improvisation c'est prendre le temps de se saluer, de se dire bonjour. Et Michel, qui a 45 ans maintenant, il dit un texte qui est en amont du spectacle et qui dit : prendre le temps d'écouter bourdonner les abeilles. On est dans une bibliothèque. Tout d'un coup, Michel, je vois sa main qui se met à papillonner, un peu comme tout le travail qu'a pu faire Marceau autour des poissons, et puis il nous a apporté l'abeille qui prend le temps d'aller se poser. C'est fabuleux. On a juste un point lumineux - très important la lumière, vous avez raison - qui fait que, tout d'un coup, il y a tout son corps qui vibre et sa main qui se pose. C'est de l'aléatoire, moi je ne l'attendais pas, cela. Voilà, c'est ce que je veux dire. Je veux dire que cet aléatoire, il n'est pas que sur le plan formel, il est sur le plan du fond. Mais quel chemin on a encore à faire!

intervenant non identifié) Le mot décalage, j'ai senti personnellement un décalage entre l'intitulé des rencontres, c'est-à-dire des rencontres des cultures urbaines et ce qui nous a été présenté hier. Je ne veux rien dire, il y a des choses très intéressantes qui ont été dites par rapport au spectacle. Je ne vais pas intervenir, mais c'est plus au niveau du choix de programmation. Je vis dans un milieu plutôt rural et je n'ai pas vu en quoi ce qui était présenté hier étaient typiquement de ceux qui traversent les cultures urbaines aujourd'hui.

??? - Non, cela n'avait rien à voir. Pratiques théâtrales alternatives, c'est par rapport à cela. Mais peu importe, ok. Est-ce qu'une réaction sur nos réactions ? Ou pas ? Ou Bruno ? C'est comme vous voulez, ce n'est pas obligé ! Ce n'est pas du tout obligé, mais je crois que c'est...

??? - Bon, tout d'abord, je rappelle que je ne suis pas le metteur en scène du spectacle, de l'extrait de la dernière création d'IVT que vous avez vue hier. Le metteur en scène est **Frédéric Révérent**, qui malheureusement, n'est pas à Paris ce matin, et donc ne peut pas participer à la discussion. Mais je voudrais tout de même, à propos de quelques interventions, donner quelques éléments de réponse. Moi je suis responsable d'IVT et aussi responsable des programmations artistiques. Donc, j'exerce des fonctions de conseiller ou de directeur artistique. Je suis pleinement à même de défendre les créations d'IVT. Alors, ce que tu disais toi, Marc, en commençant. D'abord, il y a plusieurs fois la question de la musique qui s'est posée à propos de l'extrait que vous avez vu. Il est difficile de répondre à cette question. Parce que la question de la musique au théâtre est quand même une question très complexe, très paradoxale. La musique est souvent utilisée pour illustrer, pour renforcer le propos, comme béquille. Là, dans la dernière création, je dois préciser qu'au départ, il n'était pas question qu'il y ait de la musique. Il n'était pas question qu'il y ait une partition. Qui n'est pas présente tout le temps. Parce que là, vous avez vu un extrait avec une énorme charge de musique mise à puissance importante pour que les spectateurs sourds la ressentent mais il n'y a pas de la musique tout le temps. Mais, c'est vrai, je reconnais que c'est une question très complexe et que c'est une décision qui vient plutôt du metteur en scène que des comédiens qui ressentent les rythmes mais absolument pas la tessiture et l'harmonie. Tu posais deux questions, aussi, importantes, à propos de la connaissance, par les personnes sourdes et par les artistes, du cycle arthurien. Puisqu'on sait que les sourds n'ont en général pas une bonne maîtrise de l'écriture et de la lecture. C'est un très grand problème qui se pose pour cette société, pour ce mouvement. Il y a eu, concernant ce spectacle, un gros gros travail de conférences, d'information, qui a été la plupart du temps fait par le metteur en scène, qui est un très bon connaisseur du trésor des contes, du monde des contes. Tu posais la question de savoir quelle est la connaissance de notre langue à nous, des langues parlées, de la langue majoritaire, du français, ici, chez les comédiens qui jouaient hier soir. Pour répondre précisément à cette question, ces deux personnes ont plutôt une bonne connaissance du français lu et écrit. Mais il n'y a pas eu de texte lu d'abord. Il y a eu d'abord un travail d'improvisation et ensuite une écriture qui a été faite. La question très importante que tu posais, tu disais : "Et si moi je parlais la langue des signes, qu'en serait-il de ma position de spectateur ?" Il est évident que c'est une question qui concerne l'avenir même de la langue des signes et l'avenir même, donc, de la communauté des sourds. Il faut savoir qu'aux Etats Unis, la langue des signes, est plutôt assez largement connue. On dit, c'est peut-être un peu politique, on dit que la langue des signes américaine est plutôt la seconde langue parlée aux Etats Unis. C'est dire que de très

