

PRATIQUES THEATRÂLES ALTERNATIVES : ENJEUX ESTHETIQUES ET POLITIQUES

En partenariat avec le collectif Théâtres de l'Autre

30 octobre (14H-18H)

Parquet de Bal

Animateurs : Olivier COUDER (Théâtre du Cristal) et Marc KLEIN (Théâtre du Fil)

Olivier COUDER, Théâtre du Cristal – Bonjour. Ces deux journées dont nous voyons l'aboutissement aujourd'hui ont été organisées à partir d'un partenariat entre les Rencontres des Cultures Urbaines et le Collectif Théâtres de l'Autre. Il ne s'agit pas de se fixer sur les cultures urbaines mais d'élargir le champ aux cultures qui n'ont pas un droit de cité évident dans le paysage culturel actuel. Je remercie l'équipe des Rencontres des Cultures Urbaines de nous avoir accueillis ici, Laurent Dréano, Philippe Mourrat et Marie-France Ponczner qui a réglé tous les détails techniques nombreux et variés que nous lui avons posés avec dextérité et maestria. Je la remercie tout particulièrement. Nous nous sommes posés le problème de l'esthétique de ces formes émergentes. « Ce que vous faites n'est pas esthétique », dirait l'institution et nous répondrions à l'institution : « ce que vous faites n'est pas politique ». Nous nous sommes dits que cette façon de poser le problème était stérile et inintéressante parce que quelles que soient les pratiques, elles ont un versant esthétique et politique. Nous avons pensé que pour aborder cette question de façon valable, il fallait la reprendre du côté de l'esthétique, ce que nous avons beaucoup moins fait que du côté du politique. Nous avons donc essayé de déterminer en quoi ce type de démarche avaient des spécificités. Nous avons découvert que la physicalité de l'acteur, le fait de pousser le corps vers ses limites comme nous pouvons le voir avec le Hip-Hop ou ailleurs, le fait d'avoir un rapport à la présence, à l'être soi-même et au simulacre, était probablement important. Nous avons parlé du morcellement à l'œuvre, du déchirement du spectaculaire, de la mort à l'œuvre dans l'œuvre artistique, du processus de décomposition. Nous en sommes venus à parler du processus de composition qui est le notre, lorsque nous élaborons des spectacles. Pour parler du matériau, de son aspect central lorsque une ville ou un groupe social vient et que de cette confrontation et du désir qu'il fait naître chez l'artiste, s'élabore une œuvre. Le matériau est fondamental et ensuite son mode de traitement. J'en repart avec l'idée fausse ou vraie que l'efficace de nos dispositifs esthétiques nous est le plus souvent opaque. Que ce soit nécessaire ou simplement une circonstance, souvent nous ne savons pas vraiment ce qui est efficace dans les dispositifs que nous mettons en place. Il s'agit à chaque fois d'articuler une parole singulière avec le respect que nous lui devons avec la démarche d'un artiste, qu'il soit auteur, metteur en scène ou photographe, avec dans tous les cas de figure l'idée d'une rencontre, d'une friction entre des univers hétérogènes, avec d'un côté le danger qui serait celui de la non distance et du collage à la réalité et de l'autre le danger de la trahison.

J'en viens à quelques paroles singulières qui ont clos la matinée sur ces fameuses pratiques théâtrales. Nous avons pu entendre dire qu'elles relèveraient de démocratie culturelle et non pas de la démocratisation. Nous avons dit qu'il ne s'agissait pas d'esthétiser la marge mais de valoriser une esthétique qui ne s'exprime pas parce qu'elle n'en a pas les moyens. Nous avons entendu que l'acteur est à la source de l'événement dramatique, nous avons entendu que le champ social et que le champ politique sont engagés dans une lutte sans merci et que l'acteur est dans un processus de désaliénation dans ces pratiques autres. Nous avons entendu aussi qu'il ne s'agit pas de faire un théâtre de la brisure mais un théâtre de ce qui tient encore debout envers et malgré la brisure. Ce sont des petites bribes de

discours. Nous avons parlé de la démocratisation des publics, de la composition sociologique des publics comme une des forces indispensables pour maintenir le théâtre vivant. Nous avons parlé du dispositif scénique, de sa remise en cause, des spectacles déambulatoires, de tout ce qui peut nous éloigner d'un processus classique pour mettre de l'autre quelque part. Nous avons abordé le fait que le théâtre porte la guerre, il dit non au néant et oui au « pas encore ». Pour engager la place de l'homme, il faut violenter le monde, j'ai envie de commenter : pour engager la place de l'acteur, il faut violenter le théâtre. Nous arrivons à la dernière citation : « le théâtre ne change pas le monde mais la vision que nous avons du monde ». Ces bribes de réflexion permettent de resituer une partie des travaux que nous avons réalisés. Nous allons passer à présent la parole à Nicole Charpail et Denis Lepage qui ont préparé non pas un résumé mais une ouverture sur les questionnements qui ont eu lieu pendant ces deux jours. Ensuite Marc Klein va faire un exposé pour essayer de cadrer la place des Théâtres de l'Autre dans le paysage théâtral global et nous allons ensuite demander à 3 témoins privilégiés, Agnès Desfosses de la compagnie ACTA, Georges Buisson de la structure culturelle La Coupole et à un journaliste Nicolas Roméas de la revue *Cassandra*, de commenter leur vision des dispositifs de partenariat et des effets qu'ils peuvent faire naître en termes esthétiques. On définit dispositif par, lorsqu'on fait une commande, la façon dont les partenaires se mettent d'accord, mettent au point un dispositif et ce que cela produit en terme esthétique. Nous ouvrirons la salle au fur et à mesure pour que vous puissiez réagir, commenter et participer au débat.

Nicole CHARPAIL – Nous allons commencer par vous parler d'une interrogation qui a eu lieu sur la quasi-totalité de la rencontre qui est l'interrogation sur le dispositif même du théâtre, c'est-à-dire que toutes les personnes qui parlent de leur travail semblent interroger la convention théâtrale ou le dispositif scénographique ou la présence même des acteurs. Nous avons ce matin questionné le quatrième mur, nous avons parlé de l'accident, celui qui survient dans le travail de l'acteur en répétition. Nous avons interrogé le sens de l'accident. L'accident est-il ensuite récupéré ? Reste-t-il une pulsion, devient-il une ruse pour autoriser la création, l'invention ? Nous avons également interrogé l'endroit d'où l'on regarde le spectacle : qui le voit ? D'où le voit-on ? Ensuite nous interrogeons ce que nous voyons, des gens se demandent où ils sont en regardant par exemple une prestation des Théâtres de l'Autre. Où suis-je à regarder ? Qui suis-je en tant que spectateur ? Que veut-on me donner à voir ou à devenir ? Parfois cette interrogation provoque du désarroi. Nous avons aussi interrogé la langue, le langage, la dramaturgie, la structure même de la dramaturgie. On interroge aussi surtout la conscience du metteur en scène ou de l'acteur. On se demande toujours si ce qu'il a produit est volontaire. En a-t-il ou non conscience ? Lorsque nous soupçonnons qu'il n'en n'a pas conscience, certains s'inquiètent beaucoup. Tout cela pose quasiment une question philosophique et éthique.

On interroge la valeur que l'on donne aux choses, la notion même de valeur. Nous avons l'impression, qui que nous soyons, même avec nos contradictions, qu'il n'y a plus de repères figés ou stables définissant à priori la façon de regarder un spectacle.

Denis LEPAGE – Si nous parlons sans arrêt d'interrogations, est-ce parce que c'est ce qui nous rassemble ? Cela nous permet-il de ré-interroger les lieux où l'on ne s'interroge pas ou plus ? On se permettrait peut-être aussi à un moment ou à un autre de trouver une spécificité, c'est-à-dire une remise en cause systématique, sous tous les points de vue, de tout ce qui fonde nos pratiques, avec toutes les approches qui ont été énoncées, qui sont à chaque fois différentes et qui reposent la question du théâtre sous un autre angle sans jamais fondamentalement oublier le spectateur. Ces interrogations sont à renvoyer au spectateur pour que lui-même se ré-alimente des interrogations que l'on peut avoir et pour qu'elles relancent le dispositif.

Nicole CHARPAIL – Pour finir sur ce point, il nous a semblé que cette interrogation sur la conscience humaine amène une problématique : nous remarquons par exemple que le spectateur accepte le plus souvent d'être mis éventuellement en danger, de prendre un risque, d'être un peu dans le désarroi,

pourvu seulement que nous lui ayons indiqué à l'avance que nous sommes bien conscients de le mettre dans ce désarroi. Nous nous disons que cette question dépasse de loin la question théâtrale, c'est une question profondément humaine, politique, de rapport à la différence. Nous la posons mais nous n'y répondons pas. Nous trouverions intéressant que chacun s'interroge sur ce point : est-ce que j'accepte d'être mis en position de quelque chose, est-ce que j'accepte, en tant que spectateur d'être mis dans une position singulière ou nouvelle pour moi, est-ce que j'accepte une différence de rapport, est-ce que j'accepte d'être éventuellement dérangé avant même de savoir si l'autre que je regardea voulu cela, qu'est-ce que cela signifie alors sur mon désir de connaissance de l'autre ?

Ce qui nous rassemble peut-être, c'est une question existentielle encore plus que théâtrale.

Denis LEPAGE – Pour rendre plus lisibles les aspects qui ont été les nôtres en matière de réflexion, nous allons essayer de redécliner une série de points par rapport aux deux notions que Philippe nous a soufflé hier au cours d'une discussion : donner à voir et expérimenter à vue, sachant que ces deux positionnements peuvent être fondateurs d'une pratique des Théâtres de l'Autre. Cela permet peut-être dans ces deux positionnements de trouver les limites de ces positionnements, donner à voir et expérimenter à vue qui permettrait éventuellement de réinterroger la filiation dans le donner à voir. Quels filiations donne-t-on à voir parmi les nôtres, dans les temps d'expérience théâtrale que nous menons ? Si on se situe dans le champ de l'expérimentation à vue (le risque et la recherche autonome), par opposition à la filiation qui est de réinterroger le théâtre en soi, quelle est la prise de risque que chaque créateur va faire dans son parcours par rapport à ces pratiques dites spécifiques qui ne le sont plus vraiment. Le donner à voir renvoie à la recherche esthétique et l'expérimenter à vue à la position humaine des créateurs.

Jean-Pierre KLEIN – Le spectateur sait-il ce qu'est le théâtre de l'Autre ? Il serait peut-être important que vous puissiez rendre compte de ce que c'est pour ensuite pouvoir réfléchir sur le sujet. Vous abordez la réflexion en premier alors qu'il y a peut-être une information très claire et très simple à donner sur ce qu'est le Théâtre de l'Autre.

..

Denis LEPAGE – C'est ce que va exposer Marc Klein, une fois que nous aurons posé ces interrogations. Par rapport au donner à voir, il y a ce positionnement de la neutralité de la personne ou de l'engagement de la personne qui fait passer dans l'expérimenter à vue. Cela permet aussi d'interroger d'autres notions dans le donner à voir et l'expérimenter à vue, de ce qui correspond à l'action culturelle ou la création dite autre. Ce sont toute une série de questionnements qui nous ont traversé et qui permettent peut-être de décliner ou réinterroger tout ce qui s'est fait pendant cette première journée et demie de réflexion. Donner à voir et expérimenter à vue.

Nicole CHARPAIL – Marc Klein va prendre la parole pour resituer les Théâtres de l'Autre. Nous parlons peut-être, Denis et moi, de choses qui peuvent paraître abscons et nous nous posons nous-mêmes, les Théâtres de l'Autre la question de savoir pourquoi, nous qui nous connaissons, sommes ici ensemble. Nous trouverions intéressant que cette question circule à travers l'après-midi : sommes-nous ici pour parler de ce que nous connaissons ? Sommes-nous ici pour nous solidariser autour de quelque chose ? Sommes-nous ici pour avancer dans nos propres recherches ou alors pour revendiquer quelque chose auprès de personnes extérieures ? Dans la mesure où des questions se posent et que nous n'y avons pas répondu, il y a peut-être aussi un certain « bazar » dans nos interventions de cet après-midi.

Denis LEPAGE – Pour terminer, il y a plusieurs points qui ont été déclinés en matière esthétique : nous avons parlé d'esthétique du hiatus, du désastre, du déplacement. Fondamentalement, la question est : Y a-t-il des spécificités esthétiques au Théâtre de l'Autre ? Un élément de réponse qui permet de ré

interroger et d'axer la discussion réside dans le fait que la spécificité serait peut-être dans la volonté de l'approche de l'autre plutôt que dans la spécificité esthétique et que le enjeu se situe dans ce rapport à l'autre qui fait l'esthétique.

Olivier COUDER – Nous donnons à présent la parole à Marc Klein qui va enfin pouvoir situer la position des Théâtres de l'Autre dans le paysage théâtral global.

Marc KLEIN, Théâtre du Fil – Merci du cadeau ! Vous avez tort de ne pas savoir ce que sont les Théâtres de l'Autre parce que vous devriez le savoir. Si vous êtes mal informés, ils faut vous adressez à vos informateurs en leur disant que c'est un scandale de ne pas parler des Théâtres de l'Autre. Je vais quand même vous raconter un peu.

Dans ce pays, bizarrement, une certain nombre d'expériences se développent depuis une bonne vingtaine d'années, de manière relativement clandestine ou isolée. Ce sont des expériences très diverses de travail principalement théâtral mais pas uniquement, avec ce que l'on appelle des populations en difficulté, des populations en différence, des personnes handicapées, des détenus dans les prisons, des jeunes de quartier, des personnes âgées ou même avec des bébés, donc avec des gens vivants. Très simplement, l'idée est que le travail théâtral peut être un travail de création partagé. Cela ne veut pas dire que l'on mélange tout, que chacun prend la place de n'importe quel autre, de n'importe quelle manière mais simplement que les gens qui font ce métier de théâtre ont envie de le partager avec d'autres et qu'il ont suffisamment de passion dans ce métier pour considérer que du bel acteur peut surgir de n'importe qui, souvent de manière plus bouleversante que dans les théâtres officiels.

