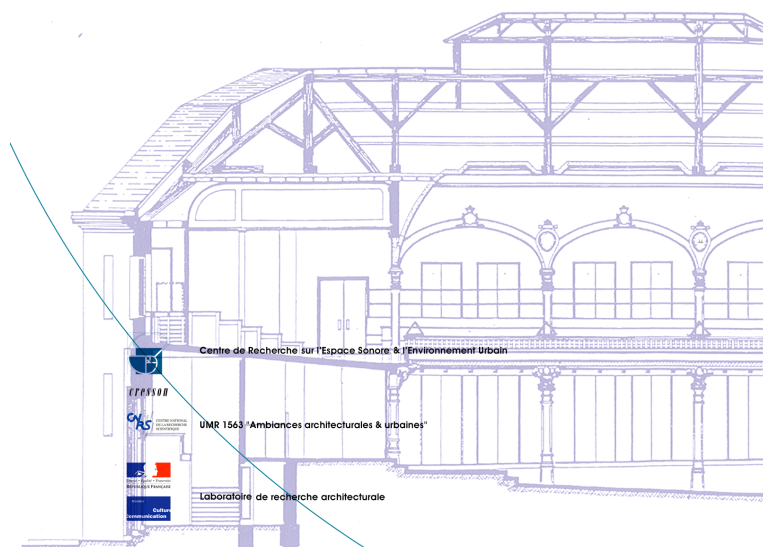


Mettre la notion d'ambiance à l'épreuve d'une situation de projet – architectural et artistique à la fois. Explorer les conditions d'émergence et de production d'une ambiance dans les processus de la conception architecturale et de la création théâtrale. Mettre en questions les conditions de réhabilitation d'un lieu existant, en inventant des modalités nouvelles d'énonciation des enjeux fonctionnels, sociaux et sensibles d'un projet culturel nantais ambitieux, le "Théâtre de la Parole". Tels sont les enjeux majeurs de cette recherche.

L'opportunité de travailler sur un projet de réhabilitation architecturale par l'ambiance était ici unique, dans la mesure où les techniques de mise en scène, telles qu'elles sont conçues par les porteurs du projet du "Théâtre de la Parole", ont pour enjeu leur propre effacement... devant la montée d'une ambiance partagée.



Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain



UMR 1563 'Ambiances architecturales & urbaines'



Laboratoire de recherche architecturale

école nationale
supérieure
architecture
de grenoble

60 Avenue de Constantine
BP 2636 - F 38036 GRENOBLE Cedex 2

Tél : + 33 (0)4 76 69 83 36
Fax : + 33 (0)4 76 69 83 73

Email : cresson.eag@grenoble.archi.fr
www.cresson.archi.fr

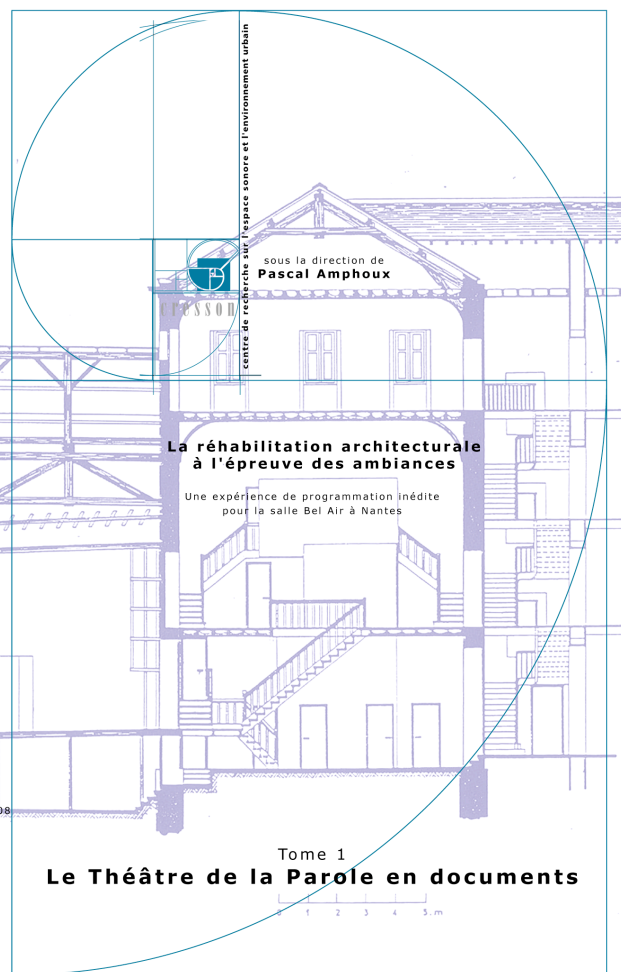
Ministère de la Culture et de la Communication-DAPA
Programme Art, Architecture, Paysages - recherche n°25-

Pascal Amphoux & alii

Tome 1 Le Théâtre de la Parole en documents

70 février 2008

CRESSON



centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain



sous la direction de
Pascal Amphoux

La réhabilitation architecturale à l'épreuve des ambiances

Une expérience de programmation inédite
pour la salle Bel Air à Nantes

Tome 1

Le Théâtre de la Parole en documents

1 2 3 4 5 m

**La réhabilitation architecturale
à l'épreuve des ambiances**
Une expérience de programmation inédite pour la Salle Bel Air à Nantes

Le Théâtre de la Parole en documents

Tome 1

Composition de l'équipe

Pascal Amphoux, architecte géographe, professeur ENSAN, Nantes, chercheur Cresson, Grenoble, responsable scientifique

PÔLE RECHERCHE

Cresson. Ensag, Grenoble

Henry Torgue, urbaniste, compositeur, ingénieur CNRS, directeur de l'UMR 1563

Jean-Paul Thibaud, sociologue, directeur de recherche CNRS

Magali Paris, architecte paysagiste, doctorante

Laua. Ensan, Nantes

Elisabeth Pasquier, sociologue, maître-assistante ENSAN, directrice du laboratoire

Emmanuelle Cherel, historienne, docteur en histoire de l'art

Gilles Bienvenu, historien de l'architecture, maître-assistant ENSAN

PÔLE THÉÂTRE

le Voir Dit, Compagnie Christian Rist. Paris

Christian Rist, comédien et metteur en scène

Lionel Monnier, comédien et metteur en scène

Arnauld Lisbonne, administrateur

Le fol ordinaire, Compagnie Michel Liard. Nantes

Gaëlle Clerivet, comédienne

Gilles Gelgon, comédien, coordinateur du projet "Théâtre de la parole"

Jean-Claude Rémond, administrateur du *fol ordinaire*

PÔLE ARCHITECTURE

Bruno Plisson, architecte, Nantes, enseignant ENSAN

Uli Seher, architecte, BRS arch.-ings. Paris, Cologne, maître-assistant ENSAT

Pascal Amphoux, op.cit.

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours du ministère de la culture et de la communication, direction de l'architecture et du patrimoine, bureau de la recherche architecturale et urbaine.

Ce document est le premier tome du rapport final de la recherche intitulée *La notion d'ambiance à l'épreuve du projet, Arts du théâtre, ambiances architecturales et contexte urbain, La réhabilitation de la salle Bel Air en questions* et financée dans le cadre de l'appel d'offres *Art, Architecture et Paysages*, Programme interdisciplinaire de recherche (3ème appel à propositions)

Tome 1

Le Théâtre de la Parole en archives

1. Une histoire de la salle de la rue de Bel-Air
Des origines aux années 60
2. Les origines du Théâtre de la Parole
Historique de la Compagnie Michel Liard et du *Fol Ordinaire Théâtre* (1990-2004)
3. Un théâtre de la parole
La Salle Bel Air
4. *Paroles équitables*
Une expérience théâtrale de l'altérité
5. *L'inquiétude des Hérons*
Une expérience théâtrale de l'habiter
6. Le projet culturel et artistique du *Théâtre de la Parole*
Document de travail

Tome 2

Le Théâtre de la Parole en débats

1. Le récit des ambiances et des méthodes
Pratiques de recherche et pratiques théâtrales
2. Le récit du lieu
La salle Bel Air et ses acteurs
3. Le récit des créations
De l'expérience des studios prosodiques à l'émergence d'options architecturales
4. Le récit des récits
Retours critiques

Tome 3

Le Théâtre de la Parole en projets

1. Les principes fondateurs
2. Les modalités transversales
3. Enveloppes, options et enjeux
Trois instances programmatiques pour une nouvelle réhabilitation

Prolégomènes

La notion d'ambiance, si elle n'est pas réduite à une qualité technique et strictement mesurable mais approchée comme une expérience singulière rigoureusement exprimable, peut être porteuse de manières nouvelles de concevoir l'architecture. En invitant chercheurs et praticiens à casser fondamentalement l'opposition de principe entre l'analyse et le projet, le recours à la notion d'ambiance serait susceptible d'induire une véritable mutation des procédures de conception. La production d'ambiances singulières deviendrait alors l'objet même du projet architectural. Telle est l'hypothèse que ce travail se propose de tester et de mettre à l'épreuve, en initiant une démarche expérimentale de développement d'un projet de réhabilitation architecturale, la Salle *Bel Air* à Nantes.

Salle des fêtes et petit théâtre 1900 d'une école de l'époque qui s'inscrit dans un quartier vivant du centre ville, la Salle *Bel Air* devient au fil des années 90 à la fois un théâtre d'essais tissant un réseau national et international d'expérimentation théâtrale, et un lieu de pratiques ouvertes sur le quartier et la ville, où se croisent des professionnels, des amateurs et des associations qui s'interrogent sur la place du théâtre dans la vie de la cité. Lieu de travail au quotidien, elle est aussi lieu de spectacle qui accueille régulièrement un certain public. En marge et en contrepoint de la programmation des grandes salles de l'agglomération, l'ensemble de ces activités aboutit en 2003 à la naissance d'un projet artistique original qui va prendre l'appellation générique de **"Théâtre de la Parole"**.

Mais ce projet est affaibli par deux événements : la fermeture de la salle au public depuis le début des années 2000 pour des raisons de non-conformité et d'inadaptation aux normes de sécurité ; la disparition accidentelle du metteur en scène porteur et initiateur du projet, au moment même où il mettait en forme les premières expériences.

Malgré ces difficultés, plusieurs de ces expériences sont menées à bien ou à terme, suscitant des intérêts nouveaux, démontrant la portée et les potentialités du projet mais révélant aussi deux lacunes : l'absence de formulation théorique du projet artistique qui permette de le positionner et d'en dire la spécificité dans le champ de la création contemporaine ; l'absence de formalisation concrète d'un projet de réhabilitation architecturale original qui soit capable, comme on le verra, de refaire de cette salle un lieu de travail et de spectacle, c'est-à-dire non seulement de répondre aux exigences normatives pour pouvoir accueillir à nouveau des publics variés dans ses murs, mais surtout de préserver le charme et d'enrichir les qualités d'ambiance qui en font un lieu unique sur la place de Nantes.

De ces circonstances naissent les enjeux initiaux de ce travail :

- un enjeu théorique : mettre la *notion d'ambiance* à l'épreuve d'une situation double de projet – architectural et artistique à la fois ; c'est-à-dire inventer, à partir d'un cas concret, une façon de promouvoir le projet architectural qui entre en résonance avec la façon de concevoir le projet artistique – et réciproquement ;
- un enjeu méthodologique : créer, par la mise au point d'une procédure de *"récits croisés"* entre trois mondes habituellement séparés (celui de la recherche, celui du théâtre et celui de l'architecture), les conditions d'émergence et de production d'une parole collective autour de la définition, double, du Théâtre de la Parole ;
- un enjeu pragmatique : amorcer le *processus de réalisation* du projet en inventant une forme de programmation interactive et évolutive de la salle Bel-Air.

Mais la portée de la recherche est à son tour affaiblie par deux autres événements ; le désistement du metteur en scène reprenneur du projet artistique, au moment même où s'achevait la phase des *"récits croisés"* (hiver 2005-2006) ; la désagrégation progressive, au cours de l'année 2006-2007, du collectif mis en place pour le remplacer, aboutissant

finalement à la restitution de la salle à la Ville en été 2007. L'aboutissement de cette recherche en aura été retardé et la clarté de ses enjeux pragmatiques pour le moins troublée.

Malgré ces difficultés nouvelles, la qualité des échanges et l'intérêt des hypothèses élaborées au cours des débats font émerger deux certitudes. D'une part le travail effectué reste une expérience unique de réflexion sur la production conjointe d'un projet artistique et d'un projet architectural, dont il s'agit de témoigner. D'autre part la dissociation circonstancielle entre les deux projets ne remet nullement en cause leur pertinence respective et la valeur de référence que chacun est susceptible d'apporter dans son domaine : un *processus d'authentification de la parole* pour le théâtre de demain (dans un contexte de prolifération, de banalisation et d'indifférenciation de l'écrit), un *potentiel de réhabilitation par l'ambiance* pour l'architecture de demain (dans un contexte de réhabilitation généralisée des anciennes villes européennes). Simplement, le processus de réalisation escompté étant remis en cause, l'expression rétrospective du processus de production de ces idées devient plus importante : la part belle est redonnée aux débats, qui ont été menés à bien et dont la patiente reconstruction (tome 2) conduit finalement à dissocier ce qui, dans le temps de la recherche, est devenu documentation (tome 1) de ce qui, dans le même temps, restera projection (tome 3).

Trois volumes en résultent :

- le premier, *Le Théâtre de la Parole en documents*, est un recueil de textes qui, produits au cours du travail, ont fait l'objet de présentations et de discussions marquantes ou récurrentes, et qui, à ce titre, paraissaient rétrospectivement mériter un statut d'archive et de référent ;
- le second, *Le Théâtre de la Parole en débats*, restitue, sous une forme quasi théâtrale (auto-référence oblige), le contenu et l'esprit des quatre journées de "récits croisés" que nous avons tenues au cours de l'année 2005 avec l'ensemble des partenaires de cette recherche ;
- le troisième, *Le Théâtre de la Parole en projets*, extrapole et formalise, à partir de l'analyse fine des débats et des documents précédents, une présentation cursive et conjointe des arguments fondateurs du projet artistique et des options majeures du projet architectural.