nombreux entendants en ont des notions. Mais tu posais cette question ; c'est une question qui se pose bien sûr du point de vue de l'esthétique même du théâtre, ou du théâtre, ou de l'objet théâtral, pour reprendre le terme que vous utilisiez. Olivier, tu as mis en relation la dimension du geste de l'artiste qui pouvait venir dans certaines de nos pratiques et qui pouvait être : se séparer du théâtre plus construit, de la mise en scène plus construite plus formalisée. Je rappelle que dans ce cas de figure, comme je l'ai dit hier, il s'agissait et il s'agit toujours, d'une tentative qui consisterait à entrer dans les institutions, à aller auprès des associations de sourds pour montrer un objet théâtral extraordinairement léger. Et je reconnais que la musique l'alourdit, du coup, d'un point de vue technique. Alors, vous, l'intervention que vous avez faite et qui est aussi très importante. Mais d'abord, vous dites que vous avez, en tant que spectateur, était étonné, enfin perturbé, et que vous vous étiez posé la question de ce que vous voyiez parce que la langue des signes n'est pas la vôtre. Ce n'est pas tout à fait vrai. La langue des signes appartient à l'ensemble de l'humanité, au sens où le geste - j'utilise le geste, là, j'utilise ce qu'on dit de façon idiote, une communication non verbale, une gestuelle - le geste est une langue naturelle seconde chez nous. On le sait depuis une vingtaine d'années, puisqu'on sait depuis vingt, trente ans que le nourrisson, avant même d'avoir des éléments de vue, est à même de reconnaître certaines voix, et très précisément à partir de trois semaines. Donc, la langue, le geste, la mimique, la reconnaissance de la langue gestuelle de la mère par le nourrisson vient en second mais c'est une langue qui nous appartient. Alors, bien sûr que la langue des signes est une langue construite, inventée par les sourds. Mais, d'une certaine façon, elle nous appartient. Le propos qu'on vous a rapporté disant "Mais, au fond, c'est de la langue des signes, ce qu'on voit sur scène, c'est de la langue des signes avec de la grandiloquence et de la musique décidée par le metteur en scène ", je n'ai rien à dire. C'est l'une des définitions possibles du théâtre. Une définition qui n'est pas très heureuse. Mais qu'est-ce que le théâtre sinon une langue qui se déploie différemment sur scène ? Et de la musique ? C'est une question difficile. Pour terminer, il y a deux termes qui sont tout de même très compliqués . Vous avez utilisé le terme anomique qui est tout de même un mot explosif. C'est un mot explosif, c'est une bombe à fragmentation ce mot, parce qu'il a des connotations, éventuellement, d'une extrême violence. Moi, je n'ai vu à aucun des trois moments, de l'anomique ni, pour reprendre ce que vous disiez vous, du décalé. J'ai vu trois objets de théâtre. Dans le premier, il y avait beaucoup d'improvisation pour moi. Donc, ce qu'il y a très souvent dans de l'improvisation, un peu de coquetterie. Dans le second, il y avait de l'accident mais j'ai été très impressionné par le travail de Bruno. Je ne parle pas du troisième extrait.

- (intervention inaudible)

- Quelque chose qui n'a pas de nom, donc pas de forme pour anomie ...

??? - Et puis, pour terminer, à propos de ce que tu disais, toi, Denis. Si j'ai bien compris tu disais ... Pour terminer, vraiment, à propos de la langue des signes, qui n'a pas trouvé son statut en France et qui pose à l'esthétique du théâtre, ou à d'autres esthétiques, des questions très importantes. Et, en retour, que faire ? Quelles sont les possibilités de déploiement de la langue des signes dans les pratiques artistiques et dans les créations. Mais tu reprenais un peu pour moi ce que disait Marc. "La répétition d'un monde formel", je suppose que tu voulais dire que - pour dire les choses brutalement - la langue des signes qui vous a émus, parce que, peut-être pour certains d'entre vous, vous ne l'avez pas vue souvent se travailler sur scène. Mais, dès lors que

nous la pratiquerons, est-ce qu'elle n'aura pas un caractère répétitif ? Est-ce qu'elle ne se mettra pas à nous ennuyer ?

- Merci. Bruno, Philippe ? L'un ou l'autre ? Bruno, tu veux ?

Bruno BOUSSAGNOL ? - J'aurais tendance à reprendre un petit peu là où j'ai laissé hier matin, c'est-à-dire cette question du bord. Moi, rien ne me choque vraiment dans ce qui a été dit. Sauf qu'on ne peut pas considérer que les deux, ou les garçons, selon comme ils sont nommés, ne seraient pas des acteurs. Si on parlait de l'hypothèse qu'ils n'étaient pas acteurs, alors, effectivement, ou on est dans une supercherie ou alors cela ne sert à rien de réfléchir. Hier, j'ai dit que le travail - qui peut durer des années - est un travail de consentement. C'est-à-dire que pour la structure autistique ou psychotique, c'est une structure avec laquelle je dialogue. Je m'implique beaucoup dans ce travail, énormément même. Pour arriver à ce qu'effectivement, un individu x consente à communiquer avec nous. Moi, il se trouve que le théâtre m'aide à faire ce lien, enfin je suppose qu'il y en a d'autres, puisque les thérapeutes y arrivent par d'autres moyens. Moi, j'ai celui là mais celui-là, autant dire qu'il y a la moitié des acteurs avec qui je travaille qui ne viendrait pas faire ce qu'ils ont fait hier. Donc, on est du côté d'une négociation, du côté d'un consentement, du côté de "peut-être cela vaut le coup" - mais je ne le défends pas, cela, je ne leur dis jamais une chose comme cela - ça vaut-le-coup-de. Donc, à partir de ce moment-là, on est devant des cas de figure qui sont très diverses. Hier, le premier qui a parlé, qui s'appelle Jérôme, a joué quelque chose qu'il joue à peu près à l'identique chaque fois. Sauf que l'exercice était délicat puisque quelque chose qui peut durer dix à quinze minutes en spectacle, il fallait le ramasser. Donc, ce fut une contrainte que je lui ai imposée, qu'on n'a pas répétée, cela va de soi. Mais, cela le préoccupait. Cela a entraîné le fait qu'il a repris. Alors que ça, j'aurais préféré, moi ... Mais je n'ai pas interrompu, parce que ce sont aussi nos conventions, parce que j'aurais perdu quelque chose si je l'avais interrompu. Vous comprenez, pour mon avenir. Donc, il fallait quand même qu'il aille au bout de son récit, parce qu'il y a une structure. On pourrait tout à fait décortiquer à quel point, dans sa structure, il y a de l'espace. C'est celui qui, quand même, dit. Il a fait réagir l'espace qui était là, alors qu'il ne le connaissait pas. Au moment d'ouvrir un rideau, il se retourne et il va voir le rideau. Cela, c'est quand même tenir compte ... Quand il a besoin de descendre les escaliers, il n'est pas allé loin, il a fait cela. Donc, cela, ce sont vraiment des techniques que je n'apprends pas du tout à l'enfant, au jeune - autant vous dire que je n'apprends rien à personne - mais qui viennent, justement, parce qu'il y a cette possibilité, cette autorisation, d'utiliser un certain nombre de signes à bon escient. Moi, mon travail est plutôt un travail de vidage que de remplissage. C'est pour cela que je n'apprends pas. Quand je dis quelque chose d'esthétique aux gamins, je dis, éventuellement, "Tu n'avais pas besoin de faire cela". Mais, sachant en plus que c'est très risqué de faire cela, car il peut entendre encore autre chose. C'est toute la question de la communication. Florian en a joué sur un autre registre puisque mon jeu à moi par rapport à cette journée était d'essayer de voir comment les deux, d'ailleurs, auraient pu prendre en compte notre parole pour la restituer le soir. Parce que pour moi, l'épure de l'improvisation, par rapport aux questions qu'on se pose, que je me pose aussi, serait apparue plus ... Peut être. Donc, Florian a joué le jeu. Jérôme ne pouvait pas parce que cela ne l'intéressait pas, ni plus ni moins. On en a parlé, de ça. L'autre, oui. Et lui, il a simplement réagi, à mon avis, au contexte dans lequel on est, c'est-à-dire cultures urbaines. La question du théâtre et de l'odeur, puisque vous vous souvenez qu'il a ri

