

Tania Moguilevskaia

## Mettre en scène l'expérience de la relation de personnes à personnes

Depuis ses débuts en 1999, la compagnie La Cité est basée à Marseille. En 2004, elle y fonde **La Cité, Maison de théâtre « espace de récit commun »** où elle développe une démarche artistique pensée en termes de « création partagée<sup>1</sup> » : « Une recherche artistique qui continuellement creuse la question de co-construction : partage d'une expérience, invention d'une écriture dont l'artiste ne peut être l'unique propriétaire<sup>2</sup> ». Cette recherche se décline selon différentes modalités : travail théâtral participatif dans le cadre d'ateliers avec des amateurs, accompagnement d'artistes en résidence (théâtre, cinéma, arts plastiques) qui travaillent en relation étroite avec les territoires et les populations de Marseille, et créations propres signées par Florence Lloret et Michel André, directeurs artistiques<sup>3</sup>. Ils viennent d'organiser la première édition « contributive » de la Biennale des « écritures du réel<sup>4</sup> », terme inédit qu'ils ont inventé pour couvrir un spectre large des pratiques actuelles en plein essor allant « de l'écriture autobiographique, au travail à partir de documents, de témoignages, d'interviews, ou la mise en scène de libre enquête, en passant par l'intrusion du citoyen sur scène<sup>5</sup> ».

Depuis leur association, Florence Lloret, cinéaste documentaire, et Michel André, comédien-metteur en scène, ont créé conjointement trois spectacles<sup>6</sup>, qui ont en commun d'articuler dynamiquement en scène jeu d'acteurs et présences virtuelles sous forme de projection vidéo grand format : *La Rue des Muguets* (2004), *Nous ne nous étions jamais rencontrés* (2009), *L'Alphabet des Oubliés* (mars 2012).

### *La Rue des des Muguets*

Le projet est conçu en étroite collaboration avec F.Lloret. Il répond à la nécessité intime pour M.André de « retourner » dans la ville ouvrière belge qu'il a quitté à l'âge de 17 ans pour faire du théâtre, où habitent toujours son père et son frère, pour « essayer de créer une

- 1 La recherche universitaire se penche depuis peu sur cette problématique de « création partagée » dans les arts. Selon le chercheur Philippe Henry, le terme désigne des démarches artistiques dans lesquelles « des non professionnels de l'art sont amenés à participer, avec leurs propres singularités, à des canevas d'action initialement conçus et pour partie déjà composés par des artistes professionnels » ou les « processus dans lesquels les canevas d'action se construisent plus nettement dans et au fur et à mesure de l'interaction même entre des artistes et des non professionnels des mondes de l'art ». In P.Henry, *Démarches artistiques partagées #1 : des processus culturels plus démocratiques*, décembre 2011, artfactories.net.
- 2 F.Lloret, M.André, in « A propos de La Cité, Maison de théâtre et Cie et ce que l'on y défend », in *Les écritures du réel, Une proposition d'un stage pour FAIAR - Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue*, manuscrit, Marseille, 2011.
- 3 Pour plus d'informations sur la Cie et le lieu, voir sur le net : <http://www.maisondetheatre.com/>
- 4 Appellation déposée par La Cité en 2011. Un événement multidisciplinaire qui s'est déroulé les 14 mars -7 avril 2012, dans les différents lieux de Marseille, Avignon et Cavaillon. Voir présentation et programme sur le net : <http://www.maisondetheatre.com/biennale-des-ecritures-du-reel>.
- 5 M.André, Ma démarche, ma relation aux acteurs, proposition d'un stage « Auto-fiction » pour UQAM, manuscrit, Montréal, 2011.
- 6 Pour plus d'informations sur les créations, y compris les vidéos des spectacles, voir *La Rue des Muguets* et *Nous ne nous étions jamais rencontrés* sur le net : <http://www.maisondetheatre.com/compagnie-theatre/creations/>  
Voir *L'Alphabet des Oubliés* sur le net : [http://www.maisondetheatre.com/compagnie-theatre/creations-en-cours/fiche\\_1-alphabet-des-oublies1.htm](http://www.maisondetheatre.com/compagnie-theatre/creations-en-cours/fiche_1-alphabet-des-oublies1.htm)

rencontre entre ce monde ouvrier d'où [il] venai[t] et le monde « qu'[il s'est] construit, dans lequel [il] travaille, le monde artistique, le monde de la culture<sup>7</sup> ». Dix ans plus tôt, il avait tenté de parler de sa famille, en écrivant un monologue qui décrivait les « rites et les manies » qui régissaient son milieu d'origine. Il y avait renoncé doutant de la justesse de sa démarche « humoristique » et ne voulant pas « être seul pour parler des siens ». C'est donc en inventant, avec F.Lloret, une proposition d'« écrire ensemble » qu'il a adressée à ses proches qu'est née l'idée de leur première « création partagée ». Au cours de deux ans que dure le « processus », ils se rendent régulièrement sur place, élaborant les conditions propices à faire surgir un dialogue entre le fils, le père et le frère, par la parole et le jeu :

L'idée était de proposer à mon frère [...] et à mon père de nous parler de nos vies. De moi, vivant à Marseille, d'eux restés en Belgique. De ce monde ouvrier, du monde artistique qui était le mien, et aussi de l'endroit dans lequel ils plaçaient leurs espoirs et leurs rêves pour moi. [...] Quels mots ils y mettaient ? Les mots que j'y mettais n'étaient pas les mêmes. Et le choix de ce métier ne coïncidait pas forcément avec les visions de réussite qu'ils avaient eu pour moi<sup>8</sup>.