Depuis 2 ou 3 ans, ces gens du Théâtre de l'Autre ont commencé à se rencontrer, se regrouper, à réfléchir ensemble et à essayer de mesurer de quelle parole commune ils pourraient être porteurs. C'est ce que nous essayons de faire. Vous avez tous compris que le Théâtre de l'Autre équivaut au théâtre de la prise de tête mais elle ne fait parfois pas de mal, dans le « merdier » ambiant dans lequel nous vivons. Nous essayons donc de réfléchir ensemble et cela coûte parce que nous n'avons pas appris à le faire et que nous essayons de réfléchir ensemble sur des choses nouvelles, dérangeantes et déplaçantes, y compris pour nous. Un point sur le contexte qui est très important : nous vivons dans un contexte politique qui est un contexte d'imposture généralisée : il y a un discours d'état qui nous assène depuis quelques années le thème suivant : l'art dans la lutte contre les exclusions, l'action artistique et sociale sur les espaces de la fracture sociale. Or les équipes, les personnes réellement engagés dans ce travail depuis des années ne sont jamais consultés, leur travail n'est jamais pris en compte, on se contente de saupoudrer en bombardant quelques artistes de renom qui souvent ne connaissent pas le problème sur les fameux terrains sensibles où en général ils se « cassent la gueule ». Nous sommes face à une situation d'imposture dans ce pays. Il est évident que ce contexte nous existons un peu plus que si nous étions restés dans un espèce de grand marasme, nous sommes beaucoup plus amenés à prendre la parole pour demander un peu plus de décence et d'honnêteté intellectuelle. C'est peut-être la raison pour laquelle nous sommes dans un contexte de prise de parole et de tentative de prise de parole commune plus aiguë qu'il y a un certain nombre d'années. J'ai essayé de vous donner une réflexion très rapide et très schématique sur la place de ces Théâtres de l'Autre dans un paysage possible. Il y a quelques mois, Denis Guenoun disait : « il y a en gros 2 théâtres : le théâtre 1 et le théâtre 2. Vous êtes le théâtre 2. La question est de savoir s'il y a des rapports possibles entre 1 et 2, si c'est la guerre froide ou la guerre chaude et dans ce cas lequel des deux l'emportera ». C'est une manière un peu brutale de nommer une situation réellement vécue comme très forte et très violente par beaucoup de gens. C'était aux Rencontres initiées et fomentées par Cassandre et la Ligue de l'Enseignement, il y a quelques mois au TGP de Saint Denis. Au-delà de cette position très polémique qui est de dire il y a 2 camps et c'est la guerre, nous pouvons peut-être essayer de nuancer les choses et notamment dans l'idée d'une réflexion sur les partenariats. Je crois qu'il faut dépasser la position polémique pour essayer de voir de manière plus concrète la complexité des choses. Il y a une analyse

relativement simple d'un monsieur qui s'appelle Dominique LEROY, il dit pour essayer d'y voir clair dans le paysage : « il y a un théâtre commercial, non subventionné T1, il y a un théâtre qui appartient au grand secteur du théâtre public subventionné et lié plus ou moins clairement à des obligations de service public T2 et depuis les années 60, époque des débuts de Mnouchkine à partir d'une formule universitaire, époque des percées de Grotowski qui conduiront à « Barba », il y a un « tiers théâtre », un théâtre alternatif ou, selon l'expression de Dominique LEROY, un Théâtre Indépendant et Non Conforme (INC). Indépendant et Non Conforme veut dire à la fois en écart et en différence au niveau de ses choix artistiques, de ses thèmes, de ses modes de travail, de sa structure propre ou du collectif qu'il met en place et relativement indépendant au niveau de son fonctionnement économique. Comme D. LEROY dans un article de « Théâtre public » il y a plus de 10 ans, le relativise, en réalité, c'est beaucoup plus compliqué : le théâtre privé, pour des raisons économiques, structurelles et conjoncturelles devient de plus en plus subventionné, le théâtre privé en question ne s'identifie pas nécessairement au travail commercial.

Quant au théâtre subventionné et lié à des objectifs de service public, il y a des différences de plus en plus criantes entre les « mammouths » et les « nains », il y a véritablement un certain nombre de positions qui ressemblent à s'y méprendre à des oppositions de classe dans ce fameux théâtre subventionné. Il faudrait donc le subdiviser. Quant au théâtre alternatif, curieusement depuis un certain nombre d'années, il se subdivise aussi et LEROY dit qu'il faudrait instaurer une catégorie 3 et une catégorie 4 correspondant au théâtre marginal, irréductible, fonctionnant sur des modes d'économie non capitaliste et finalement n'attirant aucun spectateur. La catégorie 3 concernerait le théâtre qui est tout de même entré quelque part par une porte bizarre, non pas dans « l'establishment » mais dans une certaine reconnaissance. Un exemple très précis, c'est le cas de Mnouchkine, c'est-à-dire une proposition théâtrale qui ne s'inscrit pas d'abord dans la logique du service public et des grands établissements publics mais qui est reconnue dans sa spécificité et à qui l'on donne, tant bien que mal, les moyens d'exister à partir de sa spécificité ou sa radicalité. C'est donc une situation complexe à laquelle il faudrait ajouter depuis au moins 10 ans l'importance et le foisonnement de pratiques qui relèverait du « théâtre social ». Cette expression est très peu employée en France alors qu'en Espagne, on parle très naturellement de théâtre social et tout le monde comprend ce que cela signifie. Dans le champ concerné, on va dire que théâtre social est le théâtre en milieu scolaire, le théâtre d'intervention dans le champ thérapeutique, le théâtre d'intervention dans le champ éducatif, le théâtre d'intervention politique, le théâtre de rue, etc. Il y a même à Barcelone, une institution tout à fait honorable qui propose une formation sous l'intitulé « théâtre social ».

Comment se situeraient ces fameux Théâtres de l'Autre, par rapport à ce que je nommerais Théâtre 1, le problème du fonctionnement privé mais plus ou moins subventionné, Théâtre 2 les subventionnés liés à une convention de service public, Théâtre 3 position intermédiaire d'un théâtre différent mais quand même accepté et soutenu, un théâtre tout à fait irréductible et enfin le champ de ce théâtre social. Loin de pouvoir attribuer une place fixe à ces Théâtres de l'Autre sur ce paysage, j'ai plutôt le sentiment qu'il s'agit d'une formule très hybride, d'un hybride paradoxal qui a tendance à déplacer les catégories, d'une nouvelle combinaison de divers éléments empruntés à ces différents champs et peut-être l'esquisse d'un dépassement des oppositions. Cela me paraît beaucoup plus intéressant que de raisonner en catégories fixes.

Nous pourrions poser des questions à chacune des entreprises théâtrales qui nous intéressent et dégager des critères. M. HENRY a fait beaucoup de travail dans ce domaine. Je retiendrais 5 questions, à titre indicatif :

- Nous pourrions essayer de regarder de près quel est le statut économique de l'entreprise : structure privée, un peu subventionnée, très subventionnée ? par qui ? comment, de manière détournée ou directe ?

- Nous pourrions nous intéresser au mode interne d'organisation socioéconomique : une association, une SCOP, un collectif ? Quel est le mode de paiement ? Comment cela fonctionne-t-il en réalité ? Quel est le statut juridique ? A qui appartient l'équipement ?

- Quelles sont les implications sociétales et institutionnelles ? Dans quel logique de contrat travaillez-vous ? Dans quelle logique de partenariat, de commande ? Comment définissez-vous vos implications sociétales ? Comment concevez votre travail en relation avec le ou les publics ?

- Quel est le positionnement historique et politique de votre projet théâtral ? Dans quelle filiation vous inscrivez-vous, théâtre de création, théâtre de répertoire, théâtre sociale ? Dominique LEROY a réalisé des travaux sur la question, sur ce qu'il appelle dominante du loisir, fonction principale d'action culturelle, question des filiations.

- Dans ce cinquième point, j'emploierais l'expression de D. LEROY : structuration « techno-esthétique ». Ce terme est génial car nous avons du mal à voir ce qui s'y rapporte. Mais nous ne sommes pas seulement dans des effets esthétiques et dans du dispositif au théâtre. Nous sommes dans un dispositif qui induit des effets esthétiques. Tant que nous n'arriverons pas à décrire de manière sérieuse les structures techno-esthétiques qui sont à l'œuvre dans nos pratiques, alors nous parlerons dans le vide. On pourrait également employer un terme de PASSERON qui est le terme de « poétique » qui concerne les processus de création. Dans quel type de processus de création êtes-vous ?

Si l'on appliquait de près ces cinq types de questions au Théâtre de l'Autre comme aux autres, nous aurions peut-être des réponses un peu plus sérieuses et moins idéologiques. Par exemple, si on se demande dans quelle logique de processus de création se retrouve les Théâtres de l'Autre, on constate qu'il y a une filiation évidente à ces fameux théâtres alternatifs, irréductibles ou Indépendants et Non Conformistes, à ce fameux tiers théâtre revendiqué depuis les années 60, c'est-à-dire à une radicalité du travail théâtral qui repose fondamentalement la question de l'acteur. Il semble que le Théâtre de l'Autre s'inscrive totalement dans cette filiation. En revanche, le Théâtre de l'Autre s'écarte profondément de ce théâtre alternatif marginaliste, par sa sottise de se revendiquer d'une mission de service public que personne ne lui a demandé de prendre en charge et qu'il a inventé tout seul. Ils sont assez idiots pour dire : le service public, c'est nous, nous assumons une fonction de service public puisque nous travaillons réellement avec toutes les populations avec lesquelles le théâtre officiellement subventionné ne travaille pas. De plus, nous ne travaillons pas avec des publics mais avec des gens qui deviennent des acteurs. Voici un premier positionnement.

Si nous prenons la question idéologique et historique, comment définissez-vous votre projet, le Théâtre de l'Autre ne se définit pas dans un pur théâtre de création, il ne signera pas la réaction des barons du théâtre qui ont eu peur de se faire couper les oreilles il y a quelques années, le Théâtre de l'Autre se situe dans une logique de théâtre de partage, de création partagée, il a une place évidente au sein des échanges sociaux dans la cité. Il y a donc un écart par rapport à une certaine conception des théâtres extrémistes ou marginaux. Les théâtres de l'Autre ne sont pas du tout dans un extrémisme social, ils sont au cœur des rapports sociaux tels qu'ils les vivent où ils sont.

Si l'on s'intéresse aux implications sociétales et institutionnelles ou au type de statut et au type de relations qu'entretiennent les Théâtres de l'Autre avec les institutions, nous ne pouvons pas dire que le Théâtre de l'Autre se situe hors des institutions. Il n'y a pas plus impliquées que ces différentes équipes et compagnies, mais elles ne sont pas impliquées selon le modèle dominant, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas principalement subventionnées par le Ministère de la Culture. Les sources sont les plus diverses : FAS, Affaires Sociales, Santé, Education, Travail, Emploi, Fonds Social Européen, des subventions publiques croisées mais des implications, des engagements et un cahier des charges extrêmement diversifié à cause de l'implication du Théâtre de l'Autre dans l'ensemble du champ social. L'implication et le financement du Ministère de la Culture est extrêmement réduit.

Nous pourrions même dire que les Théâtres de l'Autre ont peut-être à voir non pas avec le théâtre privé commercial, mais à voir avec la logique libérale néocapitaliste, dans la mesure où du fait même de la faiblesse de leurs subventions se sont des équipes et des compagnies pour lesquelles la part des

recettes occupe un pourcentage très élevé par rapport à des grandes structures qui fonctionnent avec 80 % de subventions. Un certain nombre des Théâtres de l'Autre fonctionnent sur un pourcentage de 50 % de recettes et 50 % de subventions, ils arrivent même parfois à une part de recettes propres qui dépasse. Prestataires de services, nous sommes dans une logique de service public passant par de la relation financière et commerciale privée. Est-ce un paradoxe et une situation totalement schizophrénique qui va nous rendre fous ou n'est-ce pas finalement sain ? Je serais tenté de penser que c'est aussi sain que dérangeant.

Voilà simplement quelques éléments pour essayer de comprendre la position du Théâtre de l'Autre. Si nous regardons de près et que nous essayons de positionner cet archipel relativement cohérent des Théâtres de l'Autre sur un paysage global, les images simplistes que nous nous donnons voleraient certainement en éclats et la question des partenariats, des alliances, des assemblages, des filiations et des échanges apparaîtrait sous un angle beaucoup plus large et beaucoup plus ouvert.

Olivier COUDER – Nous allons prendre 2 ou 3 questions sur le Théâtre de l'Autre avant de passer aux 3 autres témoignages.

Intervention du public – Je suis peut-être la seule personne à ne pas savoir que sont les Théâtres de l'Autre et je m'en excuse. Je remarque que c'est un collectif. Quelles sont les compagnies qui constituent ce collectif ? Deuxième point : je ne comprends pas pourquoi le théâtre alternatif n'est pas davantage représenté dans cette manifestation des Rencontres des Cultures Urbaines, je ne comprends pas que le Théâtre de Madani soit la seule représentation du théâtre alternatif aujourd'hui dans cette manifestation.

Olivier COUDER – Je peux vous répondre simplement à la première question. Le collectif Théâtres de l'Autre s'est fondé il y a environ 2 an et demie avec un certain nombre de compagnies qui ont signé un manifeste des Théâtres de l'Autre. Le collectif s'est constitué essentiellement autour d'un texte que nous avons signé en commun et d'actions que nous développons sur le terrain comme par exemple la préparation de ce colloque. Ce n'est pas une association, ce n'est pas formel, c'est un groupe informel de réflexion et d'action dans tous les terrains qui nous semblent nécessaires, en partant du principe que développer une réflexion autour de ces pratiques marginales est aujourd'hui indispensable. Vous verrez la liste des signataires au verso du document.

Marc KLEIN – Ce n'est pas parce qu'il existe un collectif de ce nom qu'il prétend confisquer l'ensemble des pratiques que l'on pourrait reconnaître comme des pratiques de Théâtres de l'Autre qui est beaucoup plus large. C'est simplement un groupe de personnes qui ont commencé à réfléchir ensemble. Ce qui explique peut-être une excessive pudeur dans notre présentation.

Philippe MOURRAT, Chef de projet des Rencontres des Cultures Urbaines – Je vais vous répondre à la deuxième question puisque je suis le responsable des Rencontres des Cultures Urbaines. Les RCU en 1997 et 1998 étaient très pluridisciplinaires, il y avait une programmation théâtre assez variée où un certain nombre de gens que l'on retrouve dans ou autour du collectif Théâtres de l'Autre, ont pu être programmés. Cette année, nous avons été confrontés à une contrainte très particulière et très conjoncturelle : l'exposition « Jardin Planétaire » qui est très belle mais qui prend beaucoup de place. Nous ne pouvions pas l'installer sur une courte durée, nous avons donc du faire des choix douloureux, radicaux. Nous sommes contraints dans des espaces plus réduits. Comme nous savions que les contraintes techniques du théâtre, de la musique et de la danse sont très différentes, qu'elles obligent à des adaptations scénographiques d'un genre à l'autre, nous pouvions très difficilement programmer plusieurs disciplines sur les mêmes scènes. Nous avons donc fait le choix assez radical de ne conserver que les danses urbaines, discipline locomotive depuis la naissance des Rencontres des Cultures Urbaines et nous avons totalement négligé les autres disciplines, cinéma, vidéo ou musique,

excepté au niveau du réflexif c'est-à-dire tables rondes, forums, ateliers, débats, etc. Concernant le théâtre, nous avons fait le choix avec le T.I.L.F (Théâtre International de Langue Française) qui est notre partenaire depuis le début de ces Rencontres de programmer une pièce de théâtre, puisque nous avons une opportunité particulièrement emblématique d'un engagement politique et esthétique d'un théâtre né sur des zones fortement urbanisées à savoir Mantes la jolie, en l'occurrence « Méfiez-vous de la pierre à barbe » d'Ahmed Madani.

Intervention du public – Je suis tout à fait d'accord sur la question de l'identité du projet du théâtre social mais n'est-il pas en train de « rater le coche » de la société ? Comment se fait-il que les jeunes investissent visiblement dans la danse et le Hip-Hop ? Le théâtre n'est visiblement pas une forme artistique que les jeunes dits en difficulté s'approprient.