Archiver, restitution et formalisation. Mémoire du passé, mémoire du présent et mémoire du futur. Le tome 1 dit comment se sédimente une histoire, le tome 2 comment naissent des idées, le tome 3 comment se formule un projet. Il y a dans cette structuration quelque chose d'immuable et de dynamique à la fois. Immuable parce que toute histoire se construit sur ces trois modes à la fois. Dynamique parce que chacun de ces modes est inscrit dans le contexte d'émergence des deux autres. L'ordre de la lecture donc importe peu ; à chacun de choisir l'entrée qu'il veut privilégier. Mais impossible à lui d'ignorer les deux autres, sans lesquelles la première n'a pas de sens.

Du point de vue des comédiens, le collectif étant dissous, la salle étant perdue, tout ceci pourrait être considéré comme de l'histoire passée. Du point de vue de la Ville, qui reprend une salle à réhabiliter, tout pourrait au contraire être considéré comme de l'histoire future. Les trois tomes présentés ici devraient pouvoir rappeler aux premiers que le projet de Théâtre de la Parole reste chargé d'avenir et d'actualité – quels que soient les lieux dans lesquels il sera amené à s'inscrire –, et révéler aux seconds que celui de la réhabilitation architecturale de Bel Air n'est pas sans précédent – quelle que soit l'affectation qui lui sera attribuée.

Pascal Amphoux
 février 2008

Présentation du Tome 1 Le Théâtre de la Parole en Documents

Au cours des débats, ont été commandés ou spontanément rédigés, par des auteurs différents, avec des intentions différentes et dans des registres différents, un certain nombre de textes écrits. Certains sont restés sans suite. Mais d'autres ont fait l'objet de présentations et de discussions animées, qui rétrospectivement, sont apparues avoir joué un rôle plus important dans l'évolution des débats (*Tome 2*) et dans la formalisation progressive des idées fondatrices du projet (*Tome 3*). Ce sont ces textes qui sont ici rassemblés.

L'enjeu, pour ce premier tome, est donc de *faire référence*, c'est-à-dire de sélectionner et présenter, sous une forme lisible, une série de documents dont on puisse considérer qu'ils constituent le fondement des réflexions développées au cours de ce travail et de la dynamique qui l'a animé. Chaque texte témoigne d'"une parole" qu'un auteur a voulu *transmettre*, à un moment donné. Aucune prétention d'universalité. Aucun désir de révélation. Seule la volonté, au cours du processus, de transmettre quelque chose, d'établir un bilan ou de faire le point sur un thème singulier pour apporter une brique à l'édifice.

Ces documents sont donc signés par leurs auteurs, même s'ils ont fait l'objet d'adaptations plus ou moins importantes, allant du simple toilettage à la recomposition, de manière à leur donner un degré de finition équivalent. Ce travail d'adaptation, dont les termes exacts sont précisés au cas par cas en note de première page dans chaque document, a été mené en respectant rigoureusement deux règles :

- supprimer les redondances apparaissant entre les textes, initialement non destinés à la publication ;
- introduire des intertitres dans les textes trop longs avec un maximum de deux niveaux – de manière à faciliter la lecture et les renvois avec les autres volumes.

Le mode de présentation adopté est celui du collage. On préserve ainsi le désordre et l'éclectisme des points de vue, menant le lecteur du texte d'historien à l'essai théorique, en passant par l'observation ethnographique, l'analyse sociologique ou la simple note d'humeur. Chaque texte peut donc faire l'objet d'une lecture autonome, ayant son style et sa logique propres. Mais l'ordre de présentation choisi est celui de la chronologie, ce qui permet par ailleurs une lecture linéaire cohérente, qui nous mène cette fois des origines du lieu à nos jours.

On commence donc par l'histoire ancienne de la rue, du quartier et des occupations de la parcelle pour aboutir à la construction de la Salle Bel Air et à la description de ses premiers usages (document 1). Gilles Bienvenu donne une ambiance, montre et explique l'enracinement dans le quartier, le rôle du mur dans l'implantation, le fait surtout que ce théâtre-là est construit, au début du siècle, à l'écart des courants architecturaux de l'époque (ni art nouveau ni fonctionnalisme naissant) et que ce caractère architectural décalé va entrer en résonance avec l'histoire des usages, eux-mêmes toujours décalés par rapport à ceux qui animent les lieux de culture officielle de la ville : la salle va accueillir jusque dans les années 70 des fêtes de quartier, des réunions syndicales ou des revues de théâtre populaire, ce qui explique la charge affective que ce lieu garde aujourd'hui pour un grand nombre de Nantais.

Puis vient un historique du projet de *Théâtre de la Parole* et de ses antécédents, rédigé par Elisabeth Pasquier (document 2) qui met en perspective les douze ans d'activités du

Fol ordinaire jusqu'à la mort de Michel Liard. Au début des années 90, la salle Bel Air lui est confiée par les services culturels de la ville et c'est pendant plus de dix ans qu'il va y initier une activité qui entre en résonance avec la mémoire du lieu. Il y développe non seulement le travail quotidien de répétition de la troupe mais y accueille des stages de formation professionnelle, y organise des ateliers hebdomadaires amateurs ou y présente ce qu'il va appeler des "Travaux d'acteurs", visant à faire découvrir à des publics divers des auteurs contemporains ou des formes brèves inédites.

L'ensemble de ces expériences et des spectacles montés et présentés à Bel Air au cours de ces années est l'occasion pour Michel Liard de rédiger une suite de *vade mecum* et de notes réflexives peu à peu recentrées autour de la question de la parole, de la diversité des statuts qu'elle est susceptible de revêtir et de l'importance qu'elle peut être amenée à prendre dans le contexte contemporain de suprématie de l'image. Ce sont ces notes et ces textes qui sont rassemblés dans le document 3, tels que les a laissés Michel Liard à sa mort. Manifestement destiné à être travaillé, cet assemblage brut de textes évocateurs ou descriptifs, prend une valeur fondatrice car il restera la première ébauche de formalisation du projet de *Théâtre de la Parole* et la seule base écrite sur laquelle la réflexion pouvait s'appuyer pour en développer les intentions.

Les documents 4 et 5 relatent ensuite et proposent des analyses fouillées de deux spectacles majeurs qui ont été montés en 2004 et 2005, en développant et en expérimentant divers principes du projet de Théâtre de la Parole, tel qu'il commençait à être discuté dans le cadre de cette recherche. Une analyse socio-anthropologique en est proposée, dont les linéaments ont été exposés et discutés au cours de nos premiers débats (cf. *Tome 2, Restitution 1*). Deux expériences inédites, qui ont marqué les esprits et qui ont véritablement fait référence au cours des débats qui ont suivi.

Les documents 6 et 7, enfin, rédigés par Emmanuelle Chérel et Elisabeth Pasquier, témoignent de la dernière phase de discussion. Ils ont été produits après le désistement de Christian Rist, qui est appelé fin 2005 à d'autres fonctions, au moment où d'autres personnes sont invitées à s'impliquer, où d'autres metteurs en scène sont mis à contribution et où la structure administrative du *Fol ordinaire* est profondément remaniée, du fait notamment de la création d'un collectif multidisciplinaire de gestion destiné à se substituer à la personnalité d'un metteur en scène unique. C'est de cette période que ces deux textes témoignent. On sait que ces intentions ont finalement échoué à l'été 2007, que la précarité des conditions de production et la diversité des enjeux personnels (parfois vitaux) ont fait éclater le groupe et hésiter des conclusions de cette recherche. Ces deux textes y ont sans doute contribué, comme en témoigne les derniers débats (cf. *Tome 2, Restitution 4*), mais ils ont eu du moins la capacité de jouer un rôle de détonateur, d'une part en posant une série de questions fondamentales concernant la mobilité des gens, les conditions d'accueil d'un artiste en résidence, le choix des spectacles à monter ou à ne pas monter, la légitimité de chacun à contribuer à ces choix, ..., d'autre part en énonçant quelques principes fondamentaux pouvant contribuer à la rédaction d'un "Manifeste du Théâtre de la Parole". C'est à ce titre qu'il paraissait intéressant de les intégrer dans ce volume d'archivage et d'en garder la mémoire vive.

Document 1

Gilles Bienvenu

Une histoire de la salle de la rue de Bel-Air des origines aux années 60

Pour aborder en termes historiques la salle municipale de la rue de Bel-Air, plusieurs pistes sont possibles : s'intéresser à l'édifice lui-même s'impose, identifier le projet initial, relever les conditions de son édification, mettre au jour ses affectations successives et ses transformations... On peut également s'intéresser à sa situation et son implantation, sur la rue de Bel-Air, une voie dont le statut urbain a considérablement varié au cours du temps. Une troisième approche s'intéressera au rapport entre cette salle et les autres établissements similaires à Nantes, salles de spectacles inscrites dans un établissement scolaire puis salles municipales sans programmation mises à disposition d'organismes divers.

DES USAGES ANCIENS DE LA PARCELLE

La salle Bel-Air est inaugurée en 1900. Salle des fêtes du collège Saint-Joseph, tenue par les frères des écoles chrétiennes rue de Bel-Air, ou salle de spectacle, elle constitue le dernier des bâtiments du collège, construit avant la Loi de séparation des églises et de l'Etat de 1905. Elle deviendra plus tard, avec l'ensemble du collège, propriété de la Ville de Nantes. Le collège lui-même est implanté rue de Bel-Air depuis le début des années 1840.

UN TIVOLI NANTAIS

Depuis la Restauration, l'enseignement primaire est confié à Nantes aux frères des écoles chrétiennes, congrégation fondée à la fin du XVII^e siècle par Jean-Baptiste de la Salle. Un demi-pensionnat est établi depuis quelques années dans l'hôtel Rosmadec, près de l'hôtel de ville, où les frères donnent également des cours du soir pour adultes, quand le frère Lambert « propose aux supérieurs d'acquérir un terrain dans un site charmant, que l'on nomme à bon droit **"le Tivoli nantais"** ; fraîche et pittoresque campagne au delà de l'Erdre ¹ : la voie d'accès – rue de Bel-Air – dit bien les avantages du lieu ² ». L'acquisition est effective en **1841** et, peu à peu, le collège Saint-Joseph de Bel-Air va prendre de l'ampleur. Initialement limités à l'enseignement élémentaire, les frères vont s'intéresser à l'enseignement primaire supérieur et à l'enseignement technique. Un prospectus de 1845 qui montre en vue cavalière les bâtiments, les cours et les jardins du collège, insiste sur la salubrité due à sa position élevée dans la ville. Après avoir fait l'inventaire des enseignements dispensés, le prospectus cible les objectifs de

¹ L'actuel cours des 50-Otages.

² Georges Rigault, *Histoire générale de l'institut des frères des écoles chrétiennes*, tome V, « L'ère du frère Philippe ; le généralat du frère Anacleto, l'Institut en France du temps du frère Philippe », Paris, Plon, 1945, p. 260.

l'établissement, un **enseignement général moderne, à vocation technique et pratique** : « Les élèves destinés au commerce, à la navigation ou à des fonctions industrielles trouveront dans cet établissement tout ce qui peut être nécessaire à leur instruction. Ceux mêmes qui seraient appelés à des études plus relevées, y seront avantageusement préparés, par l'instruction primaire supérieure qu'ils recevront dans la Maison ³. »

Le *Tivoli nantais*, nommait-on cet emplacement décrit comme enchanteur, un plateau qui domine les carrières où la Compagnie Européenne du Gaz qui a ouvert son usine sur les bords de l'Erdre en 1837, plantera ses gazomètres. La dénomination est attestée : on la trouve en 1843 dans le procès verbal de l'alignement délivré au frère Lambert, « propriétaire de l'enclos dit de Tivoli » ⁴. Ou encore dans la chronique de Libaudière qui évoque pour l'année 1838 « l'ancien local de Tivoli, rue de Bel-Air et route de Rennes » ⁵. En quoi consistait ce Tivoli ? **Un jardin de plaisance ? Un parc d'attraction ?** La même expression a été employée pour les « Folies Chaillou », à l'ouest de Nantes, reconversion de l'éphémère maison de santé du docteur Darbefeuille établie sous l'Empire sur des hauteurs champêtres données comme particulièrement saines, en un hypothétique parc d'attraction. Les Archives municipales conservent dans les papiers concernant la surveillance des bals publics au XIX^e siècle quelques pièces mentionnant un *Tivoli nantais* : en 1822, c'est un cabaretier qui a transféré son estaminet du quartier Graslin au-delà de la barrière de Vannes en un lieu dit *Tivoly Nantais* ⁶. Il ne peut s'agir de Bel-Air, proche de la route de Rennes et dans le périmètre de l'octroi. En 1846 – à cette date, les frères sont depuis cinq années à Bel-Air – un certain William Derrien, connu à Nantes pour toutes sortes d'affaires, notamment l'exploitation d'une ligne d'omnibus, ouvre un jardin d'attractions à la Moutonnerie ⁷, à l'Est du faubourg de Richebourg, sous le curieux nom de Campagne Omnibus. Ce jardin de bosquets et charmilles, avec jeux (boules, quilles, balançoires...), guinguette, salle de danse, spectacles de curiosités, tir au pistolet, etc. prendra bientôt à son tour le nom de *Tivoli Nantais* ⁸.