quand il a été question de mettre du poisson pourri dans un théâtre. Et il a greffé cela à la grève, la grève des éboueurs. Donc, il a saisi un sujet, un espace, un certain nombre de mots. Cela je ne le savais pas. Mais Dominique qui les accompagne lui a dit "Comment est-ce que tu vas terminer ?" Parce qu'en général, lui, le problème, c'est comment finir. Maintenant, il finit, si vous voulez. Mais c'est vrai aussi que cela a été la chose la plus difficile dans son trajet. C'est quelqu'un que je connais depuis une bonne dizaine d'années, qui n'avait pas vraiment de mal à parler, enfin, à babiller, comme tu disais. Donc, elle lui a dit "Comment est-ce que tu vas finir ?" Il lui a dit "Je finirai en disant : il rentre chez lui". Il a fallu quand même, lui-aussi, qu'il reprenne deux fois. C'est-à-dire qu'il a profité que l'autre a transgressé quelque chose, enfin je ne sais quoi, pour finir son truc. Et finalement, cela durait à peu près quinze minutes, ce qui n'était pas malhonnête, à mon avis, par rapport au jeu. Donc, voilà, en gros, les éléments qui, à mon avis, permettent de ressaisir ce que chacun a pu dire.

(Pause des participants. Coupure bande)

??? - Avec, cette fois-ci, un petit exercice décoiffant que nous vous proposons, spécialement pour Jean Pierre Klein. L'idée qui est la nôtre, j'espère qu'elle vous agréera, c'est de multiplier les angles d'approche, pour avoir toujours ce souci de se dire "Elaborons, allons plus loin dans notre réflexion, cherchons à élaborer plus que nous ne l'avons fait jusque maintenant autour de cette fameuse question de l'esthétique et de ses enjeux connexes. Alors, du coup, la formule que nous avons retenue, c'est de prendre un petit temps pour que, chacun d'entre nous, nous puissions formuler en quelques phrases, des choses qui nous semblent essentielles à la lumière de ce que nous avons vécu depuis un jour ensemble. Puisque je constate avec beaucoup de plaisir que la règle que nous nous étions fixée d'être présents sur les deux jours a pu être tenue par beaucoup de gens. Donc, on a eu le temps d'élaborer, de mûrir des choses, réfléchir ensemble, discuter. Donc, nous voudrions vous poser la question suivante : comment formuleriez-vous, au mieux, pour vous et votre travail - toujours dans l'idée de rester concret par rapport au travail qu'on mène, et en quelques phrases courtes - la relation entre les enjeux esthétiques, sociaux et politiques ? Tout simplement. En essayant de rester concret. Ce n'est pas l'idée de repartir dans des élucubrations théoriques. C'est : il y a un dispositif. A la fois politiquement, il se met en place. Socialement, il prend quelle place et à quel type d'enjeu esthétique cela permet d'aboutir ou pas ? En quoi le dispositif social, politique, qui est à l'œuvre dans les pratiques que nous mettons en œuvre, dans votre pratique, produit des effets esthétiques repérables ? Ou inversement.

(coupure brève de l'enregistrement)

- ... Vous associez à une façon d'envisager le politique ou votre relation au monde social. C'est une question large, ouverte. Le jeu est plus, au bout d'un jour et demie : est-ce que chacun d'entre nous, au moins pour voir, peut jeter quelques phrases sur un papier, pour accumuler un certain nombre d'éléments et aussi passer à un autre registre de mise en relation et d'implication personnelle ? On y arrive ou on n'y arrive pas ; c'est comme ça, on continue le travail.

??? - Un petit starter. Le temps : On a dit trente minutes. A vous de voir ... Peut-être que chacun écrive déjà ... Et puis si vous avez besoin de confronter, par petits groupes, etc. On ne va pas être très facho là-dessus. Une dernière chose. On a un petit starter à vous proposer pour alimenter. Peut-être pouvez-vous vous en servir, comme ne pas vous en servir. Mais si cela peut vous être utile à quelque chose, un petit extrait du manifeste du **Théâtre de l'Autre** que nous avons écrit - cela commence à dater, il y a plus de deux ans maintenant - qui est disponible sur la table, à l'arrière. On vous en lit un court extrait qui permet de formuler un certain type de formulations - ce n'est pas le seul, à vous d'en trouver d'autres - mais à partir duquel vous pouvez réagir si vous en avez besoin. Ce petit extrait, c'est le suivant :

"Cependant, une dynamique réelle et un travail en profondeur sont engagés par une multitude de personnes qui expérimentent très concrètement, dans leurs pratiques, un nouveau rapport au théâtre. S'éloignant des modes de production dominants, y compris des formes habituellement répertoriées, ces créateurs font souvent se rejoindre dans leurs recherches et leurs spectacles des comédiens professionnels et non professionnels de toutes origines et de tous horizons et aussi des comédiens handicapés mentaux, ou sourds, des jeunes d'une Cité, etc. La barrière sacralisée entre amateurs et professionnels ne leur semble pas non plus pertinente. Pour ces artistes, penser le vivre-ensemble est devenu un engagement et il leur paraît urgent de se mettre à l'écoute de ceux pour qui le théâtre est spontanément la permission d'une expression différente. Il ne s'agit pas, pour eux, d'enseigner un modèle de citoyenneté mais d'interroger et mettre en travail les formes si particulières de socialités que notre société a engendrées, où l'aliénation se fait de plus en plus discrète et sophistiquée. Il s'agit de se maintenir au plus près de cette crise intérieure au monde en travaillant aussi avec ceux qui vivent l'exclusion et sont donc porteurs des contradictions et des fractures les plus aiguës de notre société. Il s'agit de se confronter à un théâtre où l'homme se présente à sa limite. "

Ce texte, vous l'avez sur la table, à l'arrière. Entre parenthèses, il est toujours possible de le signer si vous le souhaitez. Et, par ailleurs, donc, on se prend une demie heure jusque midi et demie. On se retrouve à midi et demie pour essayer de mettre en commun toutes les formulations que nous aurons pu arriver à trouver les uns les autres.