C'est cet aller-retour de propositions et réactions qui alimentera le processus de création et déterminera finalement la matière, le jeu et la construction dramaturgique du spectacle. Un processus de coécriture qui adopte des voies diverses : un long entretien de Michel et son frère dans une voiture qui roule vers l'usine, que F.Lloret filme et restitue en dialogue interactif scène-écran ; un extrait d'une pièce de Daniel Keen<sup>9</sup> où Michel et son frère interprètent ensemble un dialogue entre deux ouvriers dont l'un a brusquement décidé de quitter l'usine. Cette inclusion fictionnelle donne à M.André l'occasion d'entraîner son frère sur son propre « territoire », il le dirige comme il le ferait face à un comédien professionnel.

Le père, le frère ont donc au même titre que Michel, fourni la matière essentielle de ce spectacle :

On peut dire que l'écriture s'est élaborée au fil des chemins, ceux où on les emmènent et ceux où eux nous emmènent en retour et comment on y réagit. On était toujours dans un pas à pas mutuel. Et le chemin prend de l'épaisseur, des virages qu'on avait pas soupçonnés. La route n'est pas établie d'avance, on n'en connaît pas le point d'arrivée. L'important, c'est le chemin qu'on parcourt, et c'est ce chemin-là qu'on essaie de mettre sur scène... Après, au final, on reste maître d'œuvre, décisionnaire de ce qu'on va garder, de la manière dont on va le mettre en jeu, de la manière dont je vais le filmer, du montage, donc de l'écriture, à partir de ce matériau brut<sup>10</sup>.

Sur scène, Michel interprète son propre rôle, ses proches apparaissent en images vidéo projetées en grand format. Les protagonistes en présence, réelle et virtuelle, se regardent, se questionnent, se répondent... Quand le père somnole sur son canapé, le comédien caresse son image, lui appuie avec espièglerie et tendresse sur le bout du nez, esquisse quelques mouvements chorégraphiés, apaisé, libéré... d'avoir finalement franchit un fossé qu'aucun n'avait cherché à gommer. Quant à savoir si ce travail de dialogue théâtral a été « bénéfique » et quel a été son impact sur les parties concernées, selon F.Lloret, ce n'était pas un objectif posé en tant que tel, cependant :

Pour Michel et son frère, il y a quelque chose qui s'est passé [...] entre David qui s'est toujours senti à l'égard de Michel celui qui a moins bien réussi, qui était ouvrier d'usine, alors que Michel était l'intellectuel de la famille. Et Michel qui était en rupture avec son monde d'origine. Ce qui est sorti de lui et de Michel a fait que ces deux être-là pouvaient exister pleinement. Chacun étant ce qu'il était. Même dans leur affrontement, chacun avait une place digne et

7 M.André, propos recueillis lors d'un entretien avec T.Moguilevskaia, Marseille, 20 février 2012.

8 M.André, *ibid.*

9 M.André a créé deux pièces de Daniel Keen : *Le chemin des possibles* (2003) et *Dans ces temps incertains* (2004).

10 F.Lloret, propos recueillis lors d'un entretien avec T.Moguilevskaia, Marseille, 20 février 2012.

pleine. Et donc, au frère de Michel, ça lui a fait du bien de rééquilibrer leur statut, dans le regard des autres et, du coup, à ses propres yeux<sup>11</sup>.

L'expérience du processus de fabrication et des représentations de *La Rue des Muguets*, confortent M.André et F.Lloret dans leur idée qu'il convient d'élargir le cercle des gens avec qui ils « font du théâtre » afin que la représentation théâtrale soit un temps et un espace ouverts à des contributions extérieures, où comme le formule Florence Lloret, pourraient se croiser « des expériences, des paroles et des pensées qui ne viennent pas du même endroit mais qui en se frottant les unes aux autres, se nourrissent les unes les autres<sup>12</sup> ».

### *Nous ne nous étions jamais rencontrés*

Pour cette création, M.André et F.Lloret décident de lancer un travail sur « les jeunes », vaste « thème » largement débattu dans la société actuelle, parce que, explique Florence Lloret, « on s'est personnellement rendu compte qu'on ne les côtoyait pas et on s'est demandé comment ils traversaient la vie aujourd'hui, et ce qu'ils avaient dans la tête<sup>13</sup> ». Les deux artistes commencent par se rendre dans les écoles, les parcs, les Maisons de Quartier pour approcher, rencontrer des adolescents. « Une phase préalable pour essayer d'avoir une perception un peu générique de leur univers, de leurs codes, un travail d'initiation, d'entrée dans leur monde ». Parmi la centaine de jeunes personnes ainsi rencontrées cinq, filles et garçons, de parcours, de trajectoires, de mondes, de familles, d'inscription dans la cité complètement différents, s'engageront dans l'aventure. « On a pressenti de part et d'autre qu'on avait des espaces à explorer ensemble<sup>14</sup> ».