Intervention du public – Je peux parler un peu de théâtre. Je dirige un groupe qui est venu l'année dernière qui s'appelle les A.F.O.L.E.N.T.S. Ils font du Hip-Hop, du rap mais aussi du théâtre. Nous avons passé 5 jours ici et nous avons vécu une aventure importante car cela nous a permis de voir que les personnes qui faisaient du Hip-Hop faisaient du théâtre et que nous qui faisons du théâtre, nous pratiquons le Hip-Hop. Cela circule tellement vite que nous n'avons pas le temps de le voir. Les professeurs font de la pédagogie, ça les rassure et en même temps, il faut de l'écrit qui se construit et petit à petit circule. Le programmeur essaie de faire son travail dans tout ce « merdier ». Nous faisons ici déjà une petite synthèse.

Marc KLEIN – La scénographie et la dramaturgie nous ont été imposés pour des raisons supposées incontournables. Ce n'est pas drôle d'être à cette table et en même temps, cela répond à certaines nécessités fonctionnelles. Nous ne nous assoirons pas ensemble en rond cette fois-ci.

Intervention du public – Je suis particulièrement intéressée par la question esthétique et artistique. Il me semble que vous avez touché ce point en parlant des travaux de Dominique LEROY. Vous parliez de ses critères de structuration techno-esthétiques. J'aimerais savoir dans quelle mesure, en théâtre et en danse, pour les nouvelles formes qui touchent plutôt l'action culturelle, on peut parler de critères esthétiques qui rejoignent le propos artistique. C'est une question de fond qui motive ma présence ici.

Marc KLEIN – Nous en avons beaucoup parlé hier et ce matin. Il était proposé cet après-midi dans le programme une question très préoccupante qui est celle des partenariats. Mais pour revenir à votre question, cela voudrait à dire qu'il ne suffit pas de nommer que l'on travaille avec des non professionnels dans des conditions données pour nommer qu'on produirait une autre esthétique. J'ai vu des personnes travailler avec des non professionnels dans le cadre de la PJJ et faire, à mon sens, une « merde » de conformisme horrible. Nous pouvons travailler de manière à répéter les modèles les plus horribles alors que l'on travaille dans un contexte relationnel ou social qui est lui-même innovant. Il faudrait regarder de près en quoi le type d'échange très particulier sur un projet précis est nourricier d'autre chose, en quoi l'écriture d'un poète qui rencontre la parole d'un rappeur, alors que le poème de l'un ni le rap de l'autre ne va l'emporter parce que c'est une vraie empoignade, va donner naissance à quelque chose. Pour faire des enfants, il faut faire l'amour, c'est cela qui nous intéresse. La techno-esthétique pose cette question. Il y a un certain nombre de gens qui dans le contexte dit de l'exclusion, reproduisent des formes extrêmement convenues et il y a des gens qui essaient de tirer profit de la chance formidable que nous donne ce contexte d'exclusion pour rencontrer des personnes véritables parce qu'elles vont peut-être véritablement dans la merde, dans une relation qui va nous mettre quelque part du côté de la vérité. Cela s'éprouve artistiquement dans du frottement, dans de la bagarre et du travail, non pas dans la répétition de recettes établies. Mais nous ne pouvons pas en l'espace de quelques minutes démêler ce champ de manière satisfaisante.

Olivier COUDER – Nous allons passer la parole à Agnès DESFOSSÉS de la Compagnie ACTA qui va développer l'idée de partenariat, du point de vue d'une compagnie.

Agnès DESFOSSÉS, Compagnie ACTA – Bonjour. ACTA signifie Association de Création Théâtrale et Audiovisuelle. Effectivement, nous travaillons toujours en création avec des auteurs, des compositeurs et des plasticiens. Pour le moment, nous n'avons jamais créé à partir du répertoire existant mais nous avons travaillé avec des auteurs vivants. ACTA existe depuis une dizaine d'années et nous avons mené beaucoup d'actions artistiques et culturelles avec des professionnels et des non professionnels. Nous sommes toujours avec une équipe artistique de professionnels : auteurs, plasticiens, comédiens, metteurs en scène et photographes. Nous arrivons à des formes extrêmement variées d'un point de vue esthétique c'est-à-dire que nous allons vers les publics dans les lieux où ils se trouvent, plutôt que de leur demander de venir dans les salles dans un rapport scène/salle classique. En réalité, toutes sortes de formes de rapport au public nous intéressent, rien est exclu, que ce soit les formes déambulatoires, les défilés. Nous avons fait un défilé pour l'anniversaire des congés payés avec ceux qui ne partaient pas en vacances, nous avons cette forme de présence dans la ville qui était d'un ordre spectaculaire et beau et qui correspond à toute une démarche en été qui a aboutie à un événement. Mais nous avons créé aussi des spectacles d'appartement, cela concerne une trentaine de personnes, c'était sur le thème de l'exil et de la double culture. A ce moment là, nous avons une tout autre forme de rapport au public, dans un espace restreint, dans un milieu intime, souvent chez ceux qui nous ont confié leur parole, que nous avons écouté.

Avec l'auteur nous l'avons mise en forme pour permettre un partage collectif et donc de passer d'une parole individuelle à un partage collectif avec un public. Je vous donne ces 2 exemples pour arriver ensuite aux partenariats. Nous sommes dans cette démarche de connaître, de reconnaître, de s'intéresser à notre monde contemporain. Lorsqu'on parlait de filiation, je pense souvent à Molière même si je ne le connaît pas très bien car il a beaucoup écrit sur son époque contemporaine et c'est ma filiation à priori.

Chez nous, le travail s'effectue de 2 façons au niveau des partenariats. Il y a une forme particulière que nous n'avons pas obtenue tout de suite, c'est la résidence. Une structure connaissant notre démarche, la forme artistique de ce que nous créons, nous choisit pour mener ensemble une démarche avec le public. Je vais vous donner l'exemple d'un travail avec Culture Commune, structure située dans le Nord-Pas-de-Calais et qui travaille avec 32 des communes de l'ancien bassin minier de la région. Ils ont donc une politique culturelle très forte avec l'ensemble de ces communes. Ils savaient que nous travaillions sur le thème du travail et de la disparition de certains métiers, nous avons donc travaillé avec les enfants des mineurs dans cette région. Il y a eu plusieurs phases : une phase concernait l'écoute, la récolte des paroles, la récolte d'un bien précieux avec tout ce que cela sous-entend de fort et de délicat. Il y a des ateliers de théâtre et aussi la création d'un spectacle qui a tourné évidemment dans la région mais aussi hors de la région où il a été créé. Il est important que les paroles d'un lieu sortent du lieu, il y a des événements créés dans un lieu, avec et pour le lieu mais il y a aussi des événements artistiques qui permettent d'aller ailleurs, de sortir du lieu d'origine. Je trouve le concept des résidences superbe, dans le sens où nous sommes choisis pour notre démarche, nous travaillons en partenariat, cela veut dire que nous pouvons parler de ce qui va ou ne va pas, il y a une aide matérielle évidente, le budget se détermine de façon commune et la structure partenaire réalise une recherche financière importante. Il y a donc beaucoup de dialogue, une logistique au niveau matériel est établie. (...)

Un développement de contact avec les habitants favorise également la création artistique. Cela a duré pendant près de 2 ans avec une présence une fois par semaine. Au moment de la création, l'ensemble des comédiens étaient en résidence dans un foyer rural. Dans notre ville d'implantation, Villiers-Le-Bel, c'est un peu différent. Nous réalisons tout de A à Z, c'est-à-dire que nous proposons un projet avec son budget, nous le défendons en commission contrat ville. Pour le projet que nous proposons, les partenaires sont le FAS et la Préfecture. En réalité je dépose deux dossiers pour un même projet, on

pourrait croire à beaucoup d'opportunisme mais en fait ce n'est pas le cas parce que l'un décrit la démarche et son importance avec les habitants et l'autre décrit l'aspect artistique. Evidemment, ils ne s'acheminent pas vers les mêmes services et vers les mêmes partenaires. Je ne trouve pas cette démarche très normale. Nous vivons alors toutes les galères des dossiers transmis, des paiements reportés plusieurs mois après la fin de l'action, des agios en banques, etc. Cette situation nous demande au niveau de la structure un gonflement de l'administration, malheureusement beaucoup au niveau des bénévoles. Nous avons recruté un emploi jeune qui tient un rôle de médiation culturelle, un travail autant au niveau des dossiers qu'au niveau du contact avec les habitants. Dans notre ville, nous voyons se succéder les différentes nominations des Directeurs des Affaires Culturelles qui peuvent se montrer tolérants, neutres ou même hostiles à ce type d'action. Ce poste n'est pas pourvu actuellement. Cela dit, nous travaillons également avec un chef de projet qui trouve extrêmement pertinent et intéressant que des actions culturelles se développent avec les habitants. Il croit à l'ensemble des effets indirects d'une action culturelle.

Concernant les partenariats au niveau de la ville, je m'y intéresse mais cela ne prend beaucoup de temps, c'est encore la politique de la goutte d'eau. Suivant les projets, nous travaillons en relation avec des associations, des maisons de quartier, avec le milieu scolaire si nous démarrons un projet pendant le temps scolaire qui a aussi des incidences hors temps scolaire. Toutes les formes d'articulation et de partenariat humain existent. Un projet inter-génération sera proposé avec des adolescents et des personnes plus âgées à Villiers-Le-Bel. Comme les enfants viennent essentiellement d'autres cultures et d'autres régions, beaucoup de ponts sont à créer. Au niveau du statut juridique, nous sommes une association de loi 1901.

Olivier COUDER – Votre témoignage nous donne déjà un éclairage. Je reprends au bond une notion qui me paraît intéressante parce qu'elle est vraiment la preuve de la contradiction que fait naître ce type de dispositif et de partenariat. Il y a cette contradiction qui veut que nous fassions deux dossiers et qui renvoie à l'idée qu'il faut justifier et prouver les effets en terme artistique et en terme d'efficacité sociale, comme s'il n'allait pas de soi qu'un dispositif peut produire des effets dans un domaine et dans l'autre, nous risquons même d'être taxés par les affaires sociales de ne faire que de l'artistique et par l'artistique de ne faire que du social. C'est peut-être le signe que nous avons du mal à problématiser ces 2 notions. Des questions par rapport à cette remarque ou par rapport à l'exposé d'Agnès ?

Intervention du public – Entre l'expérience de Culture Commune dans le Nord-Pas-de-Calais et celle de Villiers-Le-Bel, pouvez-vous déceler les différences de la commande qui vous a été adressée ? Dans le cas de Villiers-Le-Bel, je n'ai pas compris si vous étiez à l'origine du projet ou si c'était la réponse à une commande.

Agnès DESFOSSÉS – A Villiers-Le-Bel, je suis à l'origine des projets. Mais je n'arrive pas à avoir des commandes complètement séparées. Au moment où à Villiers-Le-Bel, nous travaillions sur le sens des congés payés avec ceux qui ne partaient pas en vacances, sur le sens du travail quand il y a chômage ou encore sur des rêves concernant des métiers pour les enfants, sur le domaine du travail, nous travaillions en articulation dans le Nord-Pas-de-Calais avec des enfants de mineurs.

Intervention du public – A Villiers-Le-Bel, vous êtes donc à l'origine de votre propre commande et vous allez chercher un interlocuteur. Dans le cas de Culture Commune, on est venu vous chercher pour vous poser une commande. Il ne faut pas faire si vite impasse sur ce point, il me semble très important parce qu'il est lié à la question de faire plusieurs dossiers. Nous y reviendrons. Mais avant, je voulais savoir, en tant que metteur en scène ou membre de cette équipe de création artistique, avez-vous vu les différences entre la situation de Villiers-Le-Bel et celle de Culture Commune dans le dispositif de création ?

Agnès DESFOSSÉS – Qu’entendez-vous par dispositif de création ?

Intervention du public – J’entends les conditions qui encadrent la création. Je voudrais savoir si le fait que vous soyez à l’origine ou non de la commande modifie votre démarche de création.

Agnès DESFOSSÉS – Je ne crois pas.

Intervention du public – Je le regrette profondément parce que je trouve que vous vous trompez ou alors vous êtes aveugle.

Olivier COUDER – Pouvez-vous arriver plus explicitement au point que vous voulez soulever ?

Intervention du public – Je crois que nous sommes au cœur d’une des problématiques qui m’intéresse. Si on est soi-même à l’origine d’une commande et qu’on a décidé de la faire avec de l’argent public, cet argent public signifie une délégation de service public. L’argent public n’est pas attribué sans raison. Il est accordé pour remplir des finalités politiques. Les intentions sont rarement écrites, elles restent généralement très floues. Lorsque vous entrez dans un rapport avec l’argent public sans commande, vous entrez en enfer parce qu’on va vous juger lors de la sortie de votre projet pour savoir si l’argent a été bien ou mal utilisé. Comme c’est resté dans le flou, que cela n’a pas fait l’objet d’un débat « citoyen », nous sommes dans la magouille et nous sommes pris par le dispositif de coûts. Ce dispositif a des règles du jeu implicites soit, si elles sont explicitées, vous pouvez trahir le dispositif ou le détourner soit vous travaillez seul dans votre projet sans vrai interlocuteur alors qu’il est en train de vous donner de l’argent. L’argent de l’état, ne vous posant pas de questions, ne vous permet pas de bien exercer votre différence.

Olivier COUDER – Si je comprends bien, vous posez la question du cadrage et de la précision de la commande. La commande est-elle précise ? Si elle ne l’est pas, la recadrons-nous et la reformulons-nous en fonction de nos propres objectifs et nos propres désirs pour en faire naître quelque chose de productif pour tout le monde ?

Intervention du public – Avons-nous également conscience que la commande fait déjà partie du processus artistique ?

Olivier COUDER – D’autres réactions ?

Claude BERNARD – Vous avez dit que vous aviez un chef de projet. Est-ce quelqu’un qui est à la municipalité de Villiers-Le-Bel ? Pourriez-vous nous décrire sa fonction et comment cela se passe avec ce médiateur ?

Agnès DESFOSSÉS – Il y a un chef de projet pour tout ce qui a été développement social des quartiers puis ensuite contrat ville. En fait, le rapport est très technique. Cela renvoie à des questions de dépôts de dossier, de papiers à remplir, de dates à respecter, de commissions dans lesquelles nous exposons nos projets mais je sais qu’ils sont étudiés avant et qu’il y a une certaine entente préalable. Je ne sais si la démarche est la même partout.

Olivier COUDER – Une dernière question et nous allons passer à l’exposé de Georges Buisson

Intervention du public – Je travaille à la Délégation Interministérielle à la Ville et je voudrais préciser la fonction des chefs de projet, le rôle qu’ils peuvent jouer par rapport à la question qui a été posée est très importante. Un chef de projet dans les 214 contrats de ville existants en France est financé,

cofinancé, commandaté par l'état et les collectivités territoriales qui ont signé un contrat comprenant un certain nombre d'engagements pour venir lutter contre les exclusions sociales en général, quelles soit urbaines, sociales, etc. Lorsque le projet de contrat s'élabore, différents volets thématiques sont définis avec des objectifs sur 5 ans, le prochain est pour 7 ans. Dans le dernier contrat de plan que vous évoquez, les volets culturels n'ont pas été suffisamment négociés comme des éléments de projet venant avec la collectivité locale et l'état répondre aux difficultés diagnostiquées conjointement, notamment les difficultés culturelles ou sociales des habitants de ce quartier. Effectivement, n'ont pas été actés les acteurs potentiels sur la ville de Villiers-Le-Bel qui pouvaient répondre au bout des 5 ans à ces objectifs dans le cadre d'une commande qui aurait pu être du même type que celle que vous avez rencontré sur Culture Commune et qui pouvait éviter cette dichotomie : la possibilité de dire que d'un côté il y a la démarche artistique et de l'autre il y a la démarche sociale.