Tivoli encore est évoqué à propos de l'aménagement italianisant du site de Clisson et de la vallée de la Sèvre au début du XIX^e siècle sous l'égide des frères Cacault et de Frédéric Lemot ⁹. Dans ce grand moment de culture néo-classique enrôlée dans l'aménagement du territoire, on joue sur un rapport Clisson/Nantes rapporté au rapport Tivoli/Rome. Le site de Bel-Air reste plus modeste.

³ Pensionnat et demi-pensionnat primaires tenus par les frères des écoles chrétiennes à Nantes. Bibliothèque municipale de Nantes 55731/C 40.

⁴ Archives municipales de Nantes (AMN), 1 Ø 123.

⁵ Félix Libaudière, *Histoire de Nantes sous le règne de Louis-Philippe, 1830-1848*, Nantes, Imprimerie C. Mellinet, 1900.

⁶ AMN, 1 I, carton 5, dossier 12.

⁷ La gare de la compagnie de chemins de fer Paris-Orléans et la manufacture des tabacs s'implanteront à proximité dans les années 1850.

⁸ AMN, *idem*.

⁹ Philippe Duboy, "Sécurité, territoire, population : la reconstruction de Clisson", in Gilles Bienvenu et Géraldine Rideau (dir.), *Autour de la ville de Napoléon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

DES MUTATIONS DE LA RUE DE BEL AIR

Difficile d'avoir des précisions sur l'exacte configuration des lieux avant l'implantation des frères. Le plan Cacault (*Ill. 1*) publié en **1759** montre une **manufacture de cotonnades** en lisière de la rue de Bel-Air¹⁰. La rue de Bel-Air joue alors un rôle encore important dans le réseau viaire des environs de Nantes. Elle constitue ce qu'on appelle la banlieue de Rennes, chemin qui après avoir traversé le faubourg du Marchix, rejoint plus au nord la route de Rennes. La prolongation en ligne droite après **1760** de la route de Rennes, de son point de jonction avec la rue Noire jusqu'à l'Erdre au Pont-Morand (**rue Paul Bellamy**), a fait perdre à la rue de Bel-Air l'essentiel de son passage. On signale alors dans la rue une manufacture d'outils aratoires et une fonderie (en seraient sorties les premières cheminées économiques en fonte en usage à Nantes)¹¹, mais les *Étrennes de Nantes* n'en font pas mention. Seules y figurent les adresses dans cette rue de **filatures** et **manufactures de coton** sous la Restauration ou au début de la Monarchie de Juillet. Le plan Amouroux (*Ill. 2*) de 1854¹² exprime bien la nouvelle situation, avec la nouvelle route de Rennes bordée d'alignements d'arbres, le redressement de la rue de Bel-Air et les bâtiments du collège. Entre les deux, les plans Sauzeau (1789), Coulon (an III), Bilange (1830) portent leurs marges jusqu'à Bel-Air qui apparaît surtout comme un milieu de jardins. Le plan cadastral de 1835, à grande échelle, est plus précis. On y voit un bâtiment en T, en retrait d'un mur de clôture. La matrice de 1843¹³ indique de nombreux jardins, assortis ou non d'une maison. Elle décrit, pour les parcelles qui nous intéressent, un édifice d'un étage sur rez-de-chaussée, présentant cinquante fenêtres ouvrant sur cour ou sur jardin. Une issue est ménagée sur la route de Rennes, près de l'atelier du jardinier. Dans les années qui précèdent l'implantation du collège, c'est une maison de réadaptation physique pour jeunes filles qui occupe le terrain, la **pension orthopédique des dames Jacob Van Goor**. A ce propos, on retrouve les considérations sur **le bon air de Bel-Air**.

LA PENSION ORTHOPÉDIQUE DES DAMES JACOB VAN GOOR

Dans un premier temps, l'institution des dames Jacob Van Goor était établie dans la prairie de la Madeleine. Créée à Angers en 1826, transférée à Nantes en 1829, elle occupait dans l'ancienne maison Crucy – à l'emplacement des anciennes usines Lefèvre-Utile – à laquelle avait été annexé un gymnase. Les conditions topographiques de cette île de Loire, inondable, auraient pu poser des soucis sanitaires que le transfert sur les hauteurs de Bel-Air aurait palliés. Il semble qu'il n'en était rien, si l'on s'en tient à la réception de l'établissement dont Camille Mellinet loue la situation dans ses *Étrennes de Nantes* pour l'année 1831¹⁴. Ce qui est particulièrement loué, c'est la situation

¹⁰ *Plan de la ville de Nantes et de ses faubourgs* levé par François Cacault en 1756-1757, gravé par Lattré en 1759.

¹¹ Édouard Pied, *Notices sur les rues... de la ville de Nantes*, Nantes, Imprimerie A. Dugas, 1906.

¹² *Plan de Nantes par L. Amouroux, architecte*, Nantes, Prosper Sebire, éditeur, 1854. La première édition du plan remonte à 1848.

¹³ AMN, 1 G 555. La propriété (section U, parcelles 550, 555, 556, 546) est encore attribuée à M^{elle} Caroline Jacob Vangoor.

¹⁴ *Étrennes de Nantes*, Nantes, Imprimerie de Camille Mellinet, année 1831.

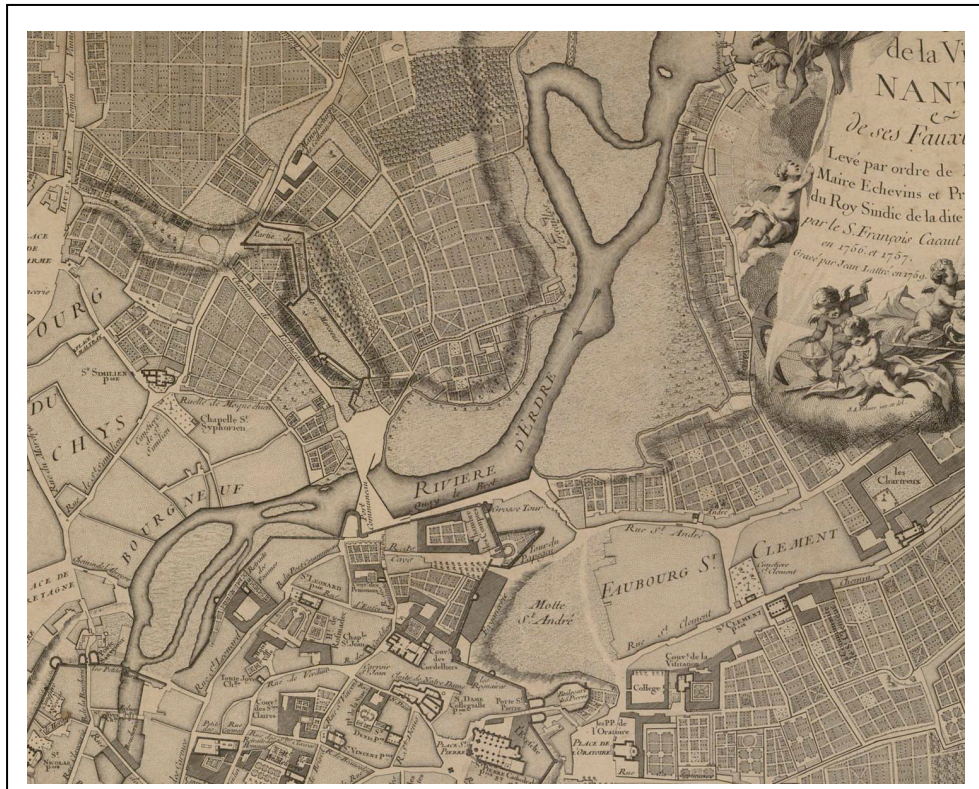


Illustration 1
Plan Cacault, 1756-1757/1759

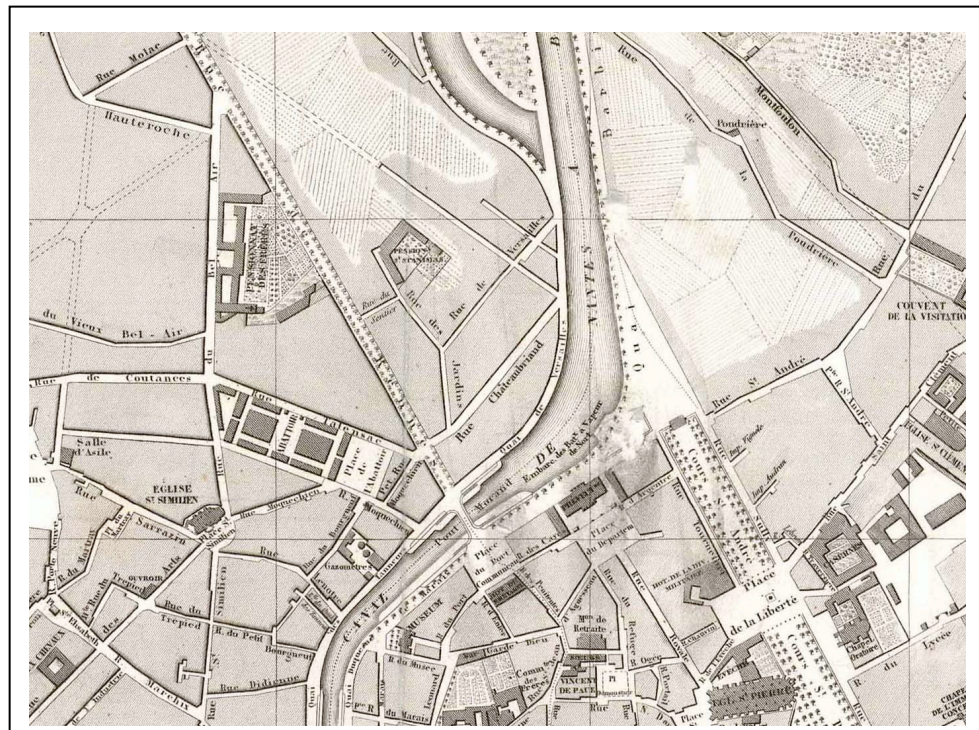


Illustration 2
Plan Amouroux, 1854

d'isolement dans un site encore champêtre, le coup d'œil pittoresque sur la Loire, le grand air (on sait qu'avant la construction du pont de la Rotonde, les industries n'ont pas encore investi cette partie de l'île), un site enchanteur et salubre où les pensionnaires peuvent se promener et faire leurs exercices à l'abri des regards. Car, il s'agit avant tout de redresser des corps difformes. Les docteurs Guépin et Bonamy, dans leur statistique de la ville de Nantes en 1835, disent le plus grand bien de l'établissement qui associe le développement physique et la rééducation des corps à l'instruction des esprits. Il n'existe pas de description de l'établissement de la rue de Bel-Air, mais il ne devait pas différer dans son fonctionnement de celui de la Madeleine tel que le présentent les médecins philanthropes ¹⁵ :

« Gymnastique – orthopédie – Établissement de Mesdames Jacob Van Goor.

« Il y a quelques années, M. Villette créa, à la prairie de la Madeleine, dans un vaste et beau local, un établissement pour le traitement des déformations. Il acheta un matériel considérable, et devint possesseur d'un des plus beaux gymnases de France. Des guérisons obtenues donnèrent du crédit à cette maison. Puis le propriétaire céda le matériel et le local aux dames Jacob, institutrices, qui eurent l'heureuse idée d'associer l'éducation physique à l'éducation morale et intellectuelle ; déjà dans quelques pensions on avait introduit les exercices gymnastiques, mais nulle part sur une échelle aussi large. Cette maison, que nous avons visitée en détail, conduits par notre confrère M. le docteur Vallin, chargé de la direction médicale et hygiénique, nous a semblé tout à fait propre à remplir son but.

« Nous avons vu d'abord la salle du traitement orthopédique : le mécanisme des lits, ingénieux et simple, permet aux directrices de graduer la tension elles-mêmes, en l'absence du médecin, mais d'après ses avis. Plusieurs jeunes filles étaient soumises à la tension, pendant notre visite, et n'en paraissaient nullement incommodées ; car, aidées de pupitres bien disposés, quelques unes lisaient ou écrivaient ; d'autres faisaient des travaux d'aiguille ; d'autres causaient ou riaient. On nous montra ensuite quelques jeunes personnes dont la cure était plus ou moins avancée. L'une d'elles était guérie et n'avait plus besoin que d'un traitement de consolidation. Les autres, après quelques mois seulement, avaient obtenu déjà une amélioration notable, et l'aspect de vigueur, et la bonne coloration de ces jeunes filles, et leur air de santé (toutes choses nécessairement rares chez les personnes difformes, puisque les déformations reconnaissent, le plus souvent, pour cause première, une mauvaise constitution) auraient été de nature à nous surprendre vivement, si nous n'avions su d'avance combien, par un exercice bien entendu, on modifie profondément les constitutions lymphatiques.

« Nous assistâmes ensuite à une leçon de musique ; la maîtresse était au piano. Trente ou quarante jeunes filles de 7 à 15 ans étaient vis-à-vis, debout, rangées en demi-cercle, chantaient, et, pour marquer la mesure, exécutaient toutes un mouvement uniforme déterminé d'avance. A chaque changement d'air, il y avait aussi un changement dans la manière de marquer la mesure. De cette sorte, dans l'espace d'une demi-heure, sans fatigue, sans ennui, ce qui est bien important, les jeunes élèves pratiquaient certains mouvements choisis comme les plus propres à donner à leurs corps un développement normal.

« Un spectacle encore plus curieux nous attendait au gymnase. Les jeunes personnes y étaient depuis quelque temps. Ce fut pour nous quelque chose de bien intéressant, que la vue de ces trente jeunes filles répandues dans l'espace ; les unes au haut de l'appartement, les autres au bas, sur des échelles, sur des cordes, sur des balançoires, se livrant toutes à des exercices difficiles même pour des hommes. Celle-ci montait au haut d'une échelle inclinée, en s'aidant des

¹⁵ Ange Guépin, Eugène Bonamy, *Nantes au XIX^e siècle ; statistique topographique, industrielle et morale*, Nantes, Prosper Sebire, 1835.