L'invitation qui leur a été faite par M.André et F.Lloret était de collaborer avec eux sur ce que pourrait être leur représentation sur scène en liaison étroite avec les cinq comédiens qui allaient les « interpréter » sur le plateau :

Qu'ils nous guident : sur quoi ça va porter, de quoi ça va parler, qu'ils nous parlent de leurs vies, qu'ils nous emmènent sur leurs terres. On leur a proposé un mode de relation inédite avec des adultes, nous et les acteurs, qui n'étions ni leurs parents, ni leurs professeurs<sup>15</sup>.

Des scènes ont pris forme, basées sur la réalité des uns et des autres, mais « la partie la plus intéressante de la matière, de la dramaturgie du spectacle s'est construite sur cette idée de mettre des mots sur ce qu'on a traversé les uns et les autres dans ce côtoiement<sup>16</sup> » :

Difficile de faire la liste de tout ce qu'on a essayé ensemble : dans le spectacle il y a des improvisations proposées par les jeunes et par les acteurs, il y a de l'écriture, il y a de l'observation, il y a de l'imaginaire, il y a du réel... Tout ça s'est fabriqué et emboîté de façon empirique<sup>17</sup>.

Un élément particulièrement remarquable a été cette fois-ci introduit dans le jeu, un retour sur le travail même de représentation.

Dans *La Rue des Muguets*, cette question avait existé hors-spectacle, alors qu'ici, on a voulu la faire rentrer dans le spectacle : ce que ça déclenchait de devoir énoncer son réel à l'autre, ce que ça mettait en jeu chez les deux, et au delà, ce que ça faisait de se voir représenté et de participer activement au travail de sa représentation<sup>18</sup>.

---

11 F.Lloret, *ibid.*

12 F.Lloret, *ibid.*

13 F.Lloret, *ibid.*

14 F.Lloret, *ibid.*

15 M.André, *entretien cité.*

16 F.Lloret, *entretien cité.*

17 M.André, *entretien cité.*

18 F.Lloret, *entretien cité.*

Ainsi, sur scène, un dialogue s'engage entre les « prototypes » présents en vidéo et leurs acteurs sur les modalités de leur représentation. On entend les réactions des jeunes qui s'adressent à « leur comédien<sup>19</sup> », par exemple, quand Marion, dit : « Sur scène, tu ne diras que des petits bouts de moi mais tu les diras avec dans ta tête moi en entier ». Le spectateur peut voir comment Marion « perçoit que le fait d'avoir une relation forte, longue et pleine avec son comédien, c'est une espèce de garantie. Alors qu'elle sait très bien que ce que va être donné d'elle sur scène sera forcément fragmentaire<sup>20</sup> ». D'autres requêtes et retours seront également inclus, une jeune fille demande à son acteur de ne pas « en faire trop » en la jouant, de ne pas forcer le trait sur sa féminité parce qu'il est un homme. Finalement, ce que les acteurs joueront, c'est à la fois leur envie, leur tentative de représenter une personne et la difficulté voire l'impossibilité de le faire. Au fil de la représentation, les jeunes questionnent les choix faits par les artistes. La relation entre les artistes et les jeunes et le chemin qu'ils ont parcouru ensemble sont donnés à voir. Ainsi Daouda, un jeune d'origine comorienne des quartiers Nord de Marseille, dit-il à son double : « Je t'ai donné mon monde, mais j'ai vu mon monde de l'extérieur et qui j'étais dans ce monde-là ». L'impact qu'a eu sur eux leur participation au processus est également partagé : « Est-ce que tu m'as vu grandir pendant le projet ? » demande un des jeunes au final.

Le principe selon lequel « la manière de faire de celui qui questionne est clairement énoncée sur scène et même mis en critique par les jeunes eux-mêmes<sup>21</sup> » garantit, aux yeux des artistes, la qualité à la fois éthique et esthétique de leur démarche dans cette création. Opinion partagée par un critique :

Un texte d'une force "politique" impressionnante servie par des acteurs garants d'une mise à distance nécessaire pour que ces paroles du « réel » ne se perdent pas dans une « sensiblerie » déplacée. Parce qu'elle ne tombe jamais dans la séduction facile et la démagogie, cette œuvre dessine un « corps social » qui nous inclut à partir d'une poésie sans cesse convoquée<sup>22</sup>.