Public ? ... Les fondements théoriques de ces deux journées tendaient à cerner le fait qu'il y aurait une spécificité esthétique des pratiques théâtrales alternatives. Moi, je ne pense pas qu'il y ait globalement une esthétique spécifique des théâtres de l'Autre, pour dire cela vite. Si spécificité il y a, il me semble qu'elle est dans l'approche de l'Autre, des autres. Et en disant cela, je dis, en même temps, par la même, que là non plus il n'y a pas de spécificité. Car toute personne autre, quelle qu'elle soit, demande une approche spécifique. Donc, ce qui reste pour moi, c'est l'énigme de l'approche de l'autre. Et j'entends par autre tout autre, dit ici autre ou pas autre. Je dis, encore après : ce sont les enjeux qui font l'esthétique, d'où que vienne la proposition.

Philippe Vaernewyck - Mon souci n'est pas le théâtre. C'est le théâtre qui, je le constate, se soucie de moi. Par moment malgré moi, par moment avec moi. Peut-être parce que Je est un autre. Il est ce qui me met en relation avec un monde, tout le temps. Parfois cette mise en relation se fait de façon plus publique. C'est là, simplement, tenter d'agrandir le cercle de mes amis. "Depuis que nous sommes un dialogue", disait Holderlin,

le théâtre est connecter non pas une parole à une écoute mais exposer le dialogue que je suis, pour faire une antre de l'autre où entrent ceux qui veulent.

??? - Pour moi qui, travaille au sein d'un service culturel municipal dans une ville, les pratiques théâtrales alternatives ne sont pas une réponse à plus de démocratisation culturelle mais une avancée significative vers plus de démocratie culturelle. C'est-à-dire que les décalages, les fêlures, les non-savoirs sont, là, reçus et mis en évidence pour ce qu'ils sont, éléments constitutifs essentiels du lien social, et au lien social. Le propos, alors, n'est pas, d'abord, d'esthétiser ce qui serait pauvre et hors norme mais de puiser dans des esthétiques occultées par la norme ... et je n'ai pas terminé.

??? - J'ai pris les choses sur un plan très personnel et très singulier, qui n'est pas général. Pardon. Par exemple, je me suis reposé la question de "comment ?" La question qui était "thérapeutique", entre guillemets, pour moi, au moment où je suis intervenue dans des hôpitaux psychiatriques. Donc, comment cette question du soin, qui m'était posée, qui était posée par des gens, alors que je venais du milieu théâtral, comment cette façon a modifié ma façon d'accompagner l'acteur ? Il faut dire qu'avant cela, c'était une certaine démarche théâtrale, qui m'a amenée à la psychose, à la question de la psychose. Je dis que, pour moi, l'accompagnement de la personne - qu'elle soit psychotique ou autre chose - et là, en l'occurrence, elle était psychotique - devient subitement un accompagnement qui interroge et qui prend en compte les fondements mêmes du dispositif théâtral. Et le fait de prendre en compte, avec un intérêt accru, ces fondements, à cause de la personne qui est avec moi, me fait réaliser que ces fondements ont à voir avec le fondement même de la structure de la psyché humaine en général. De là, ce travail d'accompagnement vers l'acteur, vers le personnage, devient un propos, devient un discours, devient le contenu même de l'acte théâtral. C'est ce qui s'est produit. Pour décliner, l'accompagnement des autres et de moi-même, puisque je travaille avec moi également en tant qu'actrice, prend une tournure qui, inexorablement, provoque des actes de théâtre particulièrement passionnants. J'insiste sur le mot passionnant, c'est-à-dire que je m'interroge sur la passion. Et, notamment, quant à l'importance de la relation entre l'acteur et le regard qu'on porte sur lui. Tout cela, donc, évidemment, j'essaie d'en venir à l'esthétique et ce n'est pas évident : il est évident que si le processus avait été purement un processus thérapeutique, à visée de soin ou de réadaptation, il n'y aurait absolument pas eu cette modification des faits esthétiques. Il n'y aurait pas eu cela. Mais, à l'inverse, si le processus avait été purement théâtral et si je n'avais pas été, à un moment donné, interpellée, à devoir prendre en compte des résistances, oui, des souffrances, ou des particularités, des questionnements existentiels particuliers, il n'y aurait pas eu du tout modification de mon propre théâtre. C'est donc un processus à rebondissements. Je nomme ici des choses comme va-et-vient entre thérapeutique et théâtral. A l'heure actuelle, cela touche naturellement, plus loin que cela, à l'éthique, au politique et, je dirais en particulier, au spirituel. Voilà, c'est tout, après je m'arrête. Donc, c'est difficile de dire ce que cela produit. Je dirai que cela produit quand même l'acteur à la source de l'évènement dramatique. Et cela produit un évènement théâtral qui dépasse les limites qu'on lui avait imposées avant. C'est-à-dire que l'évènement théâtral ne se passe plus simplement à l'intérieur du moment où la personne est en scène ; il se produit avant, pendant, et après. Au moins, dans le temps, on peut dire cela. Et il se produit surtout à plusieurs niveaux de conscience.

??? - ... c'est une formulation. A considérer que champ social et champ politique se mènent une lutte ancestrale et sans merci pour maintenir ou modifier la ségrégation dont est victime l'humanité. La prise en compte de cette dynamique au cœur même du dispositif théâtral autorise l'acteur contemporain à prendre part au processus de désaliénation, notamment le sien. La prise en compte des avancées historiques du champ théâtral - Brecht pour le rapport acteur-spectateur, Beckett pour le rapport acteur-récit - permet à l'acteur contemporain de s'émanciper du théâtre de la répétition pour, en le divisant, arriver à un théâtre de la représentation.