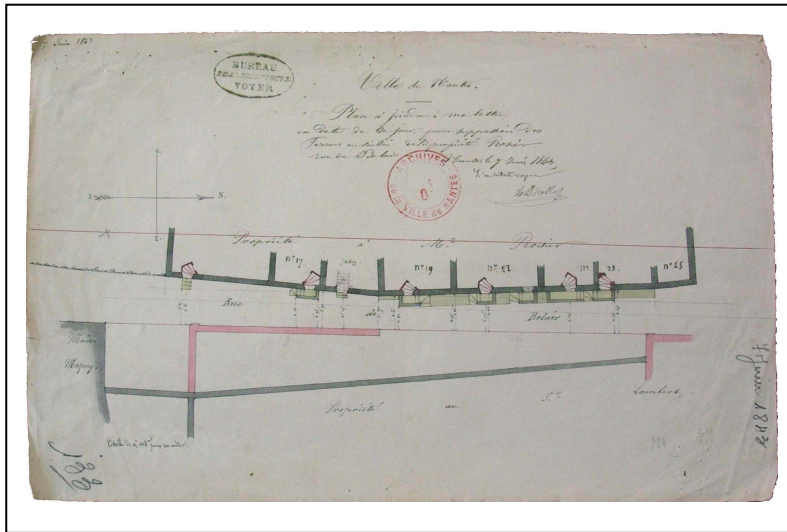


Illustration 3
Les mesures dans
le nouvel alignement

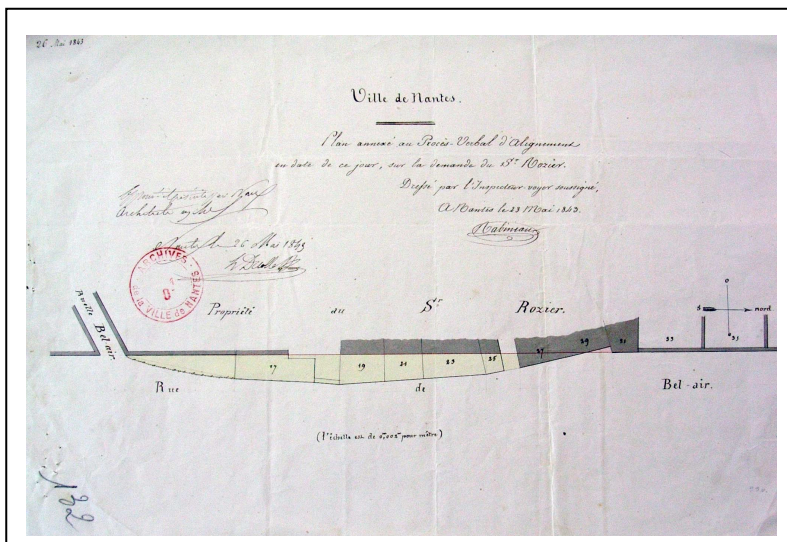


Illustration 4
Les maisons Rozier

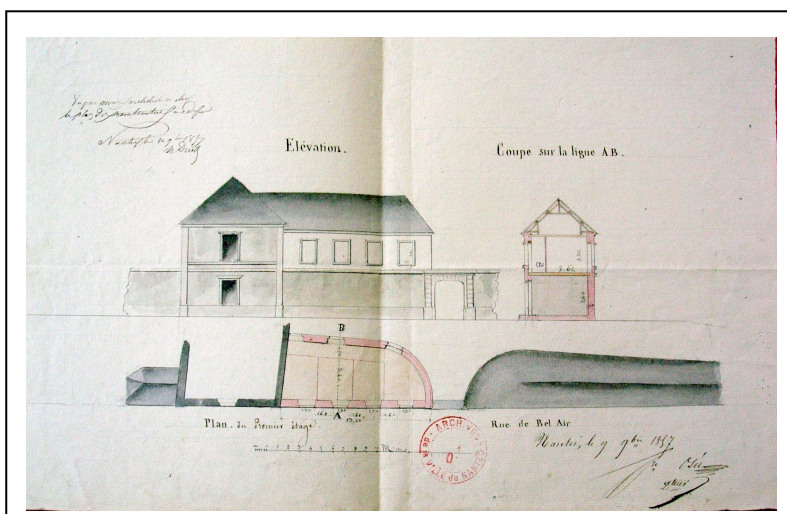


Illustration 5

mains seulement, et descendait de la même manière, exercice qui avait le triple avantage de maintenir la taille droite, de fortifier les muscles des bras, et indirectement, par suite, d'agir sur les muscles qui de la poitrine se rendent aux membres supérieurs, enfin celui bien plus précieux encore d'élargir la boîte osseuse des poumons. Celle-là, étendue sur un char à surface plane, s'élevait en faisant rouler ce char, sur un plan incliné à 55°, au moyen d'une manivelle mue par l'une ou l'autre de ses mains, suivant la convenance. Cet exercice, outre son influence pour l'élongation de la taille, a, comme plusieurs autres, le bon effet de fortifier le bras faible, chez les personnes qui présentent ce défaut de proportion. Une autre montait à un mât lisse, donnant, par ce mouvement combiné, du jeu et de la force à tous les muscles de son corps. Des nacelles mises en mouvement par les jeunes personnes, des balançoires, des mâts de perroquets, des échelles torses, des échelles droites et une foule d'autres instruments appliqués à propos par le médecin, toujours présent à ces séances, permettent une énorme variété dans les exercices, qui tous, en augmentant les forces physiques des jeunes écolières, élèvent aussi leurs forces morales ; il est hors de doute, en effet, qu'ainsi préparées, elles seront plus propres à développer du courage et de la présence d'esprit dans les positions périlleuses que les femmes elles-mêmes ne peuvent pas toujours éviter ; il est hors de doute aussi que leur constitution, heureusement modifiée par ces jeux, sera plus réfractaire aux causes de maladies si nombreuses chez les jeunes filles.

« C'est donc selon nous une excellente institution que celle de Mesdames Jacob, non seulement comme établissement orthopédique, mais aussi comme maison d'éducation. Et nous voudrions voir tous ceux qui élèvent des enfants de l'un ou l'autre sexe, imiter leur exemple par l'adoption d'un bon système d'éducation physique ».

Les dames Jacob Van Goor transplantent leur maison à Bel-Air en **1837-1838**. Camille Mellinet note à ce sujet : « Construction, sur les indications de M. Vallin, docteur-médecin, du bel établissement orthopédique, et institution de Mmes Jacob Van Goor, dans les anciens *jardins de Tivoli*, rue de Bel-Air et route de Rennes. – MM. Blon et Amouroux, architectes ¹⁶. » Dans cet environnement apprécié des hygiénistes, on oublie ***l'abattoir de Talensac*** en service depuis **1829**, mais à mi chemin il est vrai entre les hauteurs de Bel-Air et les rives polluées de l'Erdre. L'établissement de la Madeleine est dès lors affecté à des patients masculins, sous la direction d'un Monsieur Gouillé et toujours l'inspection du docteur Vallin. Quand, en 1841, les institutrices orthopédistes vendent leur établissement de Bel-Air aux frères des écoles chrétiennes, Vallin ouvre une maison de santé sur la route de Paris.

UNE NOUVEL ALIGNEMENT

A Bel-Air, en matière de redressement, c'est désormais de l'alignement et du lissage de la rue qu'il va s'agir.

Si, du côté Est, la rue de Bel-Air était bordée par le mur de l'établissement orthopédique, à l'abri duquel pouvaient se dérouler les exercices, à l'ouest subsistaient de vieilles maisons de la rue faubourg, des « masures » qui empiètent sur le nouvel alignement donné aux frères qui reconstruisent un mur rectiligne, en avancée sur l'ancienne configuration (*III. 3*). Les maisons Rozier vont être entraînées dans le mouvement de modification de la rue, souvenir du *Tivoli*, mais rectitude moderne (*III. 4*). L'architecte de

¹⁶ Camille Mellinet, *La commune et la milice de Nantes*, Nantes, Imprimerie de Camille Mellinet, [1843], tome 1, p. 359. Mellinet signale quelques années plus tard un établissement du docteur Vallin plus loin sur la route de Paris. Pour sa part, Félix Libaudière note pour l'année 1838, dans son *Histoire de Nantes sous le règne de Louis-Philippe* : « M^{gr} de Hercé bénit la chapelle de l'établissement des demoiselles Van Goor, rue de Bel-Air ».

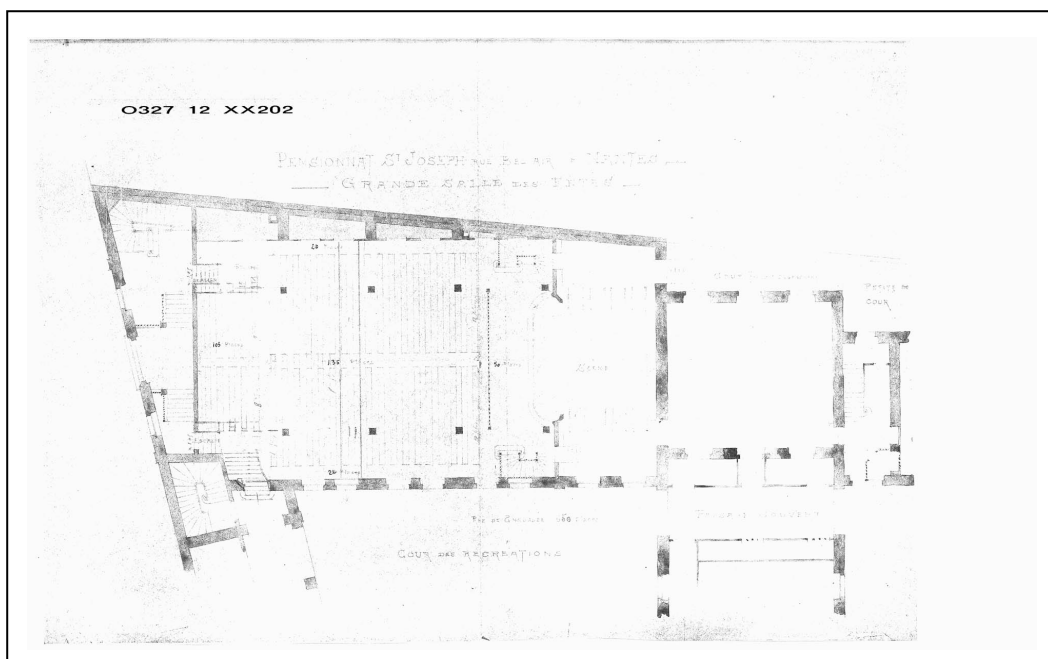
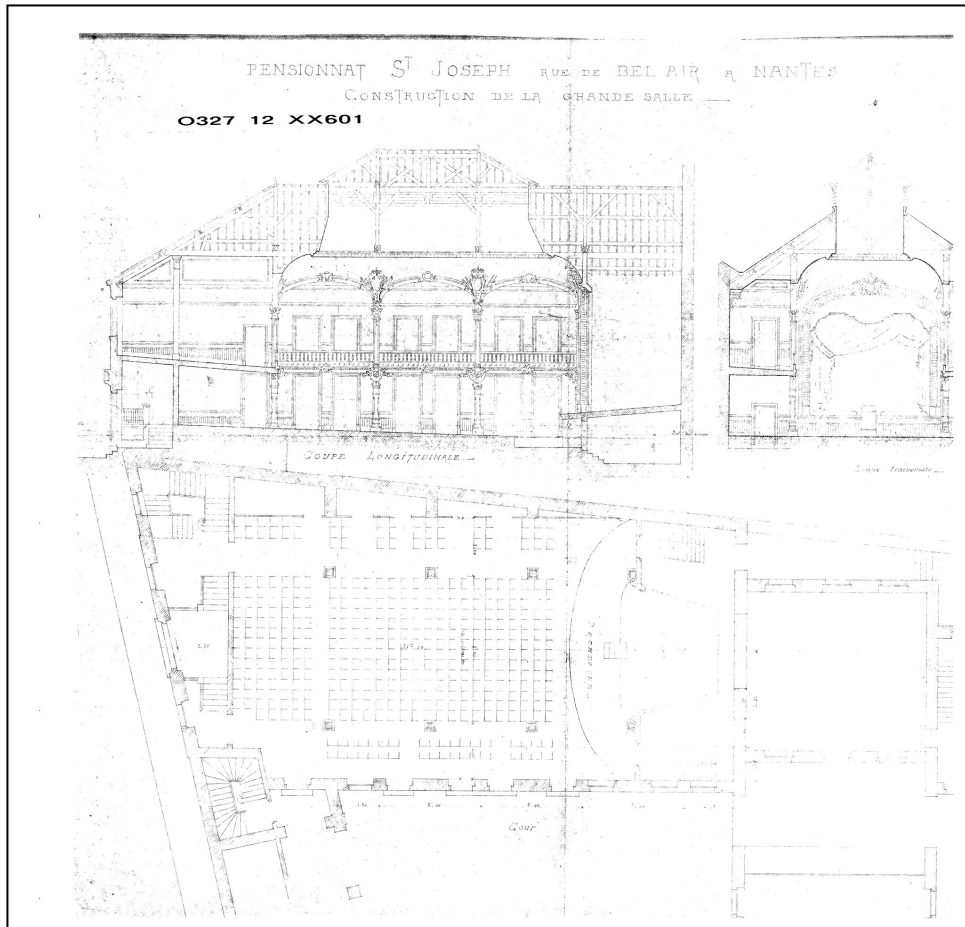


Illustration 6
Collège Saint-Joseph, Les plans de la grande salle, 1899

la ville, Driollet, produit un projet d'alignement conforme au plan d'alignement de la ville approuvé en 1839, mais tente également un accommodement pour un premier temps, une simple suppression des perrons extérieurs en saillie sur la voie publique remplacés par des marches intérieures (III. 5). Le dossier aux archives municipales est muet sur la résolution de l'affaire ¹⁷, les vieilles maisons au tracé de façade souple ont bel et bien disparu pour un parallélisme au nouveau mur du collège, mais à quelle échéance ? Pas de documentation non plus aux archives sur la construction des bâtiments du collège. Seul le mur qui longe la voie publique, est pris en compte par les services de voirie. Les autorisations de construire ne concernent que cette clôture et ses moments de porosité, quand des accès aux cours du collège sont créés ou modifiés. Tout le reste est privé, en l'absence de tout règlement sanitaire. Les autorisations de voirie ultérieures concernent exclusivement des ravalements de façade ¹⁸. Lissage d'un mur donnant sur l'espace public, au-delà et derrière la protection duquel se déroulent les activités éducatives.