### ***L'Alphabet des Oubliés***

Au cœur de la dernière création partagée de La Cité, (signée par F.Lloret en collaboration avec M.André), il y a les différentes étapes de l'histoire de la rencontre entre les deux artistes et un auteur : Patrick Laupin. Ecrivain et poète<sup>23</sup> d'une part, il intervient de long date auprès d'enfants en situation d'échec scolaire associé à des troubles du comportement sur la pratique de la lecture et de l'écriture<sup>24</sup>. En l'écoutant sur France Culture, les deux artistes sont interpellés par cette expérience qui leur paraît sur bien des points parente de leur démarche théâtrale. Ils décident de lui proposer une résidence de six mois, dans une école primaire de Marseille où il animera un atelier d'écriture tous les mardis matin.

On s'est dit qu'il fallait qu'on puisse vivre et observer cette expérience de partage de l'écriture avec les enfants, pour ensuite essayer de construire quelque chose au théâtre avec lui<sup>25</sup>.

19 Pour ce qui est de la distribution, M.André et F.Lloret ont décidé que chaque jeune serait interprété par un comédien du sexe opposé.

20 F.Lloret, *entretien cité*.

21 F.Lloret, *ibid*.

22 Pascal Bély, art. «Fol espoir», Blog de Tadorne, sur le net : <http://www.festivalier.net/article-fol-espoir-47118344.html>

23 Voir la bibliographie de P.Laupin sur net : [http://www.larumeurlibre.fr/auteurs/patrick\\_laupin](http://www.larumeurlibre.fr/auteurs/patrick_laupin)

24 Voir, notamment, Patrick Laupin, *Le Courage des oiseaux*, nouvelle édition, La rumeur libre édition 2010 (1<sup>ère</sup> éd. Le Bel Aujourd'hui, 1998 ; 2<sup>e</sup> éd. chez Comp'Act en 2001). qui relate et analyse une cette pratique de lecture et d'écriture conduite sur une période d'une dizaine d'années.

25 F.Lloret, *entretien cité*.

F.Lloret assiste à toutes les séances, elle accompagne ce groupe d'enfants dans une classe verte dans les Cévennes, où elle filme les paysages et les enfants qui s'essayent à l'écriture. Elle lit pendant ce séjour *Les visages et les voix* de P.Laupin<sup>26</sup> qui évoque les mineurs des Cévennes. Observations et matériaux s'accumulent : F.Lloret enregistre un entretien avec Laupin sur les plus saillantes de ses expériences de partage d'écriture et à partir de là, elle écrit des petites scènes dialoguées entre lui et les enfants. Ensuite, F.Lloret et M.André demandent aux enfants de travailler avec eux pour incarner cette parole devant une caméra. Deux éléments se rajoutent encore : la plongée dans *Le Ravin*, le dernier texte non publié de l'écrivain où il revient sur son enfance dans le milieu des mineurs et où il dit : « si je n'avais pas inventé d'écrire, est-ce que j'aurais parlé ? », et des lettres écrites par les enfants à Patrick<sup>27</sup> dans lesquelles ils partagent l'expérience qu'ils ont traversée avec lui pendant les ateliers puis avec les deux artistes. L'idée première était de demander à P.Laupin un texte sur son expérience pour le mettre en scène. Le fait que ce texte ne soit jamais venu, a placé F.Lloret dans une autre posture qu'elle connaît pour l'avoir pratiquée : celle de l'auteur de cinéma documentaire. Elle a dès lors construit le spectacle en s'appuyant sur sa propre perception de la relation de P.Laupin aux enfants et des enjeux pour les deux parties. Dans cette création, le partage s'est basé sur la confiance que l'écrivain a accordée en permettant à l'artiste de s'emparer de ses écrits et d'en faire librement un montage.

Ici, la relation de F.Lloret avec l'objet de sa recherche et de son émerveillement s'efface du dispositif. Reste seulement une amorce discrète de lien dans les paroles, au tout début du spectacle, de M.André qui incarne l'écrivain.

Je suis dans ma voiture. Je ne bouge pas, happé par une voix sortie des hauts-parleurs que j'entends pour la première fois, celle d'un poète.  
 Voyage dans son écriture, ses pensées, ses paysages, moi qui comme lui vient d'un pays de mines, mais un plat pays.  
 Rencontre. Me sens proche.  
 Ce que ces pays ont jeté en nous.  
 Fatalité d'instinct aussi que nous partageons pour les choses en faillite, qui boitent, qui ratent, qui ne marchent pas.  
 Je vais sur ses chemins d'écriture.

Il en est ressort une forme de rêverie étrange, associative, poétique, entre théâtre, cinéma et art vidéo<sup>28</sup>, à la fois hommage à la démarche singulière de P.Laupin, aux mineurs de fond, à la créativité des enfants et témoignage de ces relations peu ordinaires.

### **Jouer avec les autres, une proposition très politique**

Chaque aventure conduit ces artistes à une exploration de territoires différents, en recherchant à chaque fois la manière la plus juste de fabriquer, de choisir quelle en sera la « centralité ». Cependant, une intention semble se dessiner dans ces trois exemples de création partagée dont on pourrait dire qu'elle est à la fois ferme et douce :

On demande simplement à des gens, mon père, mon frère, ces jeunes, ces enfants... de jouer avec nous d'une manière ou d'une autre<sup>29</sup>.