Dans le cadre de la problématique du développement social urbain, nous supposons que lorsque les choses ont été bien négociées, cette articulation entre le social et le culturel a été définie avec l'ensemble des partenaires et que nous faisons confiance à un certain nombre d'acteurs pour mener des projets évalués ensemble. Vous, le chef de projet, les élus, les associations, d'autres partenaires évaluez non pas l'impact artistique ou émotionnel mais comment une population dans un quartier a été touchée par le travail artistique que vous avez mené, comment il a permis d'élargir leurs connaissances.

Olivier COUDER – Il est intéressant de remarquer que chacun nous observons au niveau du dispositif un dysfonctionnement et que ce dysfonctionnement tient à la non précision de la commande passée. Vous en souffrez parce que vous demandez quoi évaluer si vous ne savais pas ce que vous demandez au départ. Nous en souffrons parce que du point de vue du Ministère de la Culture, nous avons une politique qui ne se définit jamais comme telle, par rapport à laquelle nous ne pouvons pas nous positionner valablement.

Agnès DESFOSSÉS – Lorsque nous travaillons avec le contrat ville, il y a des thèmes, des objectifs, des populations à atteindre plus que d'autres, suivant les années. Nous n'avons aucune obligation de cet ordre par rapport au Ministère de la Culture. Nous sommes sur deux axes différents.

Marc KLEIN – Est-ce que quelqu'un connaît suffisamment pour nous en parler le dispositif de travail de Opening Nights à Marseille parce qu'il sont en train de faire un énorme travail sur cette logique de commande. Elle reviendrait à élaborer un appel à commandes, une demande à commandes, c'est-à-dire un aller-retour extrêmement compliqué et qui me semble absolument passionnant.

Intervention du public – C'est donc un travail autour de l'œuvre d'Edward BOND, décliné par plusieurs compagnies issues d'horizons divers et d'autres groupes comme le notre les A.F.O.L.E.N.T.S qui sommes à Marseille. Effectivement, il y a un système de représentations, de coproductions avec des théâtres de la ville de Marseille, d'Aix, sur la région. Il y a un système de débats et d'échanges. Il y a la FAC et par exemple des jeunes des cités. Nous avons travaillé sur « Saved » de BOND, sur la scène du landau qui est terrifiante. Les enfants ont dit qu'il n'avait pas envie de le faire. Il est intéressant de voir comment des circulations qui n'existaient pas se créent : Opening Nights se passe dans la ville d'Aix en Provence qui est la ville exclue par Marseille. Il a donc fallu franchir ce cap, la DRAC étant derrière et se trouvant à Aix. On se retrouve actuellement avec des théâtres perdus qui ne savent plus s'ils doivent produire, des équipes qui se cherchent mais c'est un essai très simple de circulation entre 2 villes.

Olivier COUDER – Je retiens que pour qu'un partenariat soit efficace, il faut que les termes en soient bien définies, notamment en acceptant toutes les composantes. Une des choses sur laquelle nous devons nous positionner dans les prochaines années à venir, c'est que s'il y a effectivement une composante culturelle, elle doit être acceptée comme telle et pour qu'elle soit efficace, il faut peut-être

accepter qu'il y ait ce décalage où l'on ne va pas toujours rechercher les effets voulus en terme sociaux mais qu'il faut peut-être passer par une démarche décalée, qui a ses propres enjeux esthétiques et artistiques pour qu'elle soit vraiment adaptée. Nous allons passer la parole à Georges Buisson qui va compléter ce premier tour d'horizon.

Georges BUISSON, Directeur de la Scène Nationale La Coupole – Je dirige une institution puisqu'il s'agit d'une Scène Nationale. Nous, moi-même et Alain Grasset, nous sommes toujours battus pour développer notre démarche artistique au cœur de l'institution. Cette notion d'alternatif, de se situer ailleurs me gêne. De tous temps, j'ai revendiqué les moyens que je trouvais justes pour développer ma démarche. On parlait tout à l'heure de filiation, ma filiation vient de la décentralisation théâtrale, des pionniers (Guy RETAURE, Jean DAFTE, LESAGE, SARAZIN) qui bien avant tout le monde ont démarré cette action théâtrale, d'ailleurs ils ont été reconnus par les pouvoirs publics pour cette raison et non pas pour le génie qu'on voulait faire croire qu'ils avaient. Ils avaient cette démarche relationnelle avec un public et un territoire qui était au cœur du théâtre public. Après, cette notion de théâtre public a connu un rapt, elle a été volée. J'ai donc toujours envie de me resituer au cœur de l'institution, je ne suis absolument pas alternatif. J'ai le prétention de prétendre que le travail que je mène est l'essence même de ce que je crois être le théâtre public. Je revendique toujours que l'on me reprécise avec force les raisons pour lesquelles je prétends travailler avec l'argent public.

Par ailleurs, pour moi, en dehors de la notion des esthétiques, des raisons politiques ou des commandes, la question centrale est celle des publics. Je crois que la question centrée au départ par les pionniers que j'ai cités tout à l'heure est celle de la nécessité des publics. Reposer aujourd'hui la question de la nécessité des publics, c'est reposer le problème de la place du théâtre dans la cité. Peut importe ensuite l'esthétique que ce théâtre peut avoir.

Les esthétiques sont très subjectives par contre la pertinence de la raison pour laquelle ce théâtre existe, pour qui il prétend se faire est une question essentielle à laquelle la République peut répondre. Ou bien, elle avoue clairement qu'elle institue un art officiel auquel nous faisons ou non partie. Pour moi, la République ne peut pas avoir d'art officiel donc je ne suis pas alternatif par rapport au courant d'art qui se mène dans ce pays. Je crois que c'est un combat à mener.

Sur la notion des publics, j'ai écrit un texte parce qu'on m'avait demandé, il n'y a pas longtemps, devant le SYNDEAC, symbole même de l'institution, de m'exprimer vis à vis des publics. Je reprends le même texte parce que je pense que la question est la même. Je pense que la question de la place du théâtre dans la cité est vraiment la problématique du moment.

« La démarche que je mène part d'une constatation toute simple, presque évidente : si la majorité des gens ne fréquentent pas le théâtre, ce n'est pas grave pour eux, mais en revanche, c'est préjudiciable pour le théâtre lui-même. Un art qui ne concerne qu'une infime partie de la société est un art qui ne se porte pas bien. Le théâtre est donc dans son essence même un art de la socialisation qui n'existe qu'au moment où il se fait. On pourrait même affirmer que l'intensité de son existence se mesure au qualitatif de sa médiation et à la nature de ceux qu'il prétend rencontrer au moment même où il se représente. Cette constatation nous ramène donc naturellement à nous poser la question essentielle du ou des publics dans la réalité du théâtre public d'aujourd'hui. Au-delà de cette question des publics, c'est le rôle du théâtre dans la société qui se pose. Imaginer la représentation théâtrale sans public est une supercherie que personne ne revendique. Tout le monde constate avec raison qu'il y a du monde dans les théâtres, parfois beaucoup et il est loin le temps où l'on osait prétendre le contraire, où il était bon ton d'agiter le spectre d'un théâtre public ennuyeux, se faisant devant des salles vides. Donc tout pourrait être pour le mieux dans le meilleur des mondes, si ce n'était, années après années, le résultat des études de fréquentation des salles de théâtre où il apparaît que ceux qui fréquente « régulièrement » nos lieux ne dépassent guère les 10 ou 12 % de la population. Voilà bien l'endroit où le bas blesse. Nous sommes obligés de reconnaître que jamais dans la courte histoire de son existence, le théâtre public n'a eu autant de moyens, même si chacun d'entre nous admet par ailleurs

qu'il pourrait en avoir encore davantage. Il est donc intéressant d'essayer d'analyser à quoi ont servi ces augmentations de moyens. Le nombre global des compagnies a augmenté, tout comme celui des institutions, il en est de même pour les professionnels et pour les constructions des outils performants que sont nos salles de spectacle. Je ne parlerai pas du nombre de créations et de projets. Il semblerait donc que l'accroissement général des moyens accordés au théâtre public ait modifié un certain nombre de données, sauf celles concernant l'élargissement social des publics. Nous butons toujours sur les 10 à 12 % de la population de notre existence semble concerner. Toute la question est contenue dans la manière dont on se situe face à cette réalité têtue. Soit ce pourcentage est un seuil au-delà duquel il est impossible d'aller, au-delà duquel il n'est pas utile d'aller, soit ce pourcentage n'est en rien une fatalité et qu'il ne dépend que de nous pour la dépasser. Encore une fois, disons le : si les gens ne vont pas au théâtre, ce n'est pas grave pour eux, mais c'est grave pour le théâtre lui-même. Il ne s'agit donc pas de poser la question du nécessaire élargissement social des publics dans un contexte de missionnariat laïque qui consisterait seulement à porter une bonne parole artistique à ceux qui en seraient privés mais bien davantage de considérer que la composition sociale des publics, leur diversité, est un élément majeur du ressourcement de l'acte théâtral lui-même. Dis-moi à qui tu t'adresses, je te dirai qui tu es.

Un acte théâtral recroquevillé sur lui-même, ne s'adressant qu'aux mêmes, comporte tous les risques de l'appauvrissement lié à la consanguinité. En posant la réalité du public par son nombre certes mais surtout par sa diversité et par sa différence, comme un élément nécessaire pour le théâtre à s'auto-oxygéner, à se ressourcer, on ne peut éviter de poser la question du lieu, de l'espace où le théâtre se fait. Je ne veux surtout pas parler ici des outils performants ou non mais du territoire, de l'espace élargi de la cité. En effet, l'acte théâtral, les raisons pour lesquelles il prétend exister, la manière même dont il existera ne seront en aucun cas les mêmes si celle ou celui que l'on nomme créateur prétend s'adresser à la terre entière ou s'il prétend s'adresser à un territoire donné et délimité. Seul l'agissement dans une durée, sur un territoire repéré et repérable, permet d'appréhender le ou les publics, non pas comme une masse anonyme et silencieuse mais comme une communauté identifiable et partie prenante de l'aventure théâtrale elle-même. Au-delà d'une simple réalité géographique, ce territoire est en effet une réalité humaine, sociale et culturelle qui respire et qui vit. C'est donc très naturellement dans cette vie que La Coupole prétend alimenter son projet artistique. Le fait que cette Scène Nationale soit située au cœur d'une ville nouvelle en train de se faire n'est absolument pas neutre ni extérieure à ce qu'elle est aujourd'hui et à ce qu'elle aspire à être davantage dans le futur : un lieu d'échange entre la création artistique et les publics donc un lieu acteur dans la construction identitaire et sociale de la ville. Notre démarche doit permettre aux créations artistiques de se nourrir autrement en se confrontant à des imaginaires nouveaux. Pour ce faire, nous vivons des rencontres différentes, inattendues, fortes et singulières, nous nous laissons conduire au gré des conversations, des bavardages autour de la famille, des voisins, des rêves, des espoirs vivants ou déçus, tout ce qui fait la trame de la vie mais aussi des quartiers, des grands quartiers de la ville, peut-être une culture. L'artiste peut peut-être jouer ce rôle de passeur qui brise l'isolement du déracinement, qui comble l'absence d'histoire réelle par des histoires initiatrices dans les fictions diverses qu'il peut recommencer, effacer, préciser, une sorte de répétition ludique et grave de la vie réelle. Le projet de La Coupole, c'est donc d'accueillir des artistes qui ressentent pour eux-mêmes l'impérieuse nécessité de se nourrir autrement, qui revendiquent à un moment de leur parcours des cheminements différents, des durées différentes pour briser le moule par trop normé dans lequel se fait la création artistique d'aujourd'hui. Accepter de venir à La Coupole, c'est peut-être aussi renoncer un temps à ses certitudes, c'est avoir envie d'immerger sa recherche créative dans le tissu de la ville, c'est aussi parfois accepter de partager sa recherche, avoir besoin des autres, ceux qui en général sont coupés de toutes rencontres artistiques. Ces aventures différentes permettent au public de les suivre de l'intérieur en les partageant même parfois avec les différentes équipes artistiques qui les conduisent. Ainsi le public n'est plus une simple abstraction nécessaire en bout de course à la création, mais un élément déterminant et actif à l'acte théâtral lui-même. Il comprend le rôle qu'il accepte de jouer dans l'aventure qui lui est proposée et le fait qu'il soit à nos côtés n'est pas une

chose anodine mais indispensable. Ces recherches se veulent davantage des tentatives, des effets plutôt que des finalités. Nous nous refusons de nous condamner nous-mêmes à tous les coups à des créations bien léchées ou bien calibrées, une manière pour nous d'échapper à la finalité de l'art pour l'art ou du chef d'œuvre en puissance. Plus que jamais nous ressentons le besoin de faire partager nos doutes. Pour ce faire, nous organisons, nous inventons des confrontations avec un public élargi, ouvert, actif et complice. Parfois nous le faisons à l'intérieur de nos théâtres mais souvent à l'extérieur.

Il est nécessaire pour le théâtre d'entrer aujourd'hui en résistance par rapport à lui-même en utilisant des réseaux nouveaux, non officiels, presque clandestins. Le théâtre doit échapper à l'idéologie dominante qui l'asphyxie, celle qui veut lui faire croire qu'il n'a que le rôle d'œuvre d'art à jouer. La question des publics pour le théâtre public est un élément déterminant à sa survie, non pas en terme quantitatif mais en terme qualitatif. Qui est dans la salle est une question bien plus pertinente et vitale aujourd'hui que comment sont-ils. Il est peut-être grand temps de s'interroger sur la pertinence d'une liberté de création gangrenée inconsciemment à la réalité d'un public socialement monolithique et qui renvoie à ceux qui font le théâtre d'aujourd'hui la manière dont il convient de le faire. Pour conclure, je crois que la vraie question qu'il convient de nous poser est : aujourd'hui, ne faudrait-il pas pour le théâtre public moins de spectateurs mais plus de gens ? »

Lorsque j'ai lu cette intervention au niveau du SYNDEAC, je n'ai pas reçu d'applaudissements.

Olivier COUDER – C'était la question que je voulais vous poser. Comment ce texte a-t-il été reçu par le SYNDEAC et question corollaire : à défaut d'être alternatif, seriez-vous par hasard minoritaire ?

Georges BUISSON – Concernant le SYNDEAC, il n'y a pas eu de débat. Il y a eu l'anathème, l'excommunication. Ce texte a été vécu et perçu comme étant très dangereux pour le théâtre public. J'ai regretté le fait qu'il n'y ait pas eu de débat mais en même temps cela montre à quel point ce genre de questions aujourd'hui dérange. Je ne comprends pas pourquoi elles dérangent car nous nous les posons tous les jours, moi et les gens avec qui je travaille.