Puis arrive le temps de la construction de la salle des fêtes, la salle Bel-Air qui nous occupe.

DES USAGES DE LA SALLE BEL AIR

Les archives municipales ne conservent pas de document relatif à la construction de la salle des fêtes du collège. Le bâtiment est antérieur à l'institution de la procédure de Permis de Construire. Aucune demande d'alignement – valant autorisation de construire – ne figure dans les dossiers de voirie de la rue de Bel-Air (série 1Ø). Seule la partie aspectant la voie publique pouvait être soumise à contrôle, au titre du respect du règlement de voirie de 1870 modifié en 1899, les dispositions de la salle elle-même restant d'ordre absolument privé, d'autant que le règlement sanitaire pris en application de la Loi sur la protection de la Santé Publique de 1902, qui n'entrera en vigueur qu'en décembre 1904, n'imposait le permis de construction qu'aux immeubles d'habitation. En outre, le règlement de 1908 sur les salles de spectacles, plus particulièrement attentif à la sécurité au feu, est arrêté après fermeture de la salle. Un nom d'architecte est cité ¹⁹, Devorsine, mais son nom ne figure pas sur le jeu de tirages des plans d'origine datés de 1899 conservé à la planothèque des services techniques de la ville ²⁰. Aucune mention d'usage n'apparaît sur ces plans de la "grande salle" du collège Saint-Joseph (III. 6). De quel Devorsine s'agit-il ? Paul ? Edmond ? Philippe ? Paul vraisemblablement, mais peu importe, le père et les deux frères semblent avoir fait des projets en commun, signataires entre 1913 et 1921 de demandes de permis de construire au nom collectif de Devorsine et ses fils ²¹. Il s'agit essentiellement de projets d'habitations, sinon en 1913 l'extension de l'usine Cossé, Lotz et Cie (la Biscuiterie Nantaise) de la place François II, et, en 1921, les locaux de la Wetsminster Bank de la rue Lafayette et la Trésorerie Générale de la rue de Bréa. De Paul Devorsine, le père né en 1859, la minoterie du boulevard Victor-Hugo,

¹⁷ AMN, 1 Ø 123.

¹⁸ AMN, 1 Ø 124.

¹⁹ Georges Rigault, *op.cit.*, tome VII, "La fin du XIX^e siècle, travaux et luttes des Lassaliens en France", Paris, Plon, 1949, p. 350.

²⁰ Les plans de la salle sont conservés avec ceux du lycée Victor-Hugo sous la cote 0327.

²¹ AMN, 1 Ø 2151, 2177, 2178, 2180, 2206, 2236, 2481, 2541, 2548, 2568, 2599, 2638. A partir de 1922, les demandes de permis sont signées par Paul Devorsine seul. Edmond, 1882-1915, est le seul diplômé des trois.

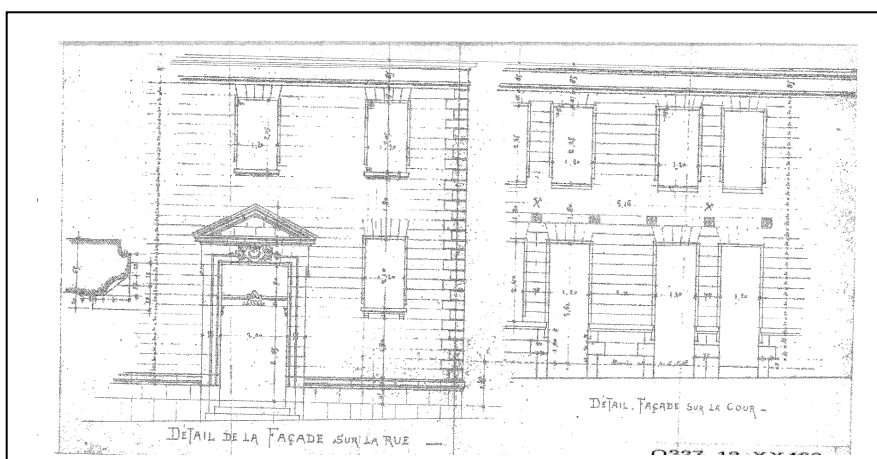
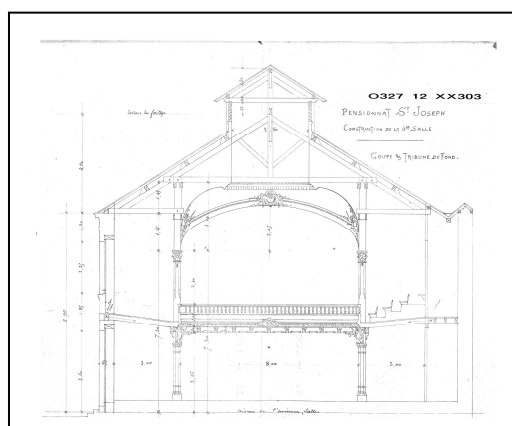
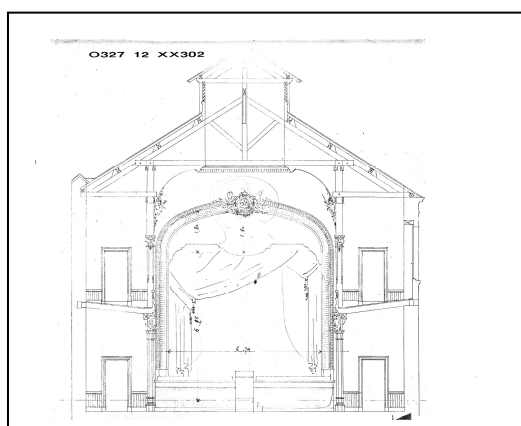
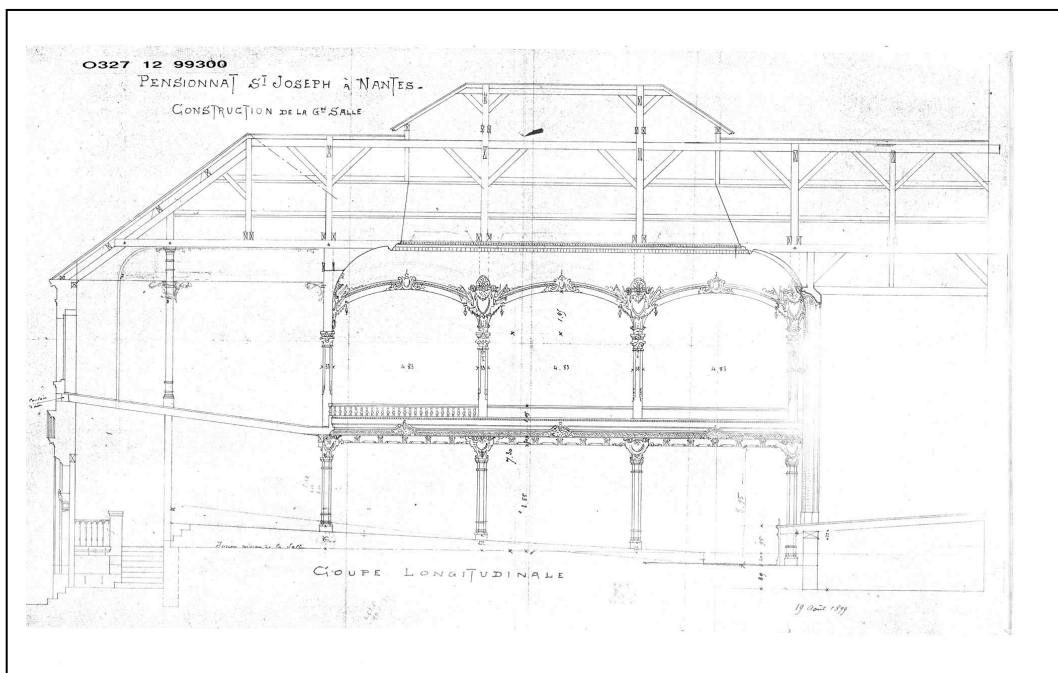


Illustration 6
Collège Saint-Joseph, Les plans de la grande salle, 1899

avec sa structure de béton armé, date de 1910, comme le bel immeuble post-haussmannien au n°4 du même boulevard. A la fin du XIX^e siècle, le projet de la salle Bel-Air fait appel à des matériaux plus traditionnels, pierre et bois.

LE PROJET DEVORSINE, UN CONTRASTE INTÉRIEUR / EXTÉRIEUR

Que retenir du projet de Devorsine ? *La façade sur rue ne laisse pas soupçonner la salle qui lui fait suite (Ill. 7).* Trois travées principales, une porte en position centrale, surmontée d'un fronton triangulaire et précédée de quelques marches en tableau, un appareil de tuffeau refendu, un marquage des angles par des chaînes à bossage peu saillantes, l'accentuation de la hauteur des plates bandes, soit un langage académique légèrement personnalisé qui est repris pour la façade latérale sur la cour du collège. Le profil accentué de la mouluration du soubassement accuse la période de construction, les **alentours de 1900**. L'aménagement intérieur, avec son guichet, date de la reconversion de la salle dans les années 1920, ainsi que les sorties de secours ménagées à droite et à gauche. La porte donne accès à un vestibule peu profond, apparemment secondaire dans l'emploi habituel de la salle, rien à voir avec les vestibules surmontés d'un foyer à l'étage, comme il est d'usage dans les théâtres même modestes selon le modèle qui s'est imposé depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle ? *Si c'était bien là l'entrée de la salle, c'était celle d'un public extérieur, l'entrée des élèves du collège s'opérant par les portes latérales de la salle ouvrant sur la cour, dans l'enceinte de l'établissement.*

La salle qui fait suite à cette façade exposée sur la voie publique est d'une toute autre logique : sa structure interne de bois permet de dégager un large et haut espace central, entouré sur trois côtés d'un portique et d'une galerie haute qui laissent le quatrième côté à la scène (Ill. 8). Il s'agit bien de quatre côtés, la galerie haute se déployant à angles droits, face et perpendiculairement à la scène, loin des dispositifs du théâtre à l'italienne organisés en variation sur le thème de l'hémicycle. Il s'agit bien cependant d'une salle pouvant servir au spectacle, comme l'attestent la déclivité du sol de la salle et le traitement de la scène qui dispose de cintres et sous laquelle est ménagé un espace de service, comme le montrent bien tant les coupes du projet que celle dressée lors du réaménagement de 1923.

La scission du plancher en trois paliers dont le dernier s'incline vers la murette de scène remonte à l'origine, de même que la déclivité du plancher du balcon qui fait face à la scène, inclinaisons qui confirment l'orientation initiale.

Si la structure de bois contraste avec la coque maçonnerie, le décor de la salle rajoute à l'opposition. Une des qualités de l'espace tient à cet **effet de surprise**, plus sensible quand on entre par la rue, trajet du public extérieur, que lorsque l'on emprunte les portes latérales sur la cour, à l'usage du public interne au collège. Ici, au cœur de la "grande salle", foin du langage académique. En ces temps d'éclectisme et d'Art Nouveau où l'architecte a pris toute liberté sur les codes, se veut artiste créateur et compose avec les motifs hérités, actualisés ou inventés, les dorures et le décor peint veulent inscrire la salle dans une **tradition festive**, voire pompeuse. Les lauriers très présents dans le décor renvoient au cérémonial d'un établissement d'enseignement appuyé sur la notion de mérite et de succès. Si ce décor vaut par l'effet de surprise et par le décalage qu'il opère, par la pratique aboutie des ornemanistes qui l'ont réalisé, on laissera à certain commentateur enthousiaste la comparaison des lignes et de la décoration de la salle des fêtes du collège avec celles de l'opéra de Charles Garnier ²².