26 P.Laupin, *Les Visages et les voix*, postface de Jean-Marc Vidal, avec 46 photographies de Yves Neyrolles, La rumeur libre éditions, 2008 (nouvelle édition).

27 Voir l'article « Le goût des autres » de Sandro Piscopo-Reguieg, in *8e art magazine* N 18, mars-avril 2012, pp. 66-67, sur le net : <http://8e-art-magazine.fr/le-gout-des-autres-10032012>

28 Pour une description fidèle du spectacle, voir l'article de P.Bély, sur le net : <http://www.festivalier.net/article-les-enfants-mineurs-de-fond-101910984.html>

29 M.André, *entretien cité*.

Quelles sont, pour les deux artistes, les raisons profondes qui les guident dans cette voie où s'ancre leur attachement à l'idée de création partagée ?

Dans le cas de Michel André, un parcours « classique » l'a conduit après une formation à l'Ecole de TNS sur les plateaux de créations prestigieuses du théâtre public, sous la direction de metteurs en scène confirmés<sup>30</sup>. Jusqu'à ce qu'il décide de « mettre en suspend sa carrière », confronté à des doutes profonds sur le sens du métier qu'il a choisi. Pourquoi ne voit-il jamais dans la salle les gens qu'il a côtoyé dans son enfance, les ouvriers d'usine, les petits employés ? Comment se fait-il que le théâtre soit à ce point réservé à une couche restreinte de la société ? Ceux qui n'en profitent pas n'en auraient-ils pas besoin ? Impossible à concevoir de la part de M.André pour qui la découverte du théâtre et de la culture a constitué, dans sa jeunesse, un espace de « sauvetage », lui permettant de « mettre des mots sur [ses] émotions, de pouvoir articuler ce qu'[il] vivait et de le mettre en pensée [...], de décrocher du monde familial, pour construire [sa] propre histoire, qui est une histoire de la découverte des mondes ». Dès lors, l'envie anime cet artiste professionnel de partager beaucoup plus largement et généreusement ces bienfaits de la culture qu'il sait « vitaux ».

Pour nous, l'espace des arts constitue un espace d'apprentissage, de pratique, d'émancipation<sup>31</sup>.

Pour F.Lloret, « jouer avec les autres », c'est contribuer à « une sorte d'opération de démythification » où « tout d'un coup la scène devient accessible à tous, ouverte à d'autres intrusions ». A l'opposé de ce qui se pratique souvent dans les théâtres où « la distance est très marquée entre la salle et la scène, infranchissable ». Il s'agit donc bien d'une réflexion d'ordre politique sur la place du théâtre dans la société actuelle et d'une volonté de remettre le théâtre en mouvement :

Aujourd'hui, si on n'arrive pas à revisiter cette place, on n'arrivera pas à faire bouger le théâtre et à faire qu'il redevienne un espace actif au sein de la société<sup>32</sup>.

Ce qui dépasse largement la simple « exigence d'excellence artistique » et ouvre sur les questions de relation, d'éthique, de responsabilité des artistes :

Quand nous renvoyons *La Rue des Muguets* à mon père et mon frère, quand nous renvoyons *L'Alphabet des Oubliés* aux enfants et à Patrick Laupin, quand nous renvoyons *Nous n'étions jamais rencontrés* aux jeunes et aux gens qui viendront voir ces spectacles, c'est plus qu'une image-miroir que nous proposons. C'est un espace dont les gens peuvent se saisir, qu'ils peuvent questionner en tant que spectateur de la représentation. Mais aussi se questionner en dehors de la représentation, dans leur propre quotidien. Donc, c'est vraiment pour moi, un espace qui doit dépasser l'endroit du lieu théâtre<sup>33</sup>.

Ces idées qu'énoncent et travaillent à mettre en pratique F.Lloret et M.André, d'autres les partagent. En premier lieu, Denis Guénoun, auteur de *Le Théâtre est-il nécessaire?*<sup>34</sup> et de *Lettre au Directeur du Théâtre*<sup>35</sup>. Le comédien, dramaturge et metteur en scène<sup>36</sup>, devenu philosophe prône l'idée que « l'art est fait pour ceux qui n'en sont ni les détenteurs, ni les praticiens séparés »<sup>37</sup>. Il fait en 1997, l'amer constat d'une « crise » que semble traverser le

30 Voir la biographie de comédien de M.André en dehors de la Cie La Cité sur le net : <http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Michel-Andre/presentation/>

31 M.André, *entretien cité*.

32 F.Lloret, *entretien cité*.

33 M.André, *entretien cité*.

34 D.Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire?*, Éditions Circé, 2002.

35 «Lettre au Directeur du Théâtre», in *Les Cahiers de l'Egaré*, 4ème édition 2008 (1996).

36 D.Guénoun a fondé le très radical et aujourd'hui mythique Théâtre de l'Attroupeement, il a dirigé le CDN de Reims et présidé le SYNDEAC en 1986 et 87.