Sur la question des minorités, je crois que le débat ne se situe pas entre les petits et les gros, je crois que c'est un débat idéologique et je crois que les institutions ne sont pas monolithiques. Lorsque que l'on voit, par exemple, Stéphanie LOIC dans l'est de la France, je ne crois pas qu'elle soit aux antipodes de ce que je viens de dire. On pourrait dire la même chose pour Olivier PERRIER qui se trouve à Montluçon et qui dirige un centre dramatique. RETAURE, dès le début des années 70, passait une commande à Gatti sur les « 13 soleils de la rue Saint Blaise », sur une réalité du quartier. Ces démarches ne sont pas nouvelles, elles ne sont de l'ordre de l'innovation au sens libéral du terme. Ce sont effectivement des logiques de ce que nous croyons réellement être le théâtre public. Nous ne sommes pas majoritaires mais nous sommes quand même quelques uns.

Olivier COUDER – Je trouve cela intéressant car c'est la réaffirmation que cela doit être au cœur du dispositif, « je ne suis pas alternatif » et même temps le constat à la fin de ton exposé que le théâtre public doit entrer en résistance contre lui-même, sous entendu qu'il a glissé.

Georges BUISSON – Je pense qu'il y a eu rapt de ce que je croyais être la notion de théâtre public. Par exemple, la démocratisation des publics est plus fondamentale que le taux de remplissage ou que l'accompagnement des publics.

Olivier COUDER – Nous pouvons nous reporter au livre d'Alain Grasset, « Contributions », en expliquant que les relations publiques dans les établissements étaient laissées au soin de chaque établissement pour savoir qui il visait et quel type de public il essayait de toucher, le seul critère valable étant le taux de remplissage et non pas comment et avec qui on remplit.

Intervention du public – Je suis considéré comme alternatif bien qu’ayant dirigé un équipement pendant plusieurs années. J’ai entendu parler de ce débat puisque le SYNDEAC est descendu à Marseille et qu’Alain Lievaut et Philippe Foulquier m’ont transmis l’information. Le débat circule, même s’il ne circule pas à l’intérieur du SYNDEAC, il circule par le biais des compagnies, des établissements publics comme le Théâtre du Merlan, et même contre le centre dramatique de La Crieée. Il y a une minoritaire majoritaire malgré tout. Ce fonctionnement du service public au service des publics continue quand même à exister.

Georges BUISSON – Je voulais ajouter une précision sur la notion des publics. Souvent avec le Ministère de la Ville ou les dispositifs dans lesquels on nous met, où nous devons nous justifier, j’ai toujours regretté que la notion des publics vis à vis de l’institution ministérielle ait été posée par rapport à des publics dits exclus. Comme je revendique de travailler au cœur de l’institution, je revendique de travailler pour des gens comme tout le monde. Je n’ai jamais voulu que l’on m’exclut de mon champ opérationnel. Dans ce pays, il y a 10 à 12 % de personnes qui vont au théâtre, il y a 10 % de gens que l’on nomme exclus mais au centre il y a 75 % de gens normalement intégrés dans la société, pour lequel le théâtre est complètement étranger. Je crois qu’il y a un énorme travail à fournir, ce qui n’empêche pas naturellement, dans une nécessité artistique qu’il faut toujours revendiquer, que l’on ne doit pas être complexé par les formes : on peut mener des formes très différentes à l’issue d’expériences de différentes natures. Je ne pense pas que l’on aboutisse à une seule forme, une seule esthétique. Nicolas Roméas avait raison ce matin quand il disait de faire attention de ne pas se sentir minoritaire. On nous pose le problème de l’universalité, c’est-à-dire que dans les démarches que nous menons, subitement dans le débat vient la question : Ce que vous faites est-il universel ? comme si il n’y avait qu’une seule façon d’envisager la création, solitairement, individuellement, comme une sorte de lunaire intérieure qui engendrerait une sorte de pureté artistique universelle. Le problème de l’universalité se posent de pleins de manières mais je pense que plus on touche au particulier, plus on atteint le général. On nous demande aussi toujours si nos démarches, c’est vraiment de l’art. Toutes ces questions sont colorées par une idéologie globale, dominante. Nous devons nous justifier pour ces expériences que nous vivons les uns les autres mais quand une compagnie décide de monter un spectacle qui va coûter plusieurs millions de francs, elle se donne sa propre commande et subitement cela ne pose aucun problème. Le problème du public ne se pose qu’après.

Intervention du public – Je n’ai pas le sentiment de faire un théâtre alternatif. Je suis comédienne, metteur en scène et formatrice. J’ai l’impression d’avoir des pratiques théâtrales alternatives. Par exemple, je travaille dans les espaces emploi où je fais ce que l’on appelait de la dynamisation par le théâtre, c’est devenu théâtre et communication et à présent expression et communication. Il n’empêche que c’est un atelier théâtre de dynamisation et qu’à l’issue d’un stage, je souhaite et je propose avec fermeté d’aboutir sur une représentation.

Lorsque vous dites que vous travaillez de façon particulière, j’ai le sentiment en tant que comédienne et formatrice de travailler avec des publics potentiels, des gens qui participent par exemple au stage « lire, écrire, parler, communiquer ». J’ai eu une commande d’une institution pour réagir à ce type de formation et j’ai tout de suite renvoyé au théâtre : lire interpréter, écrire de façon lisible sur une scène, proférer une parole et communiquer à un public. Outre le sentiment de s’impliquer dans le social pour que les gens aient des prises de conscience, travaillent avec la langue, le corps, j’ai aussi l’impression d’œuvrer sans le vouloir pour le théâtre. Tout d’un coup, des gens me disent qu’ils veulent venir à l’atelier théâtre que je propose à l’extérieur, me demande mon numéro de téléphone pour m’appeler avant d’aller voir un spectacle, etc. J’avais envie de réagir, le théâtre alternatif existe, je n’ai plus de compagnie parce que je croulais sous les problèmes administratifs, je suis indépendante, je travaille avec des structures mais j’ai vraiment le sentiment de faire non pas un autre théâtre mais de la formation par le théâtre.

J'ai envie de rajouter pour moi dans ce que vous avez dit tout à l'heure. J'ai commencé ce travail il y a 15 ans, j'étais auparavant comédienne et j'ai commencé pour des raisons financières avec une petite honte parce qu'on m'avait transmis que le théâtre n'était pas une tribune, c'est de l'art et c'est pur et j'avais honte non pas parce que le théâtre était social mais parce qu'il ne rejoignait pas ce que je pensais être son seul objectif, c'est-à-dire l'art. En vérité, j'ai découvert un nouveau métier de formatrice qui m'apporte ce que le théâtre ne m'a pas apporté, il me permet de remplir un rôle de comédienne citoyenne. C'est un petit bonheur.

Olivier COUDER – Si j'entends bien, c'est un autre dispositif, une autre pratique qui draine un nouveau public au théâtre. Une autre question ?

Intervention du public – Je voulais répondre à Georges Buisson. D'un côté, j'apprécie énormément ce que vous avez dit, je suis globalement tout à fait d'accord. Néanmoins je me pose la question : la manière dont vous dites les choses, vous et d'autres personnes ici, n'est-elle pas en train d'induire une nouvelle forme de confusion ainsi qu'une nouvelle forme d'exclusion ? Je m'explique : pourquoi aurions-nous peur d'appeler un chat un chat, c'est-à-dire qu'il y a peut-être des pratiques qui confinent à l'art, d'autres qui vont être à la lisière de l'artistique culturel et d'autres qui sont des pratiques sociales. Vous avez dit que cela soit de l'art ou non, cela n'a pas d'importance, pourquoi cela n'aurait-il pas d'importance ? Je pense que la confusion est mal venue et qu'il n'y a pas de raison de ne pas pouvoir définir les choses. Deuxième point concernant la nouvelle exclusion. Dans les années 80, la grande mode était de dire : « le metteur en scène avant tout, on se fiche du service public », nous voyons où cela nous a menés, aucun souci du public et je trouve cela inadmissible. Je trouve maintenant tout aussi inadmissible, ridicule et idiot de tomber dans l'effet inverse : le public avant tout et l'art on s'en fiche. Je crois qu'il y a des formes, y compris artistiques que le théâtre de service public doit pouvoir continuer à subventionner, c'est un théâtre de recherche, un théâtre difficile qui ne trouvera pas son public de manière immédiate parce qu'il faut du temps pour faire transmettre le nouveau vocabulaire. Je crois qu'il y a des choses à ne pas exclure : pourquoi ne pas se dire que différents théâtres ont différentes missions et qu'il y a un théâtre à différentes vitesses, dans les institutions comme dans la rue ? Personnellement, j'en ai autant assez de se qui est en train de se passer maintenant que de ce qui se passait dans les années 80. J'aimerais que les gens arrivent à se déterminer sans devoir d'office écraser les autres et nier leur travail. Tout cela me semble complémentaire.

Georges BUISSON – Il s'agit justement de rééquilibrer, ni plus ni moins. Je ne fais pas cette dichotomie entre un théâtre que l'on appellerait un théâtre d'art et un théâtre que l'on appellerait théâtre social. Pour moi, le théâtre est le théâtre. Ce que je dis, c'est qu'il ne faut pas confondre le théâtre avec d'autres formes artistiques. Le théâtre, qu'on le veuille ou non est l'art de la socialisation. Il se fait au moment où il se fait, c'est un art éphémère, contrairement à une toile qui est un geste définitif d'un artiste qui peut trouver sa pertinence bien après l'époque et le contexte dans lesquels l'œuvre a été produite. Ce n'est pas le cas du théâtre, je n'ai jamais vu de mise en scène de Jean Vilar et je n'en verrai jamais. La forme que j'ai dans la tête de l'évolution théâtrale s'est constituée uniquement par rapport à ce que j'ai vécu dans un rapport vivant avec un art. Je ne pense pas qu'on puisse dire que le théâtre peut trouver son public demain, il doit le trouver au moment où il se fait. Je ne pense pas qu'il puisse y avoir d'un côté un théâtre intelligent, difficile et de l'autre un théâtre dit social.

Intervention du public – Ce n'est pas ce que je disais. Il peut être de recherche, exigeant artistiquement plutôt sur le plan des formes et l'autre qui peut être tout aussi exigeant avec le souci du public. C'est la raison pour laquelle cela s'exclurait.

Marc KLEIN – Je voulais faire une mise au point comparable, du point de vue des Théâtres de l'Autre puisque en effet, on pourrait nous reprocher de tenter de reconstruire notre propre ghetto en laissant

croire que l'on invente des formes qui seraient des formes spécifiques du théâtre de l'exclusion. Dans le travail que nous essayons de faire, ce n'est pas cela qui se dit, ce qui se dit très précisément, c'est qu'il n'y a pas une esthétique de l'exclusion ou un théâtre de la difficulté sociale mais qu'il y a une rencontre humaine sur ce théâtre de la difficulté humaine ou de l'exclusion sociale qui est à même de produire d'autres expériences esthétiques. Rien ne serait plus grave en effet que de fabriquer de manière très idéologique une espèce de vision du théâtre pour les exclus et qui serait autre chose que le théâtre auquel nous sommes attachés les uns et les autres. C'est clair pour ceux qui se reconnaissent dans le collectif Théâtres de l'Autre.

Deuxième mise au point, par rapport à l'ensemble du champ social, de ce que j'appellerais « le grand territoire du théâtre social », la question qui fait clivage et qui est à nos yeux déterminante est la question de l'instrumentalisation. Nous pouvons considérer qu'il est vital d'être fortement impliqué dans toutes les problématiques de la vie sociale, c'est-à-dire de la vie des humains entre eux, sans considérer pour autant qu'on réduise l'apport théâtral à une technologie qui s'instrumentaliserait au profit de tel ou tel objectif. C'est une nuance et un clivage extrêmement important. Il est parfois très difficile à faire comprendre dans le sens où, dès l'instant où on imagine que nous travaillons par exemple dans le milieu hospitalier, on considère que nous ne faisons plus du théâtre mais de la théâtrothérapie. C'est faux, cela peut-être un acte de création avec des handicapés. Il faut être très précis dans les positionnements par rapport à ces questions.

Intervention du public – J'ai été très sensible aux paroles de Georges Buisson et d'Agnès Desfosses mais si je m'appelais Van Gogh, je me demande bien si le ministère actuel des affaires culturelles, me demanderait de m'appeler Théo ou Vincent. Lorsque l'on parle de double dossier, c'est de cela dont il s'agit. En même temps, vous dites que lorsque quelque uns comme PARIGEAU, DASTE, GIGNOUX sont revenus de camps de concentration pour créer la décentralisation, je l'ai vécu à la Comédie de l'est, le futur Théâtre National de Strasbourg, les budgets n'étaient pas énormes. Après Malraux, les budgets ont augmenté, rien à voir avec l'arrivée de Mnouchkine à la Cartoucherie. Le père de Mnouchkine venait d'un appartement de 600 m² aux Champs Elysées et il est le seul producteur de cinéma français qui n'a jamais perdu un centime. Ce n'était pas un théâtre très engagé mais il a très bien marché dans une République soit disant démocratique qui ressemble beaucoup à une monarchie dans ses rapports avec le Syndéac, avec les institutions. Nous ne pouvons pas imaginer que le TNP soit toujours à Villeurbanne, si on calcule depuis 30 ou 40 ans le nombre de millions absorbés par le TNP, que fait-on là à parler de théâtre décalé ou alternatif. Nous n'avons à choisir un côté ou l'autre, il y a une disproportion telle dans le théâtre que si on essayait de la transposer à d'autres disciplines comme la médecine ou l'aviation, ce serait impossible. C'est ce qui m'intéresse parce que je ne peut pas supposer que vous pratiquiez la langue de bois au SYNDEAC. C'est remarquable cette franc-maçonnerie des théâtres nationaux qui de fait sont ceux qui exclut le plus, à commencer à l'intérieur de notre profession. Quand un théâtre national monte un travail sur l'handicap ou sur le décalé, c'est très étrange, comme de voir l'Odéon monter une pièce de 4 millions de francs pour une seule actrice devant très peu de spectateurs. J'ai appris l'année dernière dans Téléràma et le Canard Enchaîné que le directeur recevait des bakchichs à chaque entrée. Ce n'est pas de la corruption mais un système généralisé en France dont la DRAC, les ministères et chaque directeurs de scènes nationales sont tout à fait au courant (...)

Georges BUISSON– Je pense qu'il est intéressant au sein du théâtre public d'essayer de débattre. Le SYNDEAC n'est pas une entité, il est formé à partir des gens qui souhaitent y adhérer. Je continue d'être adhérent du SYNDEAC parce que j'ai envie d'amener ce débat en son sein. Je ne suis pas sûr d'y parvenir mais j'essaie car ces questions se posent. Quand j'évoquais les raisons pour lesquelles on prétend travailler avec l'argent public, je pense que c'est une question essentielle, je crois effectivement qu'il y a tendance à confondre la République et le Prince : si nous considérons que l'attribution de l'argent public ne se fait que sur la qualité ou le génie de la personne qui reçoit cet argent, je trouve que

ce n'est pas suffisant. C'est peut-être l'un des éléments de l'attribution de cet argent mais ce ne doit pas être l'unique. Il faut véritablement que l'état précise les raisons pour lesquelles il attribue cet argent. La chartre de service public est une avancée, c'est la première fois qu'un Ministre élabore une chartre de service public pour le théâtre vivant en donnant quelques pistes. Cette chartre a été élaborée parce qu'à l'intérieur de la profession, un certain nombre de personnes ont demandé à ce que les choses avancent dans ce sens. Nous sommes loin du risque de renversement complet que vous craignez à l'aube des années 2000 mais nous sommes dans un rééquilibrage et nous re-précisons des choses. Je pense que c'est dans la précision que chacun s'y retrouvera. Il s'agit de comprendre quel rôle on tient. Effectivement, beaucoup d'artistes ne travaillent pas avec de l'argent public. Et je n'étais pas tout à fait d'accord lorsque Marc Klein disait que si nous travaillons avec peu d'argent, nous sommes peut-être dans le système libéral.