- Au théâtre contre le racisme et l'exclusion, à Toulouse, notre démarche a été politique. Le choix du théâtre a été un choix comme outil de démocratie participative. Il y a eu trois étapes dont je vous ai parlées hier, alors... D'abord un travail sur la mémoire, une œuvre théâtrale sur la mémoire suivie d'un débat avec le public sur ces questions de racisme, sexisme, exclusion. En un deuxième temps, on a voulu une participation plus grande du public en optant pour le théâtre forum et le théâtre image d'Augusto Boal avec l'aide d'un metteur en scène de cette école, donc un professionnel. Le public, en particulier celui des banlieues, a répondu spontanément en montant sur scène et en remplaçant les comédiens pendant leurs rôles. Les gens des quartiers avaient enfin l'occasion de dénoncer, revendiquer, s'expliquer par leur participation au jeu théâtral. Actuellement, notre nouveau spectacle reprend des passages des débats avec le public en des scènes créées collectivement par les sept femmes comédiennes et un metteur en scène professionnel issu de l'immigration. Pour faire l'art, ou le juger, les seuls critères sont les critères esthétiques. Quand on crée une œuvre théâtrale, le groupe se pose toujours la même question : est-ce que cette œuvre théâtrale parle au public du lieu où l'on joue ? Que dit-elle ? Rend-elle compte de ce qui fait qu'on est homme, femme, ce qui fait essentiellement l'humanité ? Explique-t-elle le pourquoi des histoires et de l'histoire vécue ? Ou même, explique-t-elle, peut-elle prédire ce qui va se passer après, l'histoire future quoi ?

- L'esthétique n'est en aucun cas quelque chose de définissable. Elle se situe entre le chemin déjà parcouru ensemble, et reconnu ensemble comme tel, et quelque chose qui reste à faire. Comme l'humain, elle est quelque chose d'inachevée, heureusement. Je refuse le rôle de pompier culturel, concrètement, je refuse qu'on m'offre 80 000F ou 100 000F pour amener des gens à La Villette comme on me l'a proposé (rire...) C'est la ville du Havre qui me l'a proposé en février de l'année dernière, d'amener les gens des quartiers à La Villette le mois de juin suivant, en me proposant une somme très précise. Je refuse ça. Ça fait partie de mon esthétique personnelle sans vouloir faire de mauvais esprit. Les relations entre le champ social, etc., ce que j'essaie de faire à ce niveau-là, c'est d'établir des relations tendant à abolir la séparation entre ces différents champs. Des relations tendant à mettre en évidence que ces trois champs ne sont pas séparables (l'esthétique, le social et le politique). Pour ce qui est de l'implication que cela a sur la création, je ne crée rien a priori. J'exprime où j'en suis de ma relation à un texte. Ce texte est composé de mots écrits, de gestes sociaux, de gestes politiques, les miens et ceux des autres. Pour ce qui est de la diffusion, j'attends qu'on me demande. Pour ce qui est des publics, pour moi, tous les publics sont spécifiques. Le contexte d'une représentation n'est jamais le même. Celui de hier après-midi comme un autre. Je n'ai pas compris qu'on émette à un moment donné qu'on était pas ici dans un contexte de représentation. On est dans un contexte de représentation comme un autre. Pardon. Pour ce qui est de l'implantation, c'est là où j'habite, j'habite en

pleine campagne entre Rouen et un milieu très très rural, et je travaille avec tous ces publics-là. Voilà, je crois que j'ai à peu près dit l'essentiel. Voilà.

??? - Moi je travaille dans une perspective qui n'est pas forcément théâtrale, mais par des processus pouvant aboutir à travers l'élaboration d'un ou de plusieurs textes à une forme théâtrale éventuelle. La commande vient du champ social ou politique, le commanditaire. Elle est passée à propos de situations, situations de manques avérés ou de périls imminents : chômage, maladie, prison, maltraitance, chantier de démolition, délinquance. C'est-à-dire qu'on m'invite à être sur le terrain d'un brisement annoncé. On me demande d'accompagner l'événement ou la situation. Je me pose la question : accompagner ? Accompagner veut-il dire sublimer ? Transmuer les cris en chant ? Faire de l'art de toute brisure ? Pour ma part, et sur le terrain de ce tâtonnement permanent, pris à partie sur ce terrain, mon défi est, au contraire, de chercher dans la rencontre avec ceux qui vont devenir peut-être des acteurs, non pas ce qui en eux est brisé, mais ce qui demeure entier malgré les atteintes. Et, commun de ce noyau dure d'intégrité, on peut parler, chanter ou jouer. C'est donc dans cette traversée des obstacles laminants pour atteindre cette force, intacte, que s'élabore l'esthétique de la création éventuelle qui serait en cours. Et, de ce fait, chaque fois différente, autant que peut être unique cette traversée spécifique.

- La pertinence d'une pratique théâtrale alternative s'inscrit directement au coeur même de la question de la démocratisation des publics. Cette question du nécessaire élargissement social des publics ne se pose pas dans un contexte de missionnariat laïque qui consisterait seulement à apporter une bonne parole artistique à ceux qui en seraient privés. Mais bien davantage de considérer que la composition sociologique des publics, sa diversité, sont un élément majeur et déterminant du ressourcement de l'acte théâtral lui-même. Un théâtre recroquevillé sur lui-même ne s'adressant qu'aux mêmes comporte tous les risques de l'appauvrissement lié à la consanguinité. La finalité, le sens, ou la finalité du sens, ne sont pas absents du résultat de la forme, de l'esthétique ou des règles du jeu de la représentation. L'art théâtral dominant n'est devenu dominant que parce qu'il s'est approprié consciemment ou inconsciemment le comportement social et référentiel du faible pourcentage de ceux qui fréquentent majoritairement les édifices consacrés à l'art théâtral.