²² Georges Rigault, *op.cit.*

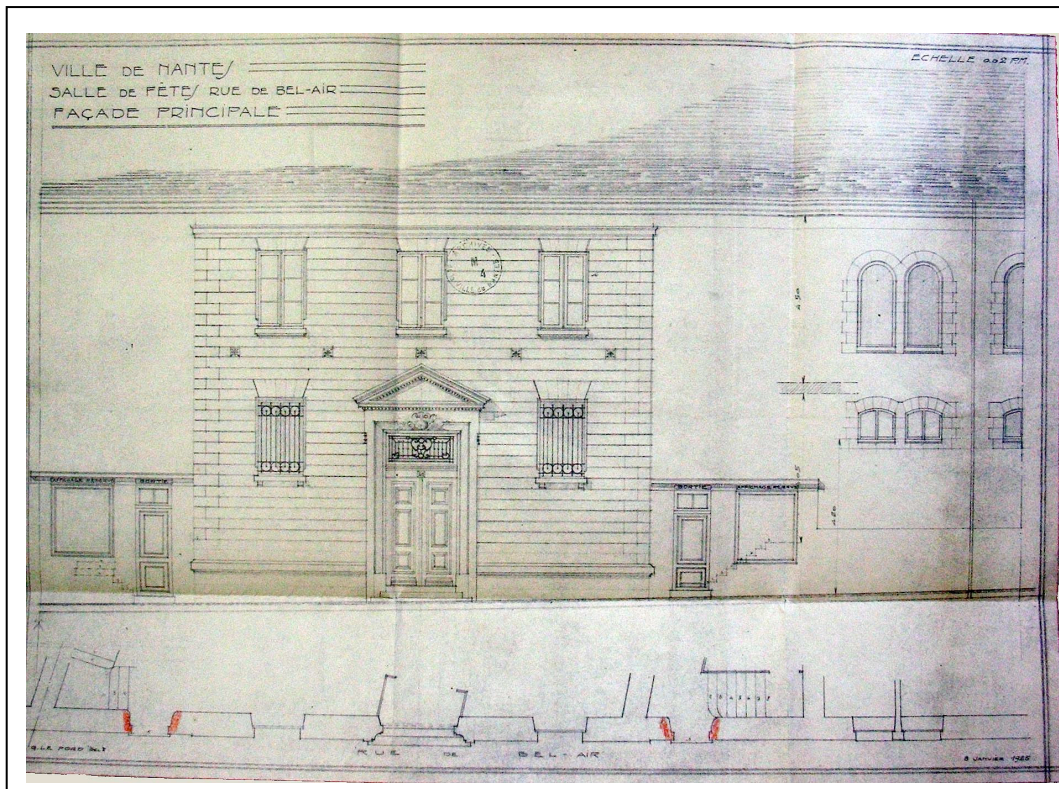


Illustration 7

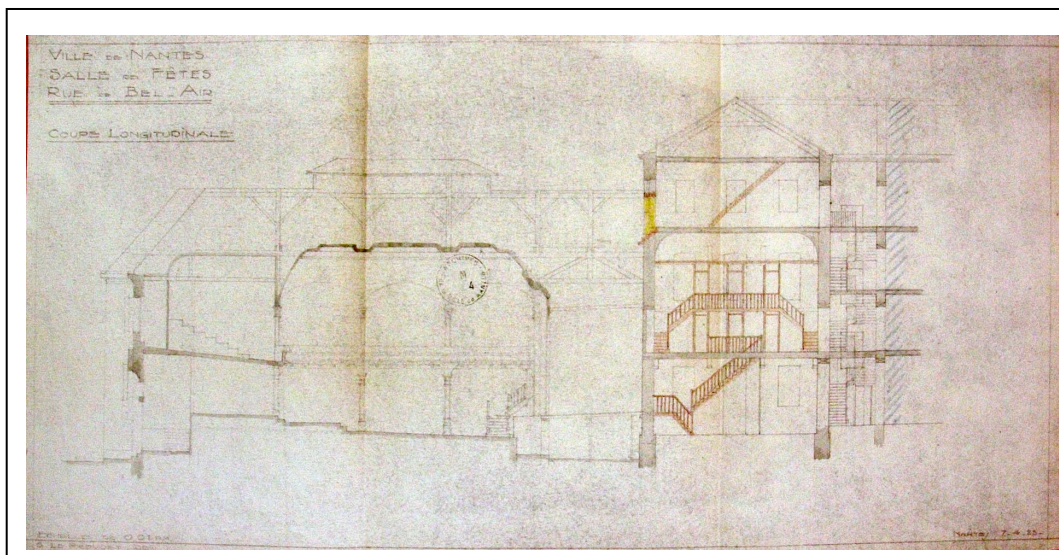


Illustration 8

THÉÂTRE SCOLAIRE À NANTES

Salle des fêtes et des cérémonies, semble-t-il, plus que salle de théâtre. La pratique du jeu théâtral ne paraît pas avoir été fermement inscrite dans la pédagogie des frères des écoles chrétiennes au XIX^e siècle, plutôt orientés vers l'enseignement primaire. Mais le collège Saint-Joseph s'adresse à des élèves plus âgés, même à des adultes... On sait l'importance qu'apportaient les jésuites au théâtre dans leur enseignement sous l'Ancien Régime²³. Le texte dialogué nourrit la classe de rhétorique²⁴, le jeu dramatique – comme le ballet introduit sous Louis XIV²⁵ – participe à la formation des élites en termes d'élocution, de maîtrise de la parole et du corps, qualités essentielles dans la sociabilité. Il s'agit d'un enseignement secondaire ou supérieur, comme celui des oratoriens, grands concurrents des jésuites qui profiteront de leur expulsion du royaume de France en 1762. Par obligation, les oratoriens accordent également de l'importance au jeu dramatique, mais excluent le ballet.

Quelle est la situation du théâtre scolaire à Nantes ? Les Jésuites, arrivés tardivement (1663), ne sont autorisés à ouvrir qu'une classe d'hydrographie dans leur établissement de l'hôtel de Briord, dans la rue éponyme. Pas question de théâtre ici. Particulièrement impliqués dans les querelles du jansénisme, les oratoriens installés hors les murs tiennent un collège agrégé à l'université de Nantes. Même si elle est attestée²⁶, la pratique théâtrale n'apparaît pas primordiale à l'Oratoire, a fortiori aucun espace spécifique ne lui est consacré. C'est un collège secondaire privé, le **collège Saint-Stanislas**, collège d'enseignement secondaire qui paraît à Nantes initiateur du théâtre scolaire, dans les dernières décennies du XIX^e siècle.

L'historique du collège²⁷ rend compte d'une évolution similaire à celle des établissements jésuites : une utilisation temporaire d'un espace choisi pour ses capacités d'accueil (le préau, puis à partir de 1869, un dortoir) pour jouer sous la direction du professeur de rhétorique. Le supérieur du collège, « persuadé que de telles représentations ne peuvent que "développer le bon goût littéraire et inspirer à l'âme des idées élevées" se lance dans la construction d'une salle d'après un plan qu'il a lui-même élaboré ». La salle, un théâtre en bois, pompeusement décoré, doté d'un balcon curviligne que l'on voudrait volontiers "à l'italienne", pouvant accueillir 1142 spectateurs (772 places au parterre et 369 au balcon), ouvre en 1877. Les élèves jouent des pièces du répertoire, tous rôles tenus par des garçons, ou des textes édifiants écrits à cet usage. Les représentations sont données comme courues non seulement par les parents d'élèves mais également par la bonne société locale. Après une période de fermeture consécutive à la Loi de séparation de 1905, la salle est reprise après-guerre par le collège, utilisée entre 1948 et 1958 pour les cérémonies des prix. Condamnée pour des raisons de sécurité, elle est démolie en 1963.

²³ L.-V. Gofflot, *Le théâtre au collège du Moyen Âge à nos jours*, Paris, librairie Honoré Champion, 1907. Bruna Filippi, "Du modèle à la pratique théâtrale jésuite", *Théâtre et enseignement, XVII^e-XX^e siècles*, actes du colloque d'octobre 2001, Créteil, Scérén/CRDP, 2003.

²⁴ Jean-Noël Pascal, "La tragédie, cela sert notamment à enseigner la rhétorique : à propos des *Chefs d'œuvre d'éloquence poétique* de l'abbé Batteux (1780)", *Théâtre et enseignement...*, *op.cit.*

²⁵ Hélène Laplace-Claverie, "Le théâtre dansé, outil pédagogique du XVII^e au XVIII^e siècle", *Théâtre et enseignement...*, *op.cit.*

²⁶ A titre d'exemple l'invitation, faite en 1755 aux officiers municipaux par le professeur de rhétorique du collège de l'Oratoire, d'assister à "la tragédie qui sera présentée par les écoliers dudit collège" le surlendemain. AMN BB 94, séance du bureau de la communauté du 16 août 1755.

²⁷ Noël Guillet (dir.), *Saint-Stanislas de Nantes, 150 ans d'enseignement catholique*, 1997.

UNE SALLE MUNICIPALE DISSOCIÉE DU COLLÈGE

La salle de Bel-Air a une autre destinée **après 1905**. D'abord acquis par la **Compagnie Européenne du Gaz** implantée dans la carrière en contrebas ²⁸, le collège est loué par la Ville de Nantes pour y placer divers services, notamment en **1919** une *école de rééducation des mutilés de guerre* créée pour la reconversion des victimes militaires de la première guerre mondiale. En 1921, la Ville acquiert l'ensemble des bâtiments, parmi lesquels une « grande salle des fêtes servant de théâtre » ²⁹. A l'école des mutilés est adjointe en janvier **1925** une *école primaire supérieure de garçons* (EPS) qui peu à peu prendra possession de l'ensemble des édifices de l'ancien collège ³⁰, plus tard reconverti en lycée technique, l'actuel lycée Victor-Hugo. La salle des fêtes est distraite de l'ensemble scolaire : elle est convertie en **1923** en **salle de spectacles municipale**, mise à disposition des associations, organismes divers et organisateurs de spectacles, moyennant un règlement d'utilisation établi en 1925 par l'adjoint Gaston Veil, auquel est joint un tarif de frais et de prestations. Il apparaît que la salle n'est pas destinée à être louée, mais prêtée pour des **manifestations à but non lucratif**, que ce soient des représentations dont la recette nette serait versée à une œuvre, ou des réunions corporatives où ne seraient traitées que des questions professionnelles. Sont en outre possibles des « conférences publiques ou privées », étant bien précisé que la salle ne saurait être « accordée à des groupements dont l'action sera[it] notoirement connue comme susceptible de troubler l'ordre public » ³¹.

²⁸ La Compagnie se rend adjudicataire des bâtiments du collège à l'audience publique des criées du Tribunal civil de Nantes du 4 décembre 1906. Archives municipales de Nantes (AMN), M4 C51 D4.

²⁹ AMN, *ibidem*.

³⁰ AMN 4M 251, 252.

³¹ **Concession de la salle Bel-Air**

« La jouissance de la salle Bel-Air ne peut être concédée que dans les conditions énumérées ci-après :

1. Pour des concerts et soirées artistiques gratuits ou désintéressés et dont la recette (déduction faite des menus frais de la salle et des cachets des artistes qui ne devront réclamer eux-mêmes que le remboursement de leurs frais de déplacement ou autres) sera versée intégralement à une œuvre de bienfaisance sous l'agrément de l'Administration municipale. Dans ce cas, les organisateurs devront acquitter le droit perçu au profit des œuvres et souscrire préalablement à la Mairie, Bureau de la police administrative, la déclaration exigée par l'arrêté municipal du 17 février 1921 sur les spectacles.
2. Pour des réunions corporatives ou des conférences publiques ou privées.
3. Au cours des réunions corporatives il ne sera traité que de sujets professionnels.
4. Les organisateurs devront prendre l'engagement écrit et sous leur responsabilité personnelle qu'il ne sera rien fait ou dit de défendu par les lois ou de contraire aux bonnes mœurs.
5. En aucun cas la salle ne sera accordée à des groupements dont l'action sera notoirement connue comme susceptible de troubler l'ordre public.
6. Les frais, pour lesquels en aucun cas il ne pourra être accordé d'exonération, devront être payés par les organisateurs entre les mains de M. le Contrôleur municipal du théâtre Graslin.
7. La demande devra être adressée par écrit au Maire au moins quinze jours à l'avance. Elle devra contenir l'engagement signé par les dirigeants responsables de la société ou du groupement de payer le montant des frais réglementaires et de déposer en même temps entre les mains du Contrôleur municipal des théâtres, le cas échéant, un compte de sa recette et des frais indiquant la part remise à l'œuvre bénéficiaire.
8. Toute détérioration constatée dans la salle et au matériel de scène à l'issue de l'occupation sera mise à la charge des signataires de la demande de prêt de la salle.
9. Pour toute occupation dépassant 18 heures et 23 heures ½, les allocations au personnel se service seront majorées d'un cinquième demi-heure complémentaire.
10. La Ville décline toute responsabilité quant aux accidents de quelque nature que ce soit qui pourraient survenir au cours de la séance soit aux titulaires de l'autorisation, soit à des tierces personnes.

Cette précaution renvoie au règlement qui avait été pris en 1908 pour le prêt du théâtre de la Renaissance à des organisations privées pour leurs manifestations. Le règlement de 1908 précisait que la salle pouvait être concédée pour des réunions où des orateurs prenaient successivement la parole pour des conférences successives, mais en aucun cas pour des réunions contradictoires avec possibilité d'interpellations et d'interruptions. En ces temps de forte pression politique (affaire Dreyfus, séparation de l'église et de l'État...) et sociale (grèves de 1907...) étaient expressément visées les réunions « organisées par des personnes ou groupements notoirement connus pour professer des théories anarchistes ou préconisant la propagande par le fait ».

LA SALLE COLBERT ET LA SALLE BEL AIR

L'incendie en 1911 du Théâtre de la Renaissance, et l'abandon en 1914 du projet de reconstruction de Coutan, privent Nantes de salle publique. Après la guerre, les réunions publiques se tiennent à la **salle Colbert** (actuellement salle Francine Vasse, rue Colbert). Située derrière le lycée Guist'hau qui occupe l'ancien emplacement de l'Externat des Enfants Nantais, la salle Colbert est issue de l'ancienne salle des fêtes de ce collège catholique bâtie en 1885 ³², reprise en salle publique municipale après la loi de séparation, mise à disposition des organisateurs de réunions dites « littéraires et artistiques », seule salle municipale à Nantes exclusivement affectée à cet usage. A ce titre, elle sert aux réunions et conférences à caractère politique, dans le respect des règles imposées en 1908 par la municipalité radicale Guist'hau-Bellamy ³³. Après la guerre, les tensions politiques se refont fortes. Un incident qui met aux prises en 1920 les radicaux majoritaires et les représentants de la droite au conseil municipal, n'est peut-être pas étranger à l'ouverture d'une seconde salle. Un conseiller interpelle le Maire à propos d'une "conférence bolcheviste" pour laquelle aurait été prêtée la salle Colbert : « Qu'on prête une salle pour des conférences socialistes ou royalistes, pour des fêtes ou des concerts, mais pas pour la propagande de pareilles idées. Ce n'est pas une question

Nantes, le 3 février 1925.
Signé G. Veil.