Je crois qu'il faut revendiquer de travailler avec l'argent public, d'autant plus qu'au-delà de la démarche artistique, il y a une démarche d'acteur dans la cité. Quand je travaille sur un territoire, je n'ai pas la prétention d'être seul, je travaille avec d'autres acteurs. Quand nous agissons sur un territoire, c'est vrai aussi pour les politiques, les travailleurs sociaux, les enseignants, les artistes, les citoyens, nous sommes tous des acteurs sur ce territoire.

Olivier COUDER – Je reformule rapidement 2 points pour dire que nous nous sommes posé la question de la commande auprès des compagnies mais les structures culturelles la vivent aussi très mal quand le commanditaire n'a pas de commande claire et qu'un vide politique s'installe. Le problème que tu évoques ce n'est pas d'être dans ou hors de l'institution mais on en revient à ce qu'a dit Philippe Henri, à savoir qu'actuellement les moyens sont tous concentrés vers la production d'œuvres et non vers les démarches qui cherchent à se définir par l'originalité de leur dispositif et leur ouverture à la société civile, notamment celle qui ne va pas au théâtre.

Intervention du public – Je voulais réagir par rapport à ce qu'a dit la personne qui travaille à la direction de la ville : si un projet théâtral est subventionné dans l'évaluation du projet, vous disiez que l'on demande par exemple si les enfants vont mieux, si la situation va mieux. Je ne comprends pas que l'on puisse poser cette question. Je ne comprends pas que l'on évalue sur une efficacité concrète, immédiate.

Intervention du public – Actuellement la politique de la ville est en train de changer, nous avons demandé qu'il y ait un point de vue de l'état sur les territoires. Il s'agit de projets locaux territorialisés, sur lequel nous avons fait un certain nombre de diagnostics qui nécessite que l'état et les collectivités locales fassent ensemble un projet. Pour que ce projet puisse s'établir, nous demandons aujourd'hui qu'il y ait un réel diagnostic des dysfonctionnements sur ce territoire, ce qui n'avait pas été fait jusqu'à maintenant de manière approfondie. Quand je parle d'évaluation, il ne s'agit pas seulement d'indicateurs chiffrés, nous en avons d'ailleurs très peu notamment en ce qui concerne les populations étrangères. Nous ne pouvons donc pas tout évaluer de manière chiffrée, par contre, nous demandons à ce que les gens se rencontrent et puissent avoir des points de vues sur ce qui va mal par rapport à certains endroits, certaines populations et que les efforts de l'ensemble de la population d'une ville, notamment dans le domaine culturel puissent conduire à ce que ces populations, diagnostiquées comme subissant un certain nombre de dysfonctionnements, trouvent dans les actions qui sont mises en œuvre une égalité d'accès à la culture, etc. L'évaluation ne consiste donc pas à mesurer l'effet d'un acte artistique, l'évaluation n'est pas immédiate, ce sont des contrats sur 7 ans. En 7 ans, il s'agit de déterminer si une ville fonctionne mieux ou non par rapport à ses populations. Nous ne pouvons le mesurer que si nous effectuons ensemble un état des lieux. Par exemple, dans le cas de Villiers-Le-Bel, le chef de projet avec les différents acteurs culturels de la ville ne doivent pas se rencontrer au moment où quelqu'un a une action à mener, mais en amont pour voir ensemble comment pendant 7 ans ils vont

essayer de travailler ensemble à partir d'une commande cohérente à laquelle sera intégré l'ensemble des ministères. Dans un comité où on vous attribue des subventions, il y a tous les ministères, y compris celui de la culture qui en amont est lui aussi à même de discuter sur les aptitudes à faire naître un projet. Nous demandons aujourd'hui des projets de territoire qui ne peuvent se monter sans que les gens se rencontrent.

Olivier COUDER – Il est temps de re-nourrir le débat avec une nouvelle intervention, celle de Nicolas Roméas qui va reposer la question du partenariat du point de vue de son journal *Cassandra*.

Intervention du public – Vous avez cité le cas A. Mnouchkine et vous avez dit des critiques un peu fielleuses, à propos de sa vie, son existence et sur son père. Premièrement, je voulais simplement dire qu'il est malséant de procéder ainsi, deuxièmement, malheureusement pour vous, c'est une expérience que j'ai vécu et ce que vous avez dit à propos d'Ariane est totalement faux. Je ne parle pas de l'institution qu'elle a créée et qu'elle dirige, je parle de sa vie. Vous dites que son père avait un appartement de 600 m², c'est une attaque je souhaiterais que vous vous excusiez parce que vous avez dit un mensonge.

Nicolas ROMEAS, Revue *Cassandra* – Par rapport au sujet, je voudrais me placer sur un angle de vision légèrement différent de manière à faire avancer le débat et ne pas être trop fractal en entrant dans des détails infinis. Lorsque l'on aborde ces thèmes, on peut y pénétrer sous plusieurs entrées, sous des angles extrêmement différents les uns des autres, c'est pour cela qu'ils nous glissent entre les doigts, ce sont des pièges. Dans un système qui conserve des structures féodales, cela ressemble fortement à une hiérarchie avec tous ses étages, on oublie de le rappeler parce que nous sommes accoutumés à fonctionner de façon individuelle, par petites équipes. Mais je pense qu'à un moment donné il sera peut-être bon de remettre les choses plus fortement en question, c'est-à-dire de se poser la question de la place de l'art dans cette société, pas seulement en petits comités mais d'une manière plus vaste, de travailler en amont de telle façon que les concepts puissent avoir de la force lorsqu'on les utilise chacun dans son domaine, dans son territoire, localement, avec des partenaires qui parfois ne comprennent pas de quoi on parle.

Cela ne nie rien de ce qui a été dit jusqu'à présent, mais ce matin un certain nombre de personnes assez minoritaires réagissait contre l'un des aspects de la démarche qui est pratiquée ici en disant qu'il ne fallait pas spécifier une esthétique par rapport à quelque chose qui leur paraît être de l'ordre de l'essentiel : non seulement du théâtre mais de l'art. Le théâtre réunit toujours des militants et des personnes engagées parce que c'est l'art qui, aujourd'hui en occident, est la dernière forme ou le dernier endroit où la société peut se parler à elle-même de façon immédiate dans l'instant de la représentation, même si elle le fait mal. C'est une forme artistique qui représente un outil sociétal, peut-être avons-nous renoncé un peu à cela dans les autres formes. Cela veut dire que nous avons accepté que les autres formes artistiques appartiennent au marché, à une élite extrêmement restreinte ou aux universitaires, ce que le théâtre ne fait pas encore totalement, il y échappe encore un peu. Je me demande simplement : ne parlons-nous pas simplement de la place de l'art dans la société, lorsque nous parlons de toutes ces questions ? Fondamentalement. Le fait d'accepter ce qui est en train de se dire ici : à savoir le retour à un véritable échange entre les populations dont ces formes sont issues. On oublie que la parole en question est de toute façon, même si l'on s'agit de théâtre privé de la pire espèce, la parole d'une communauté qui se renvoie la parole à elle-même par l'intermédiaire d'un mandataire. Revendiquons que nous parlons d'art et que nous sommes capables d'en parler de façon « centrale »

Historiquement, il y a toujours eu des petits groupes qui se réunissent qui ont l'impression d'être minoritaires et exclus, ce qui est vrai, mais il faut aussi sortir de cette faiblesse, de ce complexe d'infériorité, il faut travailler en amont de façon stratégique en n'ayant pas peur de considérer que c'est un combat, aussi avec et contre nos amis de la Villette, un combat extrêmement ambigu. Qui va

l'emporter ? Ces formes vont-elles devenir des formes admises, plaisantes, ponctuelles ? viendrons-nous les voir à Paris dans un lieu protégé, sans qu'elles ne nous concernent vraiment et que nous nous posions la question de ce qui se trouve derrière ? C'est-à-dire sans retrouver cette force que l'art doit absolument avoir pour être de l'art, que ça nous concerne dans l'ensemble de notre vie. Cela risquerait de ne plus être que du « spectacle ». Je propose que le mot « spectacle » disparaisse définitivement comme le mot public, puis, lorsque nous aurons un peu plus de courage, le mot « spectateur » et le mot « acteur ».

Ce m'est facile de parler ainsi, parce que je ne suis qu'un observateur, j'ai conscience de ne pas être un praticien. C'est plus facile pour quelqu'un qui travaille dans une revue de parler comme cela parce que l'observation est beaucoup plus globale, je ne suis pas impliqué dans une forme précise. Mais je crois que nous avons besoin les uns des autres. Quand, à un moment donné, ces questions vont devenir absolument centrales, lorsque même les personnes qui ne s'en préoccupent pas seront obligés de s'en préoccuper, nous ne serons plus alors en état de négocier pauvrement, d'être les manants qui demandent quelques miettes, nous aurons réussi ce véritable travail qui consiste à jouer ce rapport de force visant à redonner sa puissance à l'art dans notre société. Si je vais jusqu'au bout de ma pensée, je crois que c'est un problème de civilisation, si l'art peut être séparé à ce point de nos vies, c'est bien que d'autres choses le sont aussi, c'est comme ça dans tous les domaines de notre vie. Prenons les choses que l'on connaît, les formes artistiques qui aujourd'hui, même dans notre propre camp, chez les gens qui se battent pour qu'elles retrouvent force, vitalité et essentialité, ne peuvent pas faire autrement que séparer ce qu'il font en catégories : thérapeutique, sociale, sociétale, politique, etc. Il y a une phrase que j'aime bien dire : « l'efficacité politique de l'art, c'est son efficacité artistique ». Rappelons à ceux qui l'ont oublié ce qu'on été les grands mouvements artistiques des époques précédentes et même de ce siècle, rappelons ce qu'a été le surréalisme, le dadaïsme, rappelons ce qu'on été à l'origine ces mouvements qui aujourd'hui sont devenus totalement acceptés et « classiques » : rien d'autre de la prise en compte de problématiques sociétales qui se situent au noyau même de nos vies et qui consiste à re-saisir l'ensemble en échappant à ses séparations. Nous avons une grande responsabilité en amont du travail particulier de chacun, dans l'endroit précis où il travaille : redonner de la force au concept, faire un travail sémantique.

J'avais pris 2 ou 3 notes sur ce qui a été dit aujourd'hui. Philippe Henry disait hier qu'il y avait une spécificité de ce type de travail en ce qui concerne le rythme, la non narration, le fragment. Cela me paraît juste, je veux simplement faire remarquer que l'on peut dire la même chose de Beckett, de Peter Handke dans beaucoup de ses travaux. Nous sommes tous en train de travailler dans une certaine direction parce que c'est la direction que l'art est en train de prendre, ce n'est pas la spécificité du travail que l'on appellerait « social », que l'on rangerait dans un coin et à qui l'on donnerait des miettes. C'est un travail de fond qui est en train de se faire. Même Peter Brook, lorsqu'il travaille sur les textes d'Oliver Sacks qui est un neurologue, nous allons le voir parce que c'est Peter Brook, on oublie profondément et essentiellement qu'il fait partie de la même famille que notre ami. C'est le même type de préoccupation. Heureusement, certains dans leur carrière individuelle savent porter ses pensées, mais ce sont les mêmes. C'est l'essentiel de la démarche artistique.

Par rapport à ce qui a été dit, je ne suis pas d'accord quand tu parlais de théâtre social. Tu dis que cela fait mal aux oreilles, je dis heureusement que cela fait mal aux oreilles. Parlons d'art, de théâtre, ne parlons pas d'art social, cela voudrait dire que si le théâtre se préoccupe de la société dans lequel il est né, alors c'est autre chose alors que ce n'est pas le cas. C'est mon point de vue.

Intervention du public – (inaudible)

Nicolas ROMEAS – Nous pouvons discuter à l'infini sur la définition du théâtre amateur, du théâtre professionnel. Je voudrais simplement dire que les inventeurs des révolutions grâce auxquels nous ne sommes pas tombés dans le pire état de ce que nous pourrions craindre, sont tous des gens qui ont

travaillé dans le théâtre amateur avec le théâtre amateur, ils ont tous fait du théâtre que l'on intitule « social », ce sont des gens pour lesquels ces catégories étaient en permanence incluses dans leur travail. C'est la raison pour laquelle ils ont fait bouger les choses. Arrêtons d'employer des mots qui déprécient et qui dévalorisent. Nous parlons *d'art* et lorsque l'art est « professionnel », ce n'est plus tout à fait de l'art.

Olivier COUDER – Quelques réactions dans la salle ?

Intervention du public – Je suis tout à fait emballé pour ce que l'on vient de dire, c'est-à-dire que l'on tire vers le haut sans renier le bas. On se situe dans une manière universelle dans cette quête du sens et chacun y contribue avec ses limites. Vous parliez de Peter Brook, cela me touche beaucoup. Dans le cadre de l'université, il y a un espace de recherche et de mise en actes autour de ces productions théâtrales qui transitent à travers des expériences, notamment autour de l'handicap mental, de la difficulté d'être au monde. Sortir de la compassion pour aller vers une dimension qui donne une parole qui est en train d'émerger profondément. Au bout de 2 ans d'existence de cette commission qui réunit des gens au niveau international, nous allons demander à Peter Brook de coordonner l'ensemble des travaux. Je trouve qu'il est effectivement essentiel de savoir que nous concourrons les uns et les autres, à travers ce que nous tentons à pouvoir se retrouver dans une interrogation, d'avoir la volonté que les choses bougent, non pas en attaquant des personnes, mais en touchant aux événements profonds.

Olivier COUDER – C'est intéressant parce que un nouveau sens du mot partenariat apparaît qui serait qu'il n'y a pas des artistes inclus, exclus ou un certain type d'artistes qui ferait un travail particulier et un autre qui ferait un travail sociétal, mais que ces personnes peuvent se rencontrer et travailler en commun sur des objectifs définis. Il serait souhaitable de le mettre de plus en plus en route dans la pratique.

Intervention du public – De même, Par rapport à ce qui dit Georges Buisson, j'étais très touché parce qu'il a des convictions que la plupart des gens ici partagent. Au niveau des structures qui ont pignon sur rue au centre de Lyon, je n'ai jamais pu avoir la possibilité de faire avancer cette question, de dire : pourrait-on au niveau de l'élargissement du public, au niveau du répertoire, essayer de faire des échanges ?

Cela a fonctionné avec la banlieue, le théâtre de Vénissieux, avec Vaux en Velin, mais il faudra bien que nous arrivions sur le centre. Sur le centre, nous avons pu tout de même travailler avec le théâtre de la Croix Rousse. Il y a quand même des îlots de résistance par méconnaissance, je crois et peut-être parce que nous n'avons pas toujours les moyens en terme de propos ou d'objet à proposer mais cela fait son chemin.

Marc KLEIN – Il y a toujours un mouvement de balancier. Ici, nous serions à nouveau dans la phase souriante et consensuelle. Attention, ne tombons pas dans un œcuménisme facile. Si nous rappelons des évidences objectives, le cas de la Coupole est minoritaire, les exemples donnés et qui sont réconfortants sont très minoritaires dans ce pays ; Si nous regardons de manière objective les chiffres, nous nous trouvons dans une situation scandaleuse. C'est incontestable.