37 *Le Théâtre est-il nécessaire?*, entretien avec D.Guénoun par Maia Bouteillet, Le Matricule des Angés, sur le net : [http://www.lmda.net/din/tit\\_lmda.php?ld=4194](http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?ld=4194)

théâtre public. Crise qui « procède [...] de la rencontre de [...] deux dynamiques contraires » : « le retrait » du théâtre dont « le public se restreint » et qui « ne vaut plus comme centre » et, « concurrentement, le temps où le théâtre s'étend, prolifère, gagne partout de l'espace »<sup>38</sup> à travers l'explosion des compagnies et des « cohortes de prétendants à la vie théâtrale » animés par le « désir brulant de vivre le théâtre »<sup>39</sup>. Au terme d'une enquête philosophique qui s'est fixé pour question « à quels besoins répond (éventuellement) le théâtre ? Besoin de quoi, et de qui ? », Guénoun parvient à la conviction suivante :

Il n'y a de spectateurs de théâtre, de notre temps, de notre monde, que comme joueurs en puissance. [...] Millions de joueurs en demande d'une théâtralité intègre, ludique, nue, qui compagne avec leur désir de jeu, comme toute pratique en puissance compagne avec l'acte devant elle exposé. Or ces regardants ne vont pas au théâtre. [...] Ou ils y vont très peu : il n'y ont pas leur place. Le théâtre n'est pas agencé pour eux, mais pour d'autres. [...] Ce pourquoi les théâtres se vident, cependant qu'un immense *désir de théâtre*, ouvert, piétine impatiemment à leurs portes<sup>40</sup>.

La solution pour faire coïncider ces deux faits réside selon Guénoun, dans un « auto-bouleversement » du théâtre, dans son propre renoncement à un théâtre « purement professionnel pour spectateurs purement avertis<sup>41</sup> ». C'est « la non-professionnalité, ou plutôt le contact productif de la professionnalité avec ce qui l'entoure et lui échappe, [qui] est porteur de ressources qui seules augurent d'un possible dégel esthétique du théâtre, parce qu'elles seules répondent à sa nécessité<sup>42</sup> ».

C'est la scène qu'il faut ouvrir, la scène comme espace pratique, matériel. [...] Ce sont les hommes qu'il faut y faire entrer. [...] Il faut ouvrir les scènes à la venue de ceux qui en sont bannis : les non-acteurs supposés, les non-artistes. [...] Les scènes veulent être ouvertes au jeu des autres, et accueillir, dans la plus extrême rigueur de travail et de composition, des procédures de traversée du réel vivant<sup>43</sup>.

F.Lloret et M.André proposent de repenser la notion et le statut de cet autre qu'est « l'amateur » au théâtre. D'autres penseurs encore, comme Bernard Stiegler, leur servent de référence. Ce dernier, invité de la Biennale pour une conférence<sup>44</sup>, trouve des résonances fortes entre ses réflexions sur le changement d'époque et le travail de création de la compagnie. B.Stiegler réhabilite la figure de « l'amateur<sup>45</sup> » qui est pour lui « tout sauf un consommateur » :

L'amateur pratique ce qu'il aime, ce qui veut dire qu'il le fréquente. Et dans ce processus, les tout premiers amateurs sont des artistes eux-mêmes. Un artiste professionnel, c'est comme un philosophe professionnel, une contradiction dans les termes. Et ceci est un problème propre à notre temps où les professionnels se satisfont du consumérisme qui les coupe des amateurs, par où ils perdent eux-mêmes leur amour des œuvres. Un artiste est un amateur à temps plein qui a trouvé les moyens de vivre son amour de ce temps infini au cœur même du fini<sup>46</sup>.

38 D.Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire?*, op. cit., p. 9

39 *Ibid*, p. 10

40 *Ibid*, p. 166

41 *Ibid*, p. 167

42 *Ibid*, p. 169

43 *Ibid*, pp. 170-171

44 *Vers une économie de la contribution*, conférence de Bernard Stiegler, le 27 mars 2012 à L'Espace Julien, dans le cadre de La Biennale. Ecouter sur le net : <http://www.maisondetheatre.com/matiere-a-penser/ecouter/>

45 « Temps des amateurs », cette expression proposée par B.Stiegler à servi de titre à une partie de la programmation de la Biennale des écritures du réel.

46 Bernard Stiegler, Extraits de « Shakespeare to peer », entretien réalisé par Éric Foucault, in *Revue Laura* n°10, octobre 2010-mars 2011. Voir Programme de la Biennale des Écritures du Réel 2012, p. 53. Sur le net : <http://grouperlaura.free.fr/LAURA10.html>

F.Lloret, dont on pourrait dire qu'elle a été ni plus ni moins qu'une « autre » pour le théâtre puisque son regard s'est forgé dans sa pratique du cinéma documentaire, voit avec pertinence la nécessité de « frottement » avec les amateurs pour créer un véritable « espace d'invention » en confrontant les savoirs à priori « non savants »<sup>47</sup> :

Un professeur, un éducateur, un plombier, un maçon, ont une expérience de vie qui est toute aussi intéressante à travailler que la pensée d'un philosophe ou d'un artiste. L'intérêt c'est d'essayer de voir quel espace de croisement on peut trouver entre ces expériences, ces paroles et ces pensées qui ne viennent pas du même endroit mais qui, en se frottant les unes aux autres, se nourrissent les uns les autres<sup>48</sup>.