Détail des frais

Entretien de la salle	50,00 francs
Pompiers	10,00 francs
Police matinée	8,00 francs par agent
soirée	10,00 francs par agent
Lumière (le kilowatt)	0,35 francs
Electricien	12,00 francs
Balayage	20,00 francs
Gratification au concierge	6,00 francs
Frais facultatifs	
Location de l'appareil cinématographique	40,00 francs
Rétribution de l'opérateur	20,00 francs
Pose d'un décor	54,50 francs
Écusson	0,75 francs
Table	2,50 francs
Fauteuil	1,00 franc
Chaise	0,50 francs
Chauffage (non compris le pris du combustible)	2,00 francs
AMN 4M 108. Les tarifs seront révisés en 1938.	

³² Bertrand Dupin de Beyssat, *Les Enfants Nantais, 150 ans d'histoire d'un grand établissement nantais*, Nantes, Siloë, 2001.

³³ Gabriel Guist'hau, élu maire en 1908, cède la place à son premier adjoint Paul Bellamy quand en 1910 il est appelé au gouvernement. Bellamy reste maire jusqu'en 1928.

de politique, il ne s'agit que de moralité, d'ordre et de sécurité nationale ³⁴. » L'adjoint Gaston Veil, le rédacteur en chef du quotidien radical *Le Populaire de l'Ouest*, se défend d'être contrevenu à la moralité et à la sécurité publique en prêtant la salle, elle peut certes être refusée, en accord avec le maire, uniquement pour des cas douteux, or ces cas n'existent pas, le prêt est accordé sans distinction d'opinion. Un conseiller socialiste poursuit que la salle a été accordée dans les conditions normales à sa fédération et défend le droit à la parole pour toutes les sensibilités (on est à quelques mois du congrès de Tours qui verra la naissance du Parti communiste français en rupture avec les socialistes de la SFIO). L'incident semble clos, mais à la séance suivante on voit par les interpellations des élus socialistes que l'administration municipale a décidé de n'accorder désormais la salle que pour des réunions privées et non publiques, les cartes d'invitation devant être présentées à l'entrée, prenant argument du règlement de 1908 ³⁵. Le règlement de la salle Bel-Air porte toujours des réserves importantes, limitant la possibilité d'interdiction aux mouvements dont l'action est « notoirement connue comme susceptible de troubler l'ordre public », à l'appréciation du maire, les organisateurs étant contraints à prendre l'engagement que « rien ne sera fait ou dit de défendu par les lois ou de contraire aux bonnes mœurs ». En **1924**, les mouvements politiques disposent désormais de deux salles où ils semblent prendre leurs habitudes, la **fédération des jeunes socialistes** choisissant plus volontiers la salle Bel-Air (réunion sur le thème : « Pourquoi nous sommes contre la Loi de 2 ans » le 24 octobre 1936, ou, le 24 novembre suivant, réunion en l'honneur de Roger Salengro qui vient de mettre fin à ses jours), pendant que les réunions publiques du *Parti communiste, désormais licite, restent salle Colbert*. Utilise également la salle Bel-Air en cette année **1936** particulièrement féconde en réunions à caractère politique, le **Parti républicain radical et radical-socialiste** ³⁶.

LA DIVERSITÉ DES MANIFESTATIONS TENUES

Les réunions d'associations et moments récréatifs se succèdent Si, tout naturellement, le lycée de jeunes filles (Guist'hau) utilise la salle Colbert pour ses cérémonies de distribution des prix, l'amicale des anciens de l'EPS utilise la salle Bel-Air pour son concert annuel du dimanche, comme l'Union nationale des mutilés et réformés pour ses réunions. Citons pêle-mêle les nombreuses demandes de mise à disposition de la salle pour des manifestations d'amicales laïques, pour des représentations à l'attention des militaires, les arbres de Noël du service social des cheminots du réseau d'État, les conférences des cercles musicaux universitaires et, parmi les manifestations de différentes "sociétés artistiques", la revue du cercle artistique des joyeux nantais... Ou encore, pour les années 1926 et 1927, similaires à tant d'autres, les demandes du Syndicat des employés des deux sexes du commerce et de l'alimentation, de La Muse Prolétarienne, un groupe artistique sous l'égide du Parti communiste, du syndicat des Voyageurs et représentants de commerce, de l'Amicale Michelet, une société sportive et culturelle, pour un concert gratuit à l'attention des familles et amis des sociétaires, de l'Union Nationale des Mutilés et Réformés, de l'Union des Travailleurs de Chantenay-sur-Loire, une société de secours mutuels... La Chambre syndicale des Ouvriers du Port de Nantes, charbonniers, conducteurs de grues et parties similaires organise des matchs de boxe, les Éclaireurs de France une fête de propagande... Viennent tout à tour la Société nantaise d'horticulture, le Manteau d'Arlequin, cercle artistique et d'agrément, l'Union des

³⁴ Intervention du conseiller Durand-Gasselin à la séance du Conseil municipal du 18 février 1920.

³⁵ Intervention du conseiller Auguste Pageot à la séance du Conseil municipal du 26 mars 1920 et réponse du maire.

³⁶ AMN, R2, carton 23A pour l'année 1936, carton 23bis pour les années 1926-1927.

Travailleurs de France, la Société artistique et littéraire La Cloche pour ses représentations annuelles et, pour terminer l'énumération, le *Modern Boxing Club* et le Cercle Pugilistique Nantais.

LES TRAVAUX DE RÉHABILITATION DE 1924-1925

Les travaux d'aménagement de la salle ont lieu en **1924** pour une ouverture en **1925**. L'architecte Étienne Coutan, directeur du service des bâtiments communaux, conduit les études et les travaux ³⁷. Il propose deux solutions (*III*. 9).

La première, plus économique, se limiterait à l'amélioration des dispositions en place, avec le montage de sièges spéciaux et de strapontins dans la salle, la construction de gradins et de bancs fixes au balcon, le montage d'un rideau de scène et des accessoires indispensables, gril supérieur, passerelle et manteau d'arlequin, éclairage électrique de la salle et installation d'un chauffage également limité à la salle, pour 71 200 F.

La seconde proposition ajoutait une machinerie et un jeu de décors, l'aménagement de foyers, de loges d'artistes et de magasins, l'éclairage de la scène (rampe et herses) et des dépendances (foyers, loges), un jeu d'orgue, le complément de chauffage et une cabine cinématographique, le tout pour 69 300 F. Les services consultés sont favorables à la seconde solution, il convient de ne pas laisser sans utilisation cette très belle salle, une construction coûterait 2 millions aujourd'hui, et la salle Gigant ou Colbert ne suffit pas à la demande. L'administration municipale inscrit les travaux au titre de l'entretien des bâtiments communaux qui vient d'être adjugé à des entrepreneurs selon une série de prix, hormis le chauffage, l'installation électrique de la salle et de ses annexes et la fourniture de mobilier qui doivent être mis en adjudication, le conseil municipal approuve ³⁸, et les travaux peuvent commencer, cependant échelonnés.

Si le fabricant parisien Léon Duvergée fournit 366 stalles et 100 strapontins en 1924, il faudra attendre **1937** pour voir l'architecte de la Ville Camille Robida installer une ***cabine de projection*** à l'étage et un ***écran***, quand la municipalité aura décidé d'affecter la salle Bel-Air au cinéma scolaire, plutôt que la salle Colbert. Les installations sanitaires n'avaient pas paru initialement nécessaires ; ce n'est qu'en raison de plaintes du voisin de la salle, gêné de voir sa porte servir d'urinoir, que sont aménagés dans la cour, en 1928, des WC à l'usage des artistes et du public.

LA QUESTION DE LA SÉCURITÉ ET LA RECONVERSION EN SALLE DE RÉPÉTITION

Sous l'Occupation, la législation du régime de Vichy renforce le contrôle des salles de spectacle ³⁹. Des normes de sécurité plus lourdes sont imposées. A la suite de visites d'inspection des différents services concernés en 1943, la commission communale de sécurité rend le 4 mai 1944 un avis conforme aux conclusions mitigées de sous-commission en charge du dossier. De nombreux points ne satisfont pas aux conditions de sécurité exigées, notamment la cabine de projection cinématographique qui rend la salle inapte à cet usage. Cependant, compte tenu de l'évacuation du collège limitrophe et de l'usage possible de la cour pour la sortie du public en cas de besoin, la commission décide de surseoir jusqu'à la fin de la guerre à certaines transformations profondes nécessaires et de se contenter provisoirement de quelques adaptations, ouverture de baies et démontage de certains sièges pour améliorer la circulation et enlèvement de

³⁷ Voir la liasse 4 M 108 et les plans 1 FI 2074, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083 et 2084 aux Archives municipales de Nantes.

³⁸ Séance du conseil municipal de la ville de Nantes du 17 octobre 1924.

³⁹ Décret du 7 février 1941.

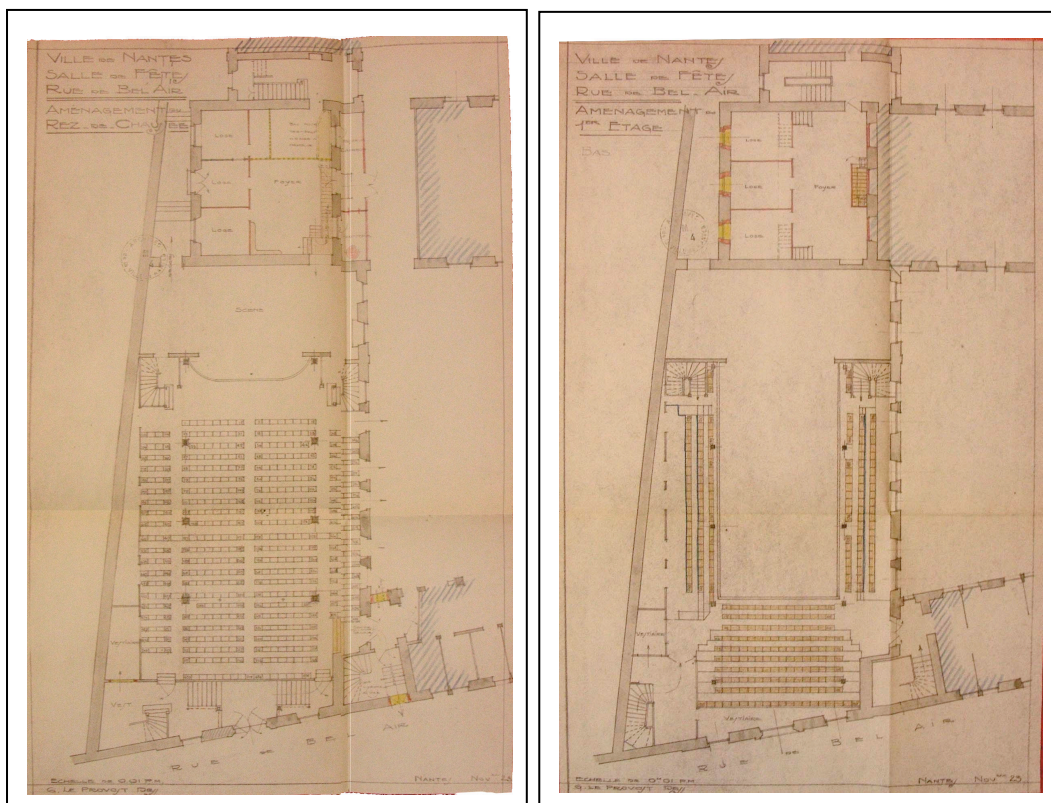


Illustration 9
Aménagement de la salle, Etienne Coutan, 1924

matériels (bancs mobiles, décors) qui encombrant les espaces ⁴⁰. Si la limitation d'usage au parterre avait été évoquée, à l'exclusion des galeries, elle n'est pas retenue.

Après la Libération, la mise en état de la salle n'est pas à l'ordre du jour, la municipalité a des besoins plus pressants avec la reconstruction de la ville, seuls quelques travaux d'entretien sont exécutés. Après chiffrage des travaux par le service d'architecture en 1952, l'administration municipale place la salle Bel-Air en troisième position, après le théâtre Graslin et la salle Colbert jugés prioritaires. La salle est toujours louée en l'état aux associations pour leurs manifestations. En 1955, on envisage d'affecter la salle au collège moderne de garçons voisin, mais il faudrait une salle de spectacle en remplacement et on se contente alors de raccords de peinture, soit un budget de cinquante mille francs plutôt que les treize ou seize millions nécessaires à la remise en état. Le mauvais état et l'inconfort de la salle Bel-Air contribueraient à raréfier son usage, pensent les commerçants du quartier, les cafetiers notamment, qui voient leur clientèle diminuer. Une enquête menée par la direction générale des arts et lettres au ministère de l'éducation nationale confirme cette tendance : en 1946, la salle a accueilli 125 manifestations, 99 en 1947, 102 en 1948, 75 en 1949 et 79 en 1950.

Dans les années 1960, la salle qui sert aux "concerts éducatifs", est aussi devenue le local de répétition de différentes troupes, notamment la Compagnie Guichard-Couturier ou Comédie de Nantes. Un local pour la location des places est également attribué à l'Association pour le Théâtre Dramatique Populaire de Nantes, dénomination qui fleure bon le thème de la décentralisation théâtrale en vigueur à l'époque. En 1969, l'Association culturelle de Nantes qui a son siège au théâtre Graslin obtient que la salle lui soit affectée pour les répétitions du corps de ballet sous la direction de Jean Zierrat. Pour ce faire, un plancher horizontal est rapporté dans la salle dégagée de ses sièges et désormais dévolue à l'évolution.