Nicolas ROMEAS – Je suis violemment contre le consensus parce qu'il nous empêche d'avancer. Je pense qu'il nous faut de la rupture, il faut cesser de mélanger les choses. Je pense que les personnes qui font le contraire de ce que font la plupart des gens ici aujourd'hui emploient les mêmes mots et qu'il faut trouver un moyen pour dire que ce n'est pas du tout du même ordre, non pas pour dire : vous faites du théâtre et nous faisons du théâtre « social » mais ici nous sommes au centre de la préoccupation de l'art. Chez eux, les formes sont en train de mourir, le festival d'Avignon était à mourir de dépit,

d'amertume et de honte. Mort au consensus, l'art est en train de se repenser ici. Nous ne sommes pas à la marge, nous sommes au centre.

Olivier COUDER – Nous voyons clairement qu'il y a des types de politiques par rapport auxquelles nous pouvons nous opposer et une posture politique qui est de dire que nous sommes au centre du théâtre en faisant ce type de travail. L'un n'empêche pas l'autre. Le fait de se dire qu'il y a un théâtre qui a différentes composantes n'empêche pas que dans les faits nous puissions nous opposer à la façon dont les choses s'organisent.

Intervention du public – Je voulais m'exprimer sur la question de parler ou non de théâtre social. Quand on parle de théâtre social, on en vient à se retrouver dans une impasse de la question de l'enjeu esthétique et politique et à se poser la question de l'esthétique : y a-t-il esthétique ou est-ce uniquement politique, sommes-nous dans un travail d'action sociale ou sommes-nous dans un travail d'art ? Pour moi, on en revient presque à se poser une fausse question. Lorsque je suis allée voir une pièce du Théâtre du Fil, je ne me suis pas posée une seule fois la question, j'étais face à du théâtre, j'étais touchée parce que c'était du théâtre. Il y avait à la fois une dimension esthétique et politique. Je trouve qu'il est dangereux de se définir comme théâtre social.

Marc KLEIN – C'est au moment où je mettais ma casquette de généraliste et où j'essayais de tracer un paysage général que j'ai employé cette expression, l'empruntant d'ailleurs au vocabulaire d'un pays voisin pour dire que l'on pourrait utiliser cette expression pour qualifier un ensemble de pratiques avec lesquelles nous avons à faire et auxquelles nous nous opposons peut-être aussi fondamentalement sur certains points.

Mais tout d'un coup, à la réentendre, je me dis que cela vaudrait peut-être le coup de maintenir le problème que nous pose cette expression. Parler de théâtre social, c'est mettre le doigt sur le fait qu'il existe dans ce pays des formes de théâtre fondamentalement asociales.

Intervention du public – Depuis une vingtaine d'années, j'observe cette société. Je commence maintenant à sortir de mon trou. Je suis passé par pas mal de voies, de mouvements d'exclusion divers et je peux vous assurer que lorsque j'ai vu certains théâtres s'emparer des questions de chômage pour avoir quelques activités, cela m'a singulièrement déplu. Le théâtre vient parfois dans des espaces où il n'y a plus du tout de théâtre, dans des espaces complètement anonymes qui ne sont pas loin d'être des camps et lorsque je vois les débats, je me demande si nous ne pourrions pas essayer de sortir de cette langue de bois permanente, constante, cet appareillage monstrueux qui nous empêche aussi de nous exprimer. Je suis banlieusard, dans la banlieue, il y a des zones de relégation qui existent depuis fort longtemps. Des engagements ont été pris, les mêmes qui sont dans les ministères, de tout cet appareillage de militants qui sont toujours du côté du bien, qui décident à qui on va attribuer l'argent. Je trouve qu'il y a quand même quelque chose qui ne va pas, il y a une instrumentalisation évidente d'un certain nombre de gens qui travaillent dans la culture, dans le champ du théâtre et ailleurs, vis à vis des banlieues. Les populations avec lesquelles j'ai pu travailler comme enseignant à une époque, n'ont aucun droit politique et je pense qu'il faudrait commencer par exiger que ces populations aient des droits politiques de représentation. J'entends parler des sociologues de territoire, l'identification à un territoire est absolument insupportable. Il faudrait peut-être entendre la question de l'altérité. Beaucoup ont travaillé sur le thème de l'altérité, comme Beckett qui met en scène des clochards, non pas des bourgeois de gauche qui essaient de se donner bonne conscience avec les banlieues. Je suis d'accord, faisons du théâtre, mais faut-il se situer avec ses pouvoirs existants ? Personnellement, je suis arrivé à une certaine allergie vis à vis de ces pouvoirs. Je suis passée par divers étapes qui ne sont pas faciles. Je n'en peux plus de ces identités. J'exprime quelque chose par ma propre personne, en tant qu'intellectuel, transformateur de ce que j'ai reçu. Je n'aime pas le mot créateur, je le trouve dangereux, galvaudé, lié peut-être à un concept chrétien. Je suis à côté des

Mureaux, il y a 20 % de blancs qui sont cultureux, qui se créent des places, des institutions et il y a 80 % d'étrangers qui n'ont aucun droit. Les gens de culture ne doivent pas occulter cette réalité. Si je m'engage dans un travail artistique, je m'engage dans un travail qui aura une répercussion au niveau social probablement, que tout cette République gigantesque me demande de justifier cela, c'est autre chose. Mon travail social, ma conscience, mon rapport avec les autres interférera peut-être dans ma création artistique mais n'est pas en relation directe.

Olivier COUDER – Vous dénoncez les ravages de l'opportunisme, vous parlez de ces compagnies théâtrales qui font leur fond de commerce du RMI. Cela ne veut pas dire que tous ceux qui parlent de ce type de problèmes pratiquent la langue de bois. Il est vrai toutefois que ce type de dérives existe.

Georges BUISSON – Par rapport à la terminologie théâtre social, ce terme a été mis en place en Espagne par Lorca qui revendiquait de faire un théâtre d'action sociale avec la Baraque et tout le monde reconnaît Lorca comme une force artistique puissante. A l'opposé, le concept théâtre d'art a été inventé, comme si le théâtre n'était pas de l'art.

Olivier COUDER – Et si on parlait de théâtre d'art social ? Si nous lançons ce produit ?

Georges BUISSON – Par contre, le théâtre public a un sens parce qu'il est financé par l'argent du contribuable.

Nicolas ROMEAS – J'ai profite pour répondre à la question du territoire. Une des préoccupations que l'on peut avoir sur le plan personnel et sur le plan de ce qui se produit est : comment le faire entrer dans le champ du possible par rapport à ce qui existe. La contradiction entre les deux les formes qualifiées de communautaire, parfois rendues exotiques ou folkloriques. Une de mes préoccupations intime et personnelle est de savoir ce qu'est l'identité française. Je ne sais pas très bien aujourd'hui ce qu'est l'identité française. Je pense que je ne suis pas le seul dans ma génération à ressentir cette interrogation profonde. Les différentes formes de théâtre, territorial, culturel ou microculturel, se divisent alors que ce qui m'a intéressé au début c'est le théâtre en tant que matrice dans la communauté de l'identité, des mythes communs partagés et des territoires symbolique communs. Tout d'un coup, on va me dire « il faut t'intéresser au Hip-Hop parce que c'est dans ce domaine » mais cela veut dire aussi que la Comédie française ne peut absolument pas être contaminée par ce qui se passe dans les banlieues. En tant que personne, je peux trouver que c'est une contradiction très forte et très violente et regretter que le théâtre se territorialise de cette façon.

Intervention du public – Je fais sans doute partie des nostalgiques qui ont pensé que le libellé du thème était autre à savoir : l'articulation entre le théâtre social et l'esthétique est-elle possible ? Tout à l'heure je n'ai pas fini quand j'ai dit que j'avais lâché cette petite honte qui faisait que je pensais que l'on ne pouvait pas être dans le théâtre si on était du côté du social. J'ai réglé cette question et je pense vraiment que le théâtre social est un pléonasme même s'il est important de donner les précisions que vous avez dites. J'ai vraiment le sentiment en effet de faire du théâtre avec des acteurs et parfois des interprètes, avec une différence qui me semble de plus en plus fondamentale. Par exemple, j'essaie de travailler avec l'interdit de la représentation, quand je travaille en amont avec des professionnels, je m'interdit d'avoir des représentations. Si malgré le présent, la mouvance de ce qui se passe, les images et les représentations tiennent, à la finale je travaillerais avec. Mais lorsque je suis avec des interprètes qui ne sont pas des acteurs professionnels, il y a une grande différence par rapport à que je leur demande. Là où je vais demander à un acteur d'aller à contre emploi parce que je sens une douceur très lointaine en lui sous une carapace dure, avec des interprètes dans le social, je vais travailler plus directement avec ce qu'il proposent d'emblée. La différence n'atteint pas du tout l'esthétique. Un acteur

professionnel qui travaille avec des acteurs professionnels fera quelque chose de raffiné s'il a un sens raffiné de l'esthétisme, s'il ne la pas, il fera quelque chose de grossier, où qu'il soit.

La différence se situe au niveau de ce que l'on demande aux acteurs ou aux interprètes. En tant que formatrice, j'ai affiné ma pratique de comédienne parce que je fais travailler là peut-être plus que sur un plateau de théâtre, l'écoute. Je me mets à l'écoute de ces gens et avec ce qu'ils font, ce qu'ils disent et ce qu'ils sont, j'ai le sentiment d'aller dans le sens de quelque chose d'un peu Pygmalion.

Marc KLEIN – Nous nous étions donnés cet après-midi un objectif prioritaire formulé de la manière suivante : pour une politique renouvelée de l'action artistique et ses enjeux esthétiques, échanges de réflexions et de propositions dégageant les initiatives souhaitables et nécessaires, notamment en terme de partenariat avec les établissements, structures, institutions théâtrales de service public. Par rapport à cette question dont le mot clé est partenariat et dont le point d'interrogation porte sur possibles et nécessaires, nous avons voulu convoquer quelques témoignages qui rendaient compte de partenariats effectifs et existants mais la question reste très aiguë pour beaucoup d'entre nous. J'aimerais vous inviter à se recentrer sur ce point parce que c'est pour beaucoup d'entre nous une urgence de survie d'inventer des modes nouveaux, différents ou plus ouverts de partenariat. Nous ne sommes pas dans une discussion idéologique mais dans une discussion de possibilité de travail.

Intervention du public – Je voudrais rectifier ce que j'ai dit tout à l'heure à propos de Mnouchkine parce que j'ai le sentiment de ne pas avoir été bien compris. Je prenais cet exemple comme l'exemple d'un mécanisme qui sévit partout. Dans l'industrie alimentaire, on commence à y prêter attention, entre une petite épicerie et une très grande surface. Le même théâtre ne pas se faire des milliards de centimes et avec 0 francs. Ce mécanisme typiquement français nous sépare et ramène de l'ambiguïté où il devrait simplement y avoir de l'ambivalence.

Jean-François LABOUVRIE – Je voulais revenir sur le terme ignorance utilisé par Claude Chalaguié en parlant de certains responsables d'institutions au centre de Lyon. Ce n'est une expression liée à un consensus éventuel. J'observe souvent le phénomène de l'ignorance de certaines situations chez les responsables d'institutions. Je parle de l'ignorance, non pas dans un consensus à construire mais d'une rupture ou d'un dis-sensus. Mais en territoire démocratique, il ne peut avoir lieu qu'en connaissance de cause. Je vais vous citer un commentaire qui m'a été fait il y a 2 jours, à propos de ce qui se passe au théâtre Gérard Philippe. On demande à Stanislas Nordet d'équilibrer et de couvrir un déficit très élevé. Le SYNDEAC, le Ministère, Stanislas Nordet et son équipe dialoguent à propos de la recherche de la meilleure solution possible pour que les nombreuses compagnies qui sont programmées la saison prochaine au théâtre Gérard Philippe puissent ne pas déposer le bilan. La question est là pour les compagnies dès lors qu'elle ont engagé une production très importante. Après avoir eu une position très ambiguë à l'égard de S. Nordet, le SYNDEAC s'est engagé dans cette affaire et participe à un groupe de réflexion pour trouver une solution économique, financière et surtout professionnelle et artistique pour un grand nombre d'artistes du théâtre. Il se trouve que nous sommes les coproducteurs de l'un des spectacles qui doit être présenté en janvier prochain au théâtre Gérard Philippe.

J'ai rencontré il y a 2 jours, l'administratrice d'Abby PATRIX, elle est très impressionnée par l'ignorance profonde des responsables d'institutions à propos de ce qu'est véritablement la situation d'un grand nombre de compagnies indépendantes. Elle ne disait pas nécessairement cela d'un point de vue virulent, elle ne disait pas que c'est une ignorance coupable, bien qu'elle le soit. Les responsables d'institutions ont pour devoir de se tenir informés. De notre point de vue et celui des Théâtres de l'Autre, la question de l'information est aussi très importante. L'ignorance n'est pas rien.

Olivier COUDER – Cela renvoie à certains échos que nous avons eu sur une absence d'information réelle du Ministère sur le côté économique et même l'existence de ces fameuses démarches.

Georges BUISSON – Je voulais revenir sur le côté ambiguë de la déclaration du SYNDEAC. Il a simplement dit que lorsqu'on prétend faire un théâtre citoyen, on gère l'argent public d'une certaine manière. En 2 exercices, il y eu 10 millions de trou. On a l'impression que l'on a retiré 10 millions de subventions virtuelles à Stanislas Nordet. Ce n'est pas le cas, S. Nordet a engendré en 2 exercices de fonctionnement 10 millions de déficit. C'est une réalité objective. Je pense que lorsqu'on prétend faire un travail de théâtre citoyen, on doit gérer de manière citoyenne l'argent qui nous est confié par l'état. Deuxième chose à propos de la situation des compagnies, on peut effectivement réfléchir sur la notion du rapport des compagnies et des institutions. Je crois que le débat ne se pose pas de manière neutre. Aujourd'hui, dans l'idéologie dominante, c'est beaucoup plus une page dans Libération que 3 mois d'action sur le terrain qui fait acte de reconnaissance. S. Nordet a passé son temps à coller des affiches dans Paris pour nous dire qu'il fait un théâtre citoyen. Cela ne me dérange pas mais cela m'interroge néanmoins. Je fais ce travail et je ne ressens pas le besoin de coller des affiches sur les colonnes de Paris et de payer la 4^{ème} de couverture de Libération pour annoncer à la terre entière que j'ai décidé de faire un théâtre citoyen. Le problème des compagnies est là : que reconnaît l'idéologie dominante aux compagnies. On reconnaît plus aujourd'hui le papier dans Libération que le travail de fond. Les institutions se disent donc : « si je veux être reconnue par le Ministère, il vaut mieux flirter avec une jeune compagnie mise à la mode que de travailler avec une compagnie un peu dans l'ombre et qui fait un travail en profondeur ». C'est une réalité. Au-delà des questions de moyens, je crois qu'il faut revendiquer en terme les normes de la notoriété et de la reconnaissance. Je trouve aujourd'hui que la reconnaissance est complètement biaisée parce qu'elle se fait par rapport à un petit cénacle de journalistes, d'inspecteurs du Ministère qui déterminent ce qui génial et ce qui ne l'est pas. Cela fonctionne ainsi dans notre profession et c'est très difficile pour des compagnies qui ne cherchent pas cette filiation d'exister. On les ringardise tout simplement, au mieux on a une attitude condescendante et on ne se pose pas la question de l'artistique. Je suis au comité d'expert et quand je pose la question des critères d'attribution de l'argent public, on ne me répond qu'une chose, la qualité artistique. Je me demande quelle est la qualité artistique, c'est un critère de subjectivité. Je ne me considère pas suffisamment important pour mes goûts personnels fassent partie de la norme à partager par la République. Par contre, je peux tout à fait poser des questions en me demandant quelle mission républicaine remplit cette compagnie, au-delà du travail artistique qu'elle produit. Je crois qu'actuellement ces questions ne sont pas posées, ce qui prédomine c'est cette qualité artistique. Lorsque le même comité d'expert décide de déconventionner quelqu'un, la DRAC est très embêtée car c'est reconnaître qu'il fait de la « merde ». Ce n'est pas acceptable.