Non pas, comme le met en garde D.Guénoun, pour « en tirer une plus-value esthétique à l'usage des gourmets »<sup>49</sup>. Mais parce que ce frottement est à la fois un besoin et un droit, insiste F.Lloret :

Le moteur du travail très fort qu'on partage avec Patrick Laupin est de penser qu'on a tous le droit au signifiant, on a tous droit aux mots qui nous aident à nous penser, à nous écrire, à nous constituer ». Et c'est souvent dans la relation à l'autre que cet espace-là se constitue pour soi-même. On a besoin d'être en relation, du regard de l'autre pour aller sur ce terrain-là. C'est que le côtoiement de l'autre nous ouvre plein d'horizons qui nous grandissent. Cela nous force à réinventer tous les chemins, tous les passages. Nous ne pouvons plus nous appuyer sur les codes que nous connaissons, nous sommes obligés de tout réinventer chaque fois. Et, sur le plan de l'évolution personnelle, c'est une invitation à se mettre à penser sur soi-même<sup>50</sup>.

Nous le voyons, ces bouleversements affectent le coeur du rapport entre théâtre et société, ils visent à produire un surcroît de valeur bénéfique pour les trois parties prenantes du processus : artistes, amateurs et spectateurs :

Les spectateurs qui sont des gens du dehors ne regardent plus une histoire fermée sur elle-même d'artistes entre artistes. Ils regardent l'artiste jouer avec des gens du dehors. Ces spectateurs ne jouent pas, ils ne montent pas sur scène, pas encore, mais ils regardent des artistes en train de jouer avec des gens dans un acte de création<sup>51</sup>.

Et cela ouvre clairement un autre rapport au spectateur :

Le spectateur est une personne au même titre que la personne qui est sur scène. Le spectateur assiste à une relation entre des êtres où il voit très clairement que cet acteur n'est pas ce jeune, que ce jeune n'est pas cet acteur, et que pourtant ils parviennent à construire ensemble un dialogue théâtral<sup>52</sup>.

### **Tentative d'élaborer un modèle de la démarche artistique de la compagnie de La Cité**

Il s'agit pour nous de dresser une sorte de « bilan d'étape » qui souhaite résumer quelques uns des principes et procédés qui nous semblent être particulièrement à l'oeuvre dans les créations que nous avons évoquées ainsi que dans des initiatives artistiques concomitantes. La démarche de La Cité étant consciemment ouverte aux remises en cause et mutations, cette synthèse n'a pas vocation à fixer une méthode, elle décrit un projet « in progress » dont l'originalité nous paraît évidente.

1. L'étape première est d'aller à la rencontre de « joueurs » extérieurs au monde du théâtre et de conduire auprès d'eux une phase de recherche et d'observation. Cette phase n'a pas pour objectif de déterminer le sujet, le thème ni de récolter la matière définitive d'une future

47 F.Lloret fait référence à une expression de B.Stiegler.

48 F.Lloret, *entretien cité*.

49 *Le théâtre est-t-il nécessaire ?*, op. cit. p. 171.

50 F.Lloret, *entretien cité*.

51 M.André, *entretien cité*.

52 M.André, *ibid*.

création, mais de se faire une idée de l'univers dans lequel ils évoluent en se gardant de tout constat et stigmatisation. On est ici très loin de la démarche « traditionnelle » de création : il n'y a pas d'écriture préalable, de texte d'auteur à mettre en scène avec comédiens et techniciens.

2. Ce repérage effectué, les artistes élaborent une proposition de « création partagée » dans laquelle les joueurs puissent trouver leur compte. L'objectif est le rapprochement et la construction d'un espace commun d'invention. Il ne s'agit cependant pas de fusionner les mondes, mais d'interroger, au delà de l'empathie, la possibilité même d'un dialogue et d'explorer les « effets de côtoisement » sur les uns et les autres.

3. Il ne s'agit plus seulement de faire du « théâtre documentaire<sup>53</sup> », voire du « théâtre de témoignage<sup>54</sup> » où l'histoire vécue des participants composerait un matériau de base, mais d'élaborer ensemble une écriture dramaturgique et scénique, en même temps que sa mise en jeu.

4. Le processus de côtoisement demande du temps, il court sur plusieurs mois de contacts réguliers. Il sollicite de la part des « joueurs », un accord et un engagement de participer dans la durée à ce « jeu de frottement ». Si témoignage ou « documentation » il y a, ils concernent en premier lieu « le vécu », le déroulé de ce processus de création.

5. Le processus engagé est posé en amont de manière claire : le « rôle » de chacun est ouvertement énoncé. Les artistes sont ceux qui élaborent des « règles de jeu », les « extérieurs » y répondent tout en assurant un « retour » sur les propositions. Les participants sont orientés dans cette démarche d'échange, de questionnement et de création au même titre que les professionnels, ce qui suppose de la part de chacun une exigence et une rigueur inhabituelle.