- Le théâtre ne peut pas ne correspondre qu'aux habitudes culturelles d'une partie de la société. Alors ces formes évoluent, bougent par ses marges. Ce sont ses marges qui tiennent le cahier, disait Godard. Les formes de rendez-vous avec le public ne se situent donc pas forcément dans un rapport scène-salle classique. Cela peut prendre des formes déambulatoires, des formes de théâtre d'appartement, d'expositions scénographiées, etc. Ecouter la parole de ceux qui vivent dans les cités ou qui ont deux cultures, ou de ceux qui ont perdu un travail, etc., me permet de mettre en avant certains aspects de notre monde contemporain. Les mêmes moyens financiers devraient être mis dans ces actions culturelles et artistiques, qu'elles soient engagées avec les non-professionnels, les professionnels ou des professionnels et des non-professionnels. Et la même équipe artistique (comédiens, auteurs, compositeurs, plasticiens, metteurs en scène) devra être au rendez-vous de telles actions. Il y aura donc une même importance donnée à la démarche et à son aboutissement.

- Pour le **groupe signe**, s'inscrire dans le champ social est la condition première pour la mise en acte de notre pratique théâtrale. Celle-ci n'est pas concevable sans l'intervention du politique dans sa définition stricte, c'est-à-dire du mieux vivre dans la cité. De façon réaliste, les orientations idéologiques des politiques menées nous

incitent à rester vigilants et critiques pour mettre en œuvre une démarche esthétique qui prônant atteindre une dimension artistique. Donc, je rappelle sa définition : pour nous, nous adhérons à liberté en tant qu'art et exigence, cela en évitant la ségrégation, l'enfermement, qui nous pousserait dans une direction qui abaisse la culture aux personnes handicapées, aux exclus, au lieu, comme nous le souhaitons, d'élever avec eux l'histoire à la culture.

- Je suis désolé, je vais lire tout ce que j'ai lu, mais j'ai écrit long. **Théâtre de la réminiscence**, c'est aussi au nom de la troupe. Je rappelle que les acteurs jouent pour les spectateurs qui le veulent sans interprétation psy, ni création personnelle tirant à soi. Le spectateur qui monte sur scène peut faire rejouer jusqu'à ce qu'il soit satisfait et découvre souvent, à travers le jeu, des sens de son souvenir qui, en quelque sorte, sont remis en mouvement. Mon propre travail, notre propre travail est politique car c'est d'abord la possibilité pour tout spectateur de partir de sa propre histoire, de la mettre en récit, de devenir en quelque sorte auteur d'un synopsis, voire co-metteur en scène avec moi. Les spectateurs assistent en direct au processus et ils y participent dans son ensemble. Ils expérimentent par là le lien - et c'est en quoi le Théâtre de la réminiscence est social - entre le souvenir de l'un, son traitement immédiat et leurs propres expériences passées. D'ailleurs, ils échangent un moment, six minutes, avec leur voisin, des confidences intimes. Le problème de l'esthétique, pour moi, est double. C'est d'abord la beauté spontanée qui naît de la justesse, quand les acteurs reproduisent le fond de l'authenticité complexe du rappelant, de celui qui se souvient, ou des personnages qu'il évoque. Leurs gestes, leurs mots, deviennent poétiques. Mais le problème actuel de tension vers l'esthétique, déjà perceptible du fait que tous les acteurs sont professionnels, nous amène à intégrer à la troupe des professionnels du travail sur la voix, des musiciens professionnels, des danseurs professionnels, et, dans nos exercices, à travailler dans l'épure, improvisations gestuelles à partir d'haïkus par exemple. Le but, en effet, est d'arriver non pas à vendre le souvenir tel que, de façon réaliste, mais à en extraire la quintessence plus vraie que vraie,. Ce qui est un travail de condensation-concentration de tout geste, toute attitude, tout déplacement, toute proxémie, toute parole, toute utilisation des sons et des foulards -il y a des foulards dans le jeu - comme constitutifs de l'identité du personnage en interactions avec les autres personnages, tous issus du récit du conteur-rappelant. C'est la personne elle-même qui participe à sa symbolisation. Elle était objet d'un souvenir ou d'un rêve qui la hantait, elle devient sujet de sa représentation qui confine à la présentation. Elle part souvent de violences dont elle a été l'objet. Il s'agit souvent d'histoire de deuils, de déceptions, d'humiliations, de pertes d'illusions, de non-réponses, de carences, de manques, de violences physiques, de cruautés conscientes ou non, ou même dont elle a été l'auteur. Et elle expérimente comment on peut, de ces fêlures, nourrir une création, du mal tirer du beau, de blessure faire une création qui fait résonance avec les autres. Bref, de la merde, faire de l'engrais. Pour une création à laquelle elle participe pleinement comme initiatrice et comme sanction finale. Contrairement à beaucoup d'autres ici - je mets évidemment de côté mon expérience de directeur d'une école d'art-thérapie qui forme des artistes intervenant auprès de personnes en difficultés physique mentale ou sociale - le travail de la réminiscence ne s'adresse pas à des personnes différentes mais à tout un chacun dans le traitement de son aliénation, c'est-à-dire ce qui nous emprisonne et qu'il faut dépasser en se rendant un peu plus l'auteur de sa destinée. L'éthique - et je regrette que ce terme ne soit pas ici utilisé dans la commande - est au respect dynamique de l'autre de telle sorte que le passé ne soit pas révolu et figé mais qu'il soit revivifié et recréé. Elle est ainsi dans la découverte que l'autre, c'est aussi soi et que nous ne sommes ni totalement identiques ni absolument différents mais

semblables. Et je finis par une citation de Bernard Noël. "Il faut que l'autre soit mon semblable pour que je reconnaisse en lui l'autre." Je jure que je l'ai écrit tout de suite.

- Un moment dans ma compagnie s'affirme la volonté assez farouche d'une équipe en travail collectif. S'affirme aussi l'engagement dans un processus d'écriture qui interroge l'interaction auteur-acteur-public, questionnement social. Me voici pour les autres. Toute l'identité de l'homme, toute la vision du monde, de chaque homme et de chaque société est menacée, au théâtre, par le théâtre. Le théâtre porte la guerre, il dit non au néant et oui au pas encore. Il est un défi au monde. Il est une apposition au monde, une foi négative au monde pour mieux le révéler. Pour dégager-engager l'image de l'homme, il faut violenter le monde. La place de l'acteur dans ce combat est essentiel. Il est en première ligne. Avant tout texte, toute mise en scène, toute esthétique. Me voici pour les autres dans la parole. Un acteur doit toujours se demander pour qui il parle, à qui il parle. L'acteur lance une adresse dans l'acte de s'exhiber. C'est dans cette question à qui je parle que peut commencer à se comprendre qui je suis. Où suis-je ? précède qui suis-je ? La vision du monde précède la vision de soi-même. Tout commence toujours par l'autre. C'est un positionnement au monde et donc au social et au politique. Le théâtre ne transforme pas le monde, il change la vision du monde. Il change la vision que nous avons du monde. Il est travail de l'écriture, écriture non pas à partir d'un rêve, le monde meilleur, l'art pour l'art, etc., mais rêve qui naît de l'écriture. Lente transformation du positionnement et du langage. Processus de la parole, humanisation.