Marc KLEIN – Je réponds en mettant en relation le critère de la qualité artistique tel qu'il est utilisé et la réaction de Nicolas Roméas. Il me semble que Nicolas défendait tout à l'heure quelque chose de l'ordre de la puissance ou de la nécessité, de l'acte artistique alors que le critère que tu contestes et que je contestes est le critère de la qualité esthétique répondant à des normes données. Il n'y a rien à voir entre ces 2 types de critères et les 2 types de logiques à l'œuvre. Il me semble que ce que nommait Nicolas et un certain nombre d'entre nous, c'est la question de la nécessité et de la puissance d'un acte artistique et que ce que tu nommes et qui est le mode fonctionnement évaluatif, c'est la reconnaissance formelle d'un certain nombre de critères esthétiques relevant d'une norme. Cela n'a rien à voir et c'est le problème : le critère opérant parce que c'est le critère dominant est la qualité artistique, pour l'instant nous ne sommes pas en position de force suffisante en terme de rapports sociaux pour donner à celui que nous prétendons défendre et faire valoir une validité telle que l'autre tombe de lui-même. Nous sommes dans une question de rapports de force.

Nicolas ROMEAS – Je suis parfaitement d'accord. Cela repose la vraie question, ce rapport de force qui fait qu'un nombre extrêmement minoritaire de gens, une soi-disant élite autoproclamée à un moment donné et les autres par suivisme, vont se placer dans cette position de devenir des normes. Il

faut évidemment très attention à lutter contre ces normes, en même temps il faut aussi faire attention au piège qui serait d'avoir parfaitement raison sur le plan politique, d'avoir une démarche qui soit parfaitement défendable sur le plan de l'engagement et qui préserve de toutes critiques sur l'exigence artistique. Si nous arrivons à suivre la phrase, « l'efficacité politique de l'art, c'est son efficacité artistique », ce qui est très difficile, on ne doit pas se plaindre de la demande d'exigence artistique. C'est un piège, on risque alors de « reghettoïser ».

(...)

Claude BERNARD – Dans ma fonction, je suis sans arrêt déchiré par 2 données. Il y a une histoire de théâtre qui est artisanale qui pourrait partir d'un homme comme Jean Vilar. Cet homme a raconté des histoires, une action, une mise au service du public, une politique, une prise de position, ensuite il a été trahi comme toujours par des personnes qui ont pris sa place. De l'autre côté, il y a les poètes qui n'en n'ont rien à faire et qui vivent leur vie de poète. Ils sont toujours les premiers, ce sont les créateurs, ils n'ont pas besoin de place puisqu'ils la prennent de toute façon. En France, on confond la fabrication et la réflexion. On fabrique et ensuite éventuellement on peut expliquer. Je dis toujours « ne me demandez pas de faire de la pédagogie parce que c'est du face à face ». Nous regardons tous dans la même direction, si on essayait de se positionner, on arriverait peut-être à avancer un peu. Finalement on tourne en rond, cela ne circule pas.

Intervention du public – Georges Buisson parlait de rapt pour le théâtre officiel et ce que disait monsieur sur le fait que certains artistes envahissent le champ social pour s'en sortir. Beaucoup de gens nous disent : « si vous travaillez sur les marges, c'est que vous n'arrivez pas à travailler dans le théâtre officiel, c'est-à-dire que vous n'êtes pas bon dans ce domaine donc vous essayez de vous en sortir à tous prix ». Je dirais que ce n'est pas faux.

Il y a quelque chose de vrai et il y a aussi rapt dans le champ social. Des gens font des hold up et pour vivre convenablement occupent par exemple le champ de la pauvreté. Je vous donne un exemple : à Nevers, il y avait un colloque sur la vie dans la cité, quelqu'un intervenait sur la pauvreté. Un intervenant universitaire qui a écrit un livre sur le sujet a été sollicité et demandait 12 000 F pour intervenir 2 jours. Pour en revenir au théâtre, on pourrait très bien avoir cela derrière la tête et nous devons le débusquer. Les choses ne sont pas si simples : d'un côté les « bons » qui travaillent dans le champ social et de l'autre côté les « mauvais » dans le théâtre officiel. Mais il y a des façons de s'en sortir en analysant la façon dont c'est fait. Par exemple, j'ai travaillé avec des RMIstes l'année dernière sur 3 mois. J'ai la conscience tranquille parce que j'ai embauché des RMIstes en tant qu'artistes, je les ai recrutés en leur attribuant des salaires d'artistes. Nous avons évidemment obtenu de l'argent public, vous obtenez 500 000 F ou 1 millions de francs que vous redistribuez à des gens qui sont dans la « merde » en les faisant passer par un travail artistique, le théâtre ou la poésie. Dans l'action, on voit si l'on profite ou non du système mais en tant qu'artistes, nous avons le devoir sacré d'impertinence, nous avons le devoir sacré de détournement parce que l'art est d'abord une contestation du réel qui s'applique aussi aux institutions, aux collectivités locales. Nous avons le devoir de détourner les dossiers, obtenir par exemple de l'argent sur des dossiers puis le détourner et faire aller cet argent là où notre conscience nous guide, c'est-à-dire arriver avant tout à placer des idées.

Tout à l'heure, il y a eu aussi la question du professionnel et de l'amateur. Chaplin disait que la vie n'est pas assez longue pour que nous puissions devenir des professionnels. Je fais du théâtre et j'appelle cela théâtre parce que je défends avant tout des idées dans la société, c'est ma motivation. Il est vrai aussi que dans le milieu du théâtre, il y a des réactionnaires, des gens qui récupèrent.

Jean François LABOUVRIE – Je voudrais retirer le terme ambiguë à propos de l'intervention du SYNDEAC. Dans mon esprit c'est une intervention maladroite et je vais dire croire parce que cela se situe dans les débats du jour. Concernant S. Nordet que je ne connais pas, nous ne pouvons tout de même pas dire qu'il n'a pas essayé pendant plusieurs années d'embrasser toutes les questions que nous évoquons depuis 2 jours, qu'il n'a pas tenté de mener une action politique et sociale par le théâtre.

Je considère que c'est quelqu'un de très talentueux au demeurant. Ce qui me révolte dans l'histoire de S. Nordet et qui nous concerne tous, qui concerne le théâtre en général et le théâtre comme théâtre public, c'est qu'il commet une faute grave en creusant un important déficit mais que nous vivons dans un pays où le déficit est constant, où il fait partie de la vie économique du pays, dans les entreprises appartenant à l'état. Avez-vous vu un manager d'entreprise automobile, de chantier naval se faire accuser avec une telle violence quand il a creusé un déficit. Pourquoi devrions nous avoir à l'égard des gens de théâtres qui commettent l'erreur de mal gérer leur institution un discours aussi méprisant ? C'est parce que le théâtre est méprisé ainsi que les gens du théâtre parce qu'ils sont des artistes. Je trouve cela inadmissible. On ne veut pas punir S. Nordet, on veut le tuer.

Olivier COUDER – C'est une intervention très polémique.

Claude BERNARD – Il y a 25 compagnies, je ne sais combien d'ateliers théâtre avec des enseignants qui sont remis en cause, il y a de nombreux projets qui s'écroulent. Des classes entières n'ont plus de projet artistique. Voilà le résultat.

Marc KLEIN – Il serait peut-être important de ne pas boucler ces 2 journées et cet après-midi sur le problème que pose la situation de S. Nordet, par contre dans la réflexion qui est la nôtre sur les partenariats, le problème de la situation du TGP nous met en face de la difficulté du coût du partenariat. En effet, ce qu'a essayé Nordet dans le cas du TGP, c'est de tisser une multiplicité de liens, chose que l'on devrait considérer comme étant la tâche évidente de toutes les entreprises comparables, sauf qu'il a été le seul à le faire. Plus tu essaies de développer des partenariats dans un secteur public non commercial, plus la question des coûts de ces partenariats peut être aiguë. Je crois que nous pouvons l'envisager de manière non polémique.

Olivier COUDER – Ce qui m'a choqué c'est moins le fait qu'il ait créé un déficit ou non, c'est plutôt la façon dont on en a parlé, notamment dans le Monde, en parlant du théâtre de service public moribond. On se sert finalement d'une situation particulière, on peut dire effectivement que faire un déficit est un dispositif stratégique ou que c'est inacceptable. En tous les cas, l'argument qu'on en dire me paraît tout à fait spécieux et un peu pervers.

Bruno BOUSSAGOL – Dans la stratégie qui consiste à faire un théâtre où l'on demande finalement de compte à personne, lorsque l'on fait un déficit, on doit donc l'assumer. Personnellement il m'est arrivé pendant 15 ans premières années, de devoir créer un spectacle, de le tourner pour rembourser des dettes. Il est arrivé aussi de se servir des ASSEDIC dans le temps où l'on est intermittent du spectacle pour négocier avec un huissier des échéances de remboursement. Sur ce terrain, je suis responsable. A la limite, je n'accuserai jamais personne de faire comme moi. Cela veut dire que je vis au dessus de mes moyens, je vis quasiment avec un découvert permanent, c'est un choix de vie. Après, il faut négocier avec ceux qui tiennent le pouvoir. Si j'étais directeur de scène nationale, je ferais probablement la même chose, puisque vivre au dessus de ses moyens veut dire que les moyens qu'offrent la situation ne sont pas suffisants, on va donc faire un déficit budgétaire, avoir un découvert et une mise en faillite. LA question se pose aussi du point de vue du pouvoir, comment est-il capable de cela ? Ma banque paie quand même le fait que je vis au dessus de mes moyens. Finalement je paie mais en attendant je vis au dessus de mes moyens, quelque part, je suis très en avance sur la vie que j'aurais si je vivais avec mes moyens. Du point de la scène nationale, je dis qu'il y a peut-être une stratégie et qu'à ce titre, on ne peut pas ennuyer S. Nordet sur ce point. Je trouve écoeurant que l'ensemble de ses camarades, ses collègues et l'ensemble des scènes nationales ne fonce pas là dedans parce que c'est très facile de faire du déficit, d'acheter des spectacles et des compagnies qui ne sont pas connues, c'est très facile de vivifier le théâtre en France, il suffit d'acheter. Nous sommes des milliers à avoir besoin de travailler. J'attends que d'autres scènes nationales fassent cette démarche avec des bons, des mauvais

sentiments, de la dépression, un enthousiasme, avec un esprit révolutionnaire, peu importe. L'argent est virtuel, de toutes manières ce déficit sera comblé. S. Nordet continuera à vivre, il ira faire autre chose ailleurs. Ce qui me gêne, c'est qu'il a besoin de la solidarité des compagnies, je serais à leur place, je foncerai dans le SYNDEAC pour qu'il se réveille des 30 années passées. Quelques soient les stratégies des membres du SYNDEAC, « on se la coule douce ».

Il y a tellement d'autres choses à faire que d'aller au SYNDEAC lorsque l'on fait du théâtre. Mon investissement de la dernière année, c'est la lutte des sans papiers à Clermont Ferrand. Ça prend énormément de temps. Je considère, quand on est homme de théâtre, que c'est plus important que de creuser quelque chose au niveau du SYNDEAC qui est un milieu que j'ignore totalement. Je ne peut pas me reconnaître dans ce milieu professionnel.

Marc KLEIN – Je ne crois pas que l'on puisse conclure ces 2 journées sur l'idée que le problème du partenariat est très facile à résoudre et qu'il suffirait que vous nous achetiez. Nous autres, malheureux producteurs de théâtre sommes à vendre, achetez-nous et tout ira pour le mieux dans le meilleur des mondes. Je ne permettrais pas qu'on laisse entendre que ceci serait une quelconque solution. C'était une boutade. La question des alliances possibles, des partenariats n'est pas seulement une question d'ordre économique et ne peut pas se poser d'abord et exclusivement comme une question économique. C'est pour cela qu'elle est compliquée.

? – Il faut peut-être rappeler qu'au-delà, il y a énormément de compagnies dites indépendantes non conformes qui fonctionnent sur le mode de l'auto-production. C'est une question à fondamentalement ré interroger, à tel point que lorsqu'on se trouve sur différents secteurs de partenariats financiers, par « contamination », on nous demande de remplir une mission sociale et la création devient la cerise sur le gâteau des compagnies qui continuent à passer ce cap. L'acte de création comme moment terminal d'un processus de création, devient un acte politique. J'aimerais finir sur cette dimension qui permet d'échapper au vieux débat du positionnement par rapport à l'institution. Il y a une autre démarche et d'autres processus à l'œuvre, d'autres interrogations à lancer auprès des partenaires politiques en matière de prise en compte du travail de permanence effectué avec les publics du début à la fin.

Oliver COUDER – Finalement, la dimension économique est très difficile à traiter, d'une part parce que c'est le nerf de la guerre pour nous, d'autre part parce que c'est en connexion avec pleins d'autres choses et qu'on ne peut pas le traiter seul. Notre tentative pendant ces 2 jours a été de se dire : décentrons nous de ce problème essentiel pour en venir à parler de choses qui sont en relation, notamment la question de l'esthétique que nous développons et des dispositifs que nous mettons en place. Je crois qu'il y a un prolongement à envisager par rapport à ce qui a été très riche et intéressant pendant ces 2 jours, c'est d'articuler la notion de volonté politique, et on voit combien elle est difficile à identifier à tous les niveaux, avec la précision et la définition de la commande, les termes de la négociation et de la mise en place du partenariat, pour en arriver aux heurts et malheurs de la construction d'un dispositif artistique innovant. La construction de ce dispositif artistique se fait en étroite relation avec la façon dont se négociera la commande, la façon dont s'établira le partenariat, le type et le nombre de partenaires qu'il mettra en relation et avec la volonté politique qui y présidera.

Je crois que c'est l'enjeu d'un prochain colloque car nous ne sommes pas les personnes qui peuvent le traiter. Il faudra bien un jour que nous arrivions à réunir dans une même salle les partenaires qui sont tous liés par ce type de préoccupations. Aujourd'hui, fort est de constater qu'il est difficile d'arriver à avoir ensemble dans un même public des gens qui viennent des différents secteurs, artistiques, politiques et institutionnels. Pourtant ce sera l'enjeu et il faudra y arriver un jour. Pour aujourd'hui, nous pouvons en rester là en étant assez contents de ce que nous avons pu produire ensemble. Merci et bonne continuation.