6. L'acteur professionnel engagé dans une démarche « écritures du réel », se retrouve face « à d'autres responsabilités ». Simple « transmetteur », il est à la fois récepteur et émetteur de la narration à laquelle il invite l'assemblée des spectateurs : un « dénominateur commun entre le spectateur et la personne-sujet qu'il incarne ». Sa présence sur scène se traduit « dans la tension d'un équilibre à trouver : il n'est pas l'autre, il n'imité pas l'autre, mais tente de rendre compte de la fragilité de [la] tentative, où deux personnes se sont approchées l'une de l'autre<sup>55</sup> ».

7. Les « retours », ainsi que tout « accident », font l'objet d'une attention particulière, ils pourront être « intégrés » dans la future représentation de sorte à ce que les spectateurs

---

53 Une forme inventée par le metteur en scène allemand Erwin Piscator en 1925 avec la mise en scène de *Malgré tout* où le document politique constituait la base même du texte et de la représentation. Cette forme fut prolongée et théorisée par le dramaturge d'origine allemande Peter Weiss. Profondément renouvelée voire réinventée, elle s'impose avec force et visibilité dans les pratiques actuelles. Voir à ce sujet : Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », in *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs*, traduit par Jean Baudrillard, Seuil, Paris, 1968 ; David Lescot, art. « Théâtre documentaire », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Belval, 2005, p. 219-220 ; *Usages du "document". Les écritures théâtrales entre réel et fiction*, textes réunis par Jean-Marie Piemme et Véronique Lemaire, revue Études Théâtrales n. 50, Louvain-la-Neuve, 2011.

54 Voir à ce sujet : *Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*, , textes réunis par Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette, Georges Banu, revue Études théâtrales, n. 51-52, Louvain-la-Neuve, 2011.

55 M. André, *Ma démarche, ma relation aux acteurs*, op. cit.

puissent intimement partager le chemin parcouru par l'équipe. C'est la « trace de ce chemin<sup>56</sup> », avec son incertitude et ses fragilités assumées, qui est donnée à entendre et à voir dans la proposition publique.

8. Si elles ne sont pas physiquement en scène, les personnes extérieures sont « présentes » par le biais de la projection vidéo. Ce qui suppose que pendant les différentes étapes du processus de recherche (travail d'écritures, improvisation, répétitions...), leurs interventions soient filmées. Ces projections ne constituent pas un « décor animé », elles n'illustrent pas ce qui se joue sur le plateau : « L'image doit prendre une part active au récit, il nous faut donc tenter d'inventer un dialogue croisé entre le plateau et l'espace de l'image<sup>57</sup> ».

9. Ce que le spectateur voit sur scène a la particularité de ne plus être une représentation jouée pour un public par des acteurs professionnels, mais une représentation créée et jouée conjointement par des professionnels et des non-professionnels, ainsi les gens « du dehors » viendront voir d'autres gens « comme eux » jouer sur scène.

En somme, ce modèle en devenir invite à un processus dynamique qui explore une « expérience de relation à soi, aux autres et au monde », en prenant ses distances, à la fois, avec les conventions de la représentation théâtrale, et celle de l'action culturelle « à l'ancienne ».

Il instaure un théâtre « de la personne à la personne [qui] transporte le spectateur loin, dans un espace commun possible où il n'y aurait pas d'un côté ceux qui vivent, et de l'autre, ceux qui réfléchissent sur ces vies et les mettent en scène sur les plateaux des théâtres<sup>58</sup> ».

En amplifiant, en déployant cette démarche exigeante de partage, la prochaine création de La Cité souhaite que des amateurs éclairés deviennent la force de proposition première qui décidera de ce qu'ils ont envie et besoin de dire au monde.

### **Tania Moguilevskaia**

Traductrice de théâtre, spécialiste des nouvelles dramaturgies russes et des pratiques documentaires au théâtre des XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècles, Tania Moguilevskaia a soutenu en 2008, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, une thèse de doctorat intitulée *Les dramaturgies russes immédiatement contemporaines : réinvention du « théâtre documentaire »* (Paris I 3 - Sorbonne Nouvelle). Chercheuse associée du CERCLE de l'Université Nancy 2, elle a organisé en octobre 2011 (avec Lucie Kempf), le colloque international : *Le « théâtre documentaire », résurgence ou réinvention ? Comment les pratiques documentaires actuelles se définissent-elles par rapport aux modèles historiques ?* (Actes à paraître en 2013 aux Presses Universitaires de Nancy).

Remerciements à M. André et F. Lloret pour l'accueil et le temps qu'ils m'ont accordés et de m'avoir ouvert leurs archives et les portes de leur laboratoire ; à Gilles Morel pour son soutien avisé.

---

56 M. André, *ibid.*

57 F. Lloret, *entretien cité.*

58 M. André, *Ma démarche, ma relation aux acteurs, op. cit.*