- J'ai toujours été dernière de classe, l'exercice demandé est très difficile. Affirmer que je suis artiste, m'autoriser à être artiste, me permet d'être engagée par rapport au monde et me permet parfois d'agir et de me dialectiser avec le monde. Dans les différentes rencontres et expériences que j'ai eues, plusieurs constantes revenaient toujours. J'avais affaire à des gens qui avaient honte d'eux-mêmes, le sentiment qu'ils n'avaient rien à dire, qu'ils ne sont rien, qu'ils n'ont pas de culture, qu'ils ne savent pas faire. Et c'est sur ce terreau-là qu'il fallait agir. Il s'agissait à chaque fois d'un défi, de quelque chose qui tourne autour de la dignité. Et il me semble que, pour moi, l'art était le seul espace possible de la révolte que m'inspirent les rapports de classes et la dégradation dont je viens de parler. Alors, après, il y a des notes d'auteurs qui sont l'art et défi. Les petits vieux m'ont apporté plus que je ne leur ai donné. Au niveau du politique et de l'institution, sentiment de mainmise sur le théâtre et la culture qui élargirait les clivages sociaux dont on parle.

- Bout de lettre à Philippe Mourrat (rire). J'ai trouvé mon interlocuteur. L'art, un trou dans le néant, m'a dit, ou m'a fait comprendre plutôt un jour à Avignon Tadeuz Kantor. J'essaie de lui répondre cette chose-là : l'important c'est de regarder le monde à partir de la perspective qu'offre la lumière cadrée par la porte de son enfance. Voilà, première réponse. Un autre titre, la Méditerranée. Un enfant au bord d'une plage lointaine, à mi-chemin entre l'Atlantique et la Méditerranée. Marseille, ville de commerce. Une pratique politique coutumière. Monsieur **Gaston Deferre**, le mercredi. Avec les billets dans la poche à droite pour les hommes, à gauche pour les femmes. Une autre pratique coutumière politique. Monsieur Jean-Claude Gaudin, président de Région, s'arrangeant au moment de la remise des prix, culturels, de fonctionnement des subventions, pour être toujours sur la photo de façon à ce que **Hubert Colard**, **Elo Topy**, Jean-Pierre Duperray, soient pris en photo avec lui. Sur le plan artistique, une impression : tout est possible à Marseille, une fois. Mais rien ne se continue jamais, peut-être... On pourrait dire que c'est pervers. Donc, une démarche qui doit tenir compte avec lucidité et humour de ce contexte, au cœur de la fracture, dans les quartiers. Se pose le problème de

l'enseignement théâtral, de sa nécessité face à une survie dont démerde et fric sont les enjeux simples et fondamentaux. Première réponse qui apparaît sur Marseille, un 15 janvier 2000. Au théâtre du gymnase, au coeur de la ville - lieu improbable de la rencontre des deux quartiers, les quartiers sud et les quartiers nord - vont jouer Philippe, un Comorien du Pacifique qui joue à l'Africain, le dealer, amateur des affolants, contre un sicilien de l'Etna qui joue au parrain, le client, professionnel, de l'**association compagnie dramatique**. L'évaluation technique, donc politique : combien ça vaut cette représentation pour l'équipe de treize personnes qui continuent à travailler ? **Anne Féru**, auteur, à mes côtés, travaille avec moi sur ces questions. Voilà.

- Je suis absolument désolé, parce que vous écrivez à une vitesse que je ne soupçonnais pas (rire) et on a un petit problème de timing, pas du tout sur le fond mais il est 13 h 05. Je ne sais pas comment faire. Cela m'embêterait vraiment qu'on n'entende pas du tout certaines personnes. Est-ce que vous pourriez s'il vous plaît essayer de donner la substantifique moelle quitte à ce que vous nous envoyiez ensuite ou que vous nous donniez l'ensemble de votre texte pour que l'on puisse le mettre dans les minutes de la table ronde, que cela ne se perde pas. Mais là on est un peu pressé par le temps. Si vous pouvez raccourcir à l'essentiel, merci d'avance.

- Des communautés ou des individus isolés par la handicap, l'échec, l'âge, la position sociale, la sanction sociale, l'origine ethnique, etc. Des communautés, où des individus isolés, donc, produisent du sens du fait même de leur isolement, de leur nécessité. Et produisent de l'esthétique nouvelle, souvent, aussi, en même temps. Parce qu'isolés, ignorants des codes, n'ayant pas ou peu accès aux a priori de la tradition du spectacle, aux catégories généralement admises. Des artistes rencontrent en eux des artistes et se nourrissent de leur parole, de leur authenticité particulière, de leur imaginaire propre, de leur liberté. Ils s'inspirent d'eux. Ils font avec eux chemin commun, apportant à leur tour leur savoir-faire et leur originalité propre. C'est comme une dialectique aimante, qui invente et propose au politique - pourquoi pas - une défaite de l'isolement.

- Comment placer l'Autre ailleurs que dans l'exclu ? Comment faire émerger l'inouï, l'ineffable, l'autre ? Comment le silence, issu de rapports de forces du champ social, peuvent interroger les formes du visible ? **Living théâtre**, Grotowski, Pina Bausch, **les Cantesino**. Comment l'Autre interroge le dispositif monde ?

- Les relations qui existent dans la pratique de ma compagnie et dans mon travail m'ont amené, après le conservatoire et l'Ecole Supérieure de Strasbourg, après le prix Jacques Copeau, après de très bons seconds rôles un peu partout ... Je n'ai pas trouvé, néanmoins, la reconnaissance de mes pairs, des grands référents du TNS, du Café de la gare, de Cinecitta, du grand public enfin. Et, après mai 68, la naïveté et la solitude ont amorcé une dégringolade, pourrait-on dire, professionnelle programmée. Le théâtre, où l'homme se présente à sa limite, m'a fait construire un chariot pour empêcher la destruction des **Halles Balletard**. C'était après l'inauguration de la Maison de la Culture de Bourges par Malraux et de Gaulle. Je savais que la lettre de Jean Vilar à de Gaulle n'avait jamais été transmise. Et, quand ce même chariot revient à la télévision des Buttes Chaumont avec la Comédie Française, c'est une grande question sur le pouvoir, sur les pouvoirs. La société qui m'avait engendré comme acteur ne m'aimait pas ou ne me donnait pas assez d'amour, de reconnaissance. Je voulais sauver les **Halles Baletar**, je ne voulais pas être courtisan. Retour avec le **FIC**, le

Fond d'Intervention Culturelle, les imperfections des années Giscard, de la **scène vie** qui m'a viré pour organiser le futur musée de la Vilette. Engagement dans la construction de tipis. Copie, dans le 15ème arrondissement, de ce même tipi par Sylvia Montfort. Puis, plus tard, par d'autres industriels de tipi. Mais restait un câble et le dépouillement du fil qui ne ment pas, tandis que les universitaires s'enrichissaient et accaparaient les théâtres partout, en France et en Europe. Ce fil m'a appris le tissage et le métissage reconstitutif du lien. La performance et ses limites. J'ai appris, donc, à marcher sur un câble et à faire marcher d'autres sur un câble. D'abord des comédiens, puis des danseurs, puis un peu tout le monde. Des aveugles, des mal-entendants, des handicapés de toutes sortes, jusqu'aux personnes très âgées. Puis des chefs d'entreprises, des politiques avides de prestations musclées pour une télévision ou un conseil d'administration. Moi qui dois m'occuper de l'autre, j'ai appris, en enseignant l'art dramatique au Conservatoire, qu'en fait, c'était surtout de l'autre dont on devait s'occuper au théâtre et le fil me rappelait la même leçon. C'est que pour tenir sur un fil, il faut vraiment s'occuper de ce qui n'est pas visible d'abord. Thérapeutes professionnels, acteurs professionnel. Mais tout le monde l'est, dans une démocratie. Et le dépassement des limites pour relier l'extase au plancher des vaches me le réapprend chaque jour. Dans cette spécificité du théâtre social et politique, mon esthétique était de découvrir que ne sont pas handicapés que les handicapés mais que même les plus grandes stars du théâtre ont des handicaps cachés.

- Je peux vous demander votre conclusion, simplement, parce que là, on va être ... Là, une question de limite, mais de limite temporelle, tout simplement.

- Le travail devenait spectaculaire à cause de ce qui était invisible. D'où cette découverte des anamorphoses, en fait, qui est le titre de la compagnie, et qui nous apprend à reconnaître dans le monde animal la généralisation de ce processus d'anamorphose et le décryptage des masques et des racismes. Le travail sur les langages et les cultures ne pouvait pas encore servir de lien. Le rapport au scientifique, au sportif, au médical, au social, au texte, à la vidéo, pouvait se résumer par des attracteurs et la formation d'éducateur spécialisé, maintenant, ne diffère pas beaucoup du travail que l'on fait pour la préparation du bal de l'an 2000.

- D'accord, encore une fois, je m'excuse mais, là, on va avoir du mal à aller plus loin. Il faut qu'on interrompt parce que sinon, on y arrivera pas.

- Ecoutez, nous allons être obligés d'arrêter là parce que ...

(Intervention publique inaudible)

- Est-ce qu'on peut finir juste cet angle là C'est-à-dire qu'il y a Nicolas Roméas, **Marie Pierre Bouchodi** et puis on arrête après et on reprend en début d'après-midi, sinon cela va être indigeste. Les deux derniers textes et on s'en tient là.

Nicolas Roméas - C'est court et je parle vite. Dans une société qui a conservé ses structures féodales, du centre à la périphérie et réciproquement, il s'agit d'un combat. Il ne doit donc pas y avoir de spécificités, c'est un piège, il s'agit d'art et c'est un problème de civilisation. Comme le dit Bond, il faut redouter les ghettos et c'est la raison pour laquelle il faut inlassablement expliquer et rappeler que c'est bien de l'enjeu central de l'art qu'il s'agit ici et non de celui d'une forme particulière. C'est un rapport de forces et c'est pourquoi il faut affirmer que le centre de la question qu'on traite ici, aujourd'hui, ne correspond pas au centre du pouvoir tel

qu'il est pratiqué dans la société dans laquelle nous vivons. Donc, le problème, pour moi, est là. C'est une question de civilisation. La fonction de l'art, c'est d'interroger la validité des hiérarchies et des valeurs pratiquées dans cette civilisation.

Marie Pierre Bouchodi - On se situe, là, dans la place de celui qui se situe du côté de la commande et comment, quand on est du côté de ceux qui font la commande, on se pose la question de l'articulation du social, du politique et de l'esthétique, puisque c'est la question. Et encore plus quand on est dans une Fédération d'éducation populaire, la Ligue de l'enseignement, qui se définit comme acteur de la transformation sociale, donc forcément dans le champ social et dans le champ politique. Pourtant, ce qui nous intéresse, ce n'est pas l'art pour l'art, ce n'est pas l'art au service du social et c'est encore moins l'art engagé au sens de porteur de messages politiques. Mais bien l'acte théâtral qui contient à la fois la dimension sociale et politique, en tant que tel, en lui-même, pas en termes d'efficacité ou d'effets secondaires mais bien comme vision du monde interrogeant une civilisation et une société. Donc, évidemment, quand on est du côté de la commande et si on utilise le mot d'esthétique, on est très vite piégé parce qu'il n'est absolument pas question qu'on se mette à faire des commandes esthétiques. Ce serait absolument terrible. Donc, ce que je proposerais plus, ce qu'on fait en tout cas, c'est plutôt des commandes de démarches artistiques ou de mises en formes artistiques d'expression théâtrale et, là, on est plus sur des esthétiques et pas seulement sur une esthétique.

- Merci. On va s'en tenir là pour ce matin et on continue ...