La suite au *Fol ordinaire* pour une nouvelle utilisation de l'espace (réaménagement de la salle, avec inversion de l'orientation, mise à l'horizontale du parterre utilisé comme scène, installation de gradins sur le long côté, mise en place d'un velum séparant l'espace de la tribune ...)

Et au *Théâtre de la Parole*.

Gilles Bienvenu, oct. 2006

⁴⁰ L'ensemble des pièces du dossier est conservé à la planothèque des services techniques de la ville, carton 2990.

Document 2

Elisabeth Pasquier

Les origines du Théâtre de la Parole Historique de la Compagnie Michel Liard et du Fol Ordinaire Théâtre (1990-2004)

Est-ce la mémoire qui joue des tours, ou est-ce que je ne me trompe pas quand j'entends raisonner leur rire autrement clair et léger que le rire de ceux qui ont survécu ? Y a-t-il quelque vérité dans le fait que je ne me souviens pas d'un seul rire de Fidel Castro et que je crois percevoir encore celui du Che ? Trop de survivants sont plus morts que les morts.

François Maspero, *Les abeilles & la guêpe*, Seuil, 2002.

Les parcours artistique et militant de Michel Liard et de sa compagnie (Cie Michel Liard et Fol Ordinaire Théâtre), sont fondateurs de ce projet du Théâtre de la Parole.

1. Une nouvelle compagnie au service des auteurs contemporains

En 1990, Michel Liard quitte le Théâtre-Nuit et fonde sa propre compagnie. En 1992, il sort le **premier vade-mecum**⁴¹ qui évoque ses créations depuis son départ du Théâtre Nuit. En exergue : *Vive les classiques ... de demain !* (Lucien Attoun)

Il fait retour sur les deux premières créations de sa nouvelle compagnie : *Chez les Titch* de Louis Calaferte et *Entre chien et loup* de Daniel Lemahieu, créées en décembre 1990. Mais revenons surtout sur les premiers travaux d'acteurs : *Volubiles*, *Exotiques* et *Duossissimo* qui travaillent des textes contemporains⁴² selon différentes voies de traverse. Cette ligne de travail des "travaux d'acteurs" va se poursuivre, elle repose sur la mise en place d'un processus capable de fournir des "outils" aux comédiens. Cette démarche particulière élaborée tant au cours des répétitions qu'au Conservatoire d'Art Dramatique, va servir de base à toutes les activités dirigées par Michel Liard : spectacles,

⁴¹ Mis en page et édité par Joca Séria (Nantes), comme la feuille *Dédicaces* et l'ensemble des programmes diffusés lors des spectacles. Bernard Martin accompagnera ainsi toute l'aventure théâtrale et littéraire de Michel Liard, jusqu'à l'édition de son roman : *La dernière aventure du Che*, 2003.

⁴² *Volubiles* : textes de Philippe Minyana, Claude Simon, Monique Wittig, Adélaïde Blasquez, Michel Vinaver) ; *Exotiques* : textes de Michel Azama, Daniel Lemahieu, Daniel Besnehard ; *Duossissimo* : textes de Bernard-Marie Koltès, Catherine Anne, Michel Vianver et Hubert Colas.

journées d'entraînement régulier, stages de formation des professionnels (AFDAS), ateliers de pratique amateur, animés par les comédiens eux-mêmes. Elle donnera lieu à l'écriture d'un ouvrage *Parole écrite, parole scénique* que Michel Liard était en train d'achever début 2004 (publié fin 2006 chez Joca Séria). Ainsi sont apparus dès 1991 les *Travaux d'acteurs* qui témoignent de ce travail de recherche et de cette méthode qui lui sont propres.

L'objectif déclaré de ces travaux d'acteurs était de défendre les auteurs contemporains, « le théâtre qui s'écrit aujourd'hui ». Il considérait qu'il y a un devoir civique à protéger et encourager les recherches sur l'écriture et la forme. Il a lui-même monté quatre pièces dont il était l'auteur : *Anne de Bretagne*, *Le commandant*, *Les Délices de la Vertu*, *La cabine*.

Les *travaux d'acteurs* allaient obstinément dans le sens d'une exploration patiente d'univers nouveaux et les spectacles étaient la résultante d'une maturation régulière, obtenue au prix de rendez-vous hebdomadaires. Conçus comme des formes légères (sans décor et facilement déplaçables), ils traduisaient la volonté de se rapprocher des gens. M. Liard misait alors « sur un retour au goût pour le verbe, pour ce jeu dangereux avec le public qu'implique la proximité ».

Chez les *Titch* tournera, grâce à Bernard Vrignon, dans les salles des centres socio-culturels de la ville de Nantes. L'idée était de défendre d'une part l'existence des salles de quartier (centres sociaux), équipements de proximité, et d'autre part l'idée que le travail artistique peut aussi naître d'une volonté de se rapprocher d'autres publics. Ce rapprochement agit sur le contenu même des propositions artistiques et donne des résultats qui peuvent paraître insatisfaisants par rapport à certains "critères de qualité ou d'excellence".

2. "Croisades" et la guerre en Bosnie

En 1992, il monte *Croisades* de Michel Azama. Une femme marche depuis 800 ans, elle a perdu ses enfants en route et arrive dans un coin chaud du Moyen-Orient. Quatre adolescents, des trafiquants d'armes, un immigré arabe et quelques autres, gravitent autour d'un vieux taxi échoué. Les deux petits vieux qui hantent ce lieu sont chargés d'une étrange mission.

L'éclatement de l'ex-Yougoslavie, la découverte du *memorandum* justifiant par avance le processus de purification ethnique engagé en Bosnie vont transformer la réception de ce spectacle. Avant les représentations, Anne-Marie Giffo-Levasseur, qui vient de faire un voyage en Croatie au titre de ses engagements militants à S.O.S. femmes monte sur scène pour alerter et discuter avec les spectateurs, très peu de personnes sont alors informées, ce sera le point de départ d'une mobilisation dans l'espace public, place du Commerce rebaptisée place Sarajevo, la création d'un groupe d'abord informel de vigilance, *Alarme citoyens*, puis la création de l'association européenne des citoyens, aujourd'hui présente à la Maison des Citoyens du Monde, avec qui Michel Liard restera en contact et qui donnera lieu à des partenariats par la suite. Au cours des nombreuses manifestations, des artistes viennent renouveler les formes de ces actions : lectures, interventions de plasticiens, occupations de l'espace.

3. Nouveau lieu, nouveau nom

En 1992, la ville de Nantes ⁴³ lui confie le vieux théâtre de Bel-Air. Il s'agit d'un théâtre

⁴³ Pierre Leehardt, responsable du développement culturel, connaît bien le travail de Michel Liard avec

scolaire construit au début du siècle et qui a connu diverses périodes : de la salle des fêtes de quartier, aux rendez-vous des célèbres revues populaires. Elle a également servi de salle de travail pour le conservatoire de danse, ce qui a entraîné les modifications encore visibles aujourd'hui : plancher notamment. Avec l'aide d'une cinquantaine de personnes (comédiens, amis, sympathisants de la compagnie), le théâtre est nettoyé de fond en comble au cours d'un week-end de gigantesque ménage.

La compagnie change de nom et devient *Le FOL ORDINAIRE*. Michel Liard s'en explique.

Pourquoi changer de nom ? Au fil des ans, la compagnie est devenue une vraie compagnie : elle a présenté des spectacles lourds (Croisades) ou très légers (Le motocycliste de Douarnenez), drôles (Chez les Titch) ou « sévères » (Dans la solitude des champs de coton), difficiles (Vie des IV Jean) ou accessibles (Duossissimo). Elle est devenue un pôle de création et de rencontres artistiques (53 artistes et techniciens ont été employés). Cette démarche, prise en charge et partagée maintenant par un grand nombre de spectateurs, s'est vue confortée par la Ville de Nantes qui nous a confié la salle Bel-Air : théâtre construit en 1900 et dont le charme fait l'unanimité, elle est avant tout un lieu de répétition. L'espace matériel et artistique ainsi créé avait besoin d'un nom plus large que celui de l'initiateur que je suis : un nom permettant à un groupe d'acteurs d'être désormais directement associé à la gestion administrative et artistique de la compagnie.

Pendant cinq ans, le Théâtre Bel Air, limité à 50 personnes, va permettre de présenter des spectacles. Michel Liard va investiguer toutes les possibilités offertes et finalement faire exister trois scènes de dimensions et d'orientations différentes selon les nécessités.

Le tableau récapitulatif des cinq spectacles donnés en public à Bel-Air permet d'en faire l'inventaire en décrivant rapidement les différents dispositifs retenus.

qui il a lui même travaillé en tant que comédien. L'installation de la compagnie à Bel Air renvoie pour lui à un accompagnement de son travail de recherche et d'expérimentation.

Année	Titres	Auteurs	Interprètes	Dispositifs scéniques
1994	<i>Le motocycliste de Douarnenez</i>	Georges Perros	Michel Liard	Le spectacle est donné sur l'avant scène. Les photos de Vincent Jacques sont projetées sur le rideau de scène, les fauteuils récupérés de la salle Boris Vian sont installés environ à 8 mètres en retrait.
1995	<i>Défaillances (travaux d'acteurs IV)</i>	Textes de Bernard Chartreux, Jean Tardieu, Valère Novarina, André Breton et Paul Eluard, Henry Mathews, Gildas Bourdet	Anne-Gaël Gauducheau, Didier Morillon, Lionel Monier ou David Humeau	L'espace sous le balcon devient cage de scène (peinte en noir à cette occasion par deux amis bosniaques). Les fauteuils sont retournés à 180 ° par rapport à la configuration précédente.
1996	<i>Les Beaux-Parleurs</i>	Textes de Gildas Bourdet Jorge-Luis Borges et M. Guerrero, André Breton et Paul Eluard, Bernard Chartreux, Harry Mathews, Valère Novarina, Christian Prigent, Jean Tardieu et Jean-Pierre Verheggen	Anne-Gaël Gauducheau, Gérard Gurérif, Didier Morillon, Lionel Monier, Chrystel Petitgars	Trois configurations : - Une partie déambulatoire qui commence dans l'entrée, se poursuit dans l'escalier côté cour (du collège !!!) puis sur les galeries, le balcon, le vélum, redescende par l'escalier principal - Les spectateurs regagnent les sièges qui sont dans la même configuration que pour Défaillances, jeu dans la cage de scène sous le balcon. - A l'entracte, déplacement des spectateurs à l'arrière des fauteuils où est installé un cabaret avec tables et chaises, les comédiens jouent sur un podium étroit et surélevé qui traverse la salle (récupération d'un élément de décor « Dans la solitude des champs de coton » de Koltes créé en 93 à Paul Fort.)
1998	<i>Andromaque Série Noire</i>	De Jean Racine et Hervé Prudon « La revanche de la Colline » (série noire) adapté au théâtre par Michel Liard sous le titre Andromacs	Yves Arcaix, Dominique Delavigne, Florence Dannhoffer, Gérard Guérif, Marilyn Leray, Karine Madrid, Didier Morillon, Yvette Poirier	Le spectacle se déroule dans la longueur, les fauteuils sont disposés comme aujourd'hui. Les portes des trois placards qui se trouvent en fond de scène sont enlevées, remplacées par des rideaux. Les comédiens jouent dans toute la longueur de la salle.
1999	<i>Andromaque</i>	Jean Racine	Yves Arcaix, Dominique Delavigne, Florence Dannhoffer, Karine Madrid	Même configuration, un tatami rouge délimite au centre l'ère de jeu principale.

4. Le théâtre, refuge de la parole

En 1993, Michel Liard écrit en introduction du **second vade-mecum** de la compagnie :

*QUE la France regorge d'auteurs dramatiques : 2 596, quelle vitalité (!)
QUE le théâtre est le refuge de la parole vive
QU'IL y a des ciseleurs de paroles (ciseleurs comme oiseleurs, ils font siffler les mots)
QUE la "parole écrite" (Clandel) est le théâtre d'aujourd'hui
(que la parole soit écrite et les mots seront bien gardés ! que les mots soient
proférés par des bouches salivantes d'un appétit de dire !)
QUE « le désespoir, c'est de se taire » (Perros, lecture Butte Sainte Anne à
Nantes)
QUE le public, ce sont des oreilles et des yeux attentifs à ce qui remue à l'intérieur
des comédiens : ce qui remue, nous l'appellerons émotion.
C'EST ce que nous croyons.*

APRES TROIS ANS DE SPECTACLES.

*Il y a des « écrivains » de paroles
Inspirés comme des prêtres-prophètes-pro-êtres-poètes
Sorcières fabricants de formules magiques
Religieuses du langage NOVARINA (en préparation)
Rusés comme des Négociateurs KOLTES
Déliés comme des amoureux ANNE
Presque silencieux BESNEHARD
Croiseurs tisseurs trameurs de mots VINAVER
Qui font parler les morts AZAMA
Ou les objets aussi bien que les âtres CHARTREUX (stage A.F.D.A.S.)
Héritiers du formidable mouvement de transformation et métissage de la langue et
de l'expression
(comme une lave se ramifie en langues brûlantes qui creusent leurs chemins en
épousant la terre).
C'est l'inventivité du langage populaire de MINYANAN CALAFERTE LEMAHIEU,
des romanciers SIMON, WITTIG, BLASQUEZ
Le foisonnement pulsionnel et aléatoire de COLAS
Le raffinement et les bouffées délirantes de CLAUDEL (stage A.F.D.A.S.)
L'invectivité militante de DEUTSCH (Lecture publique Place Sarajevo Nantes)
ou l'envol exploratoire de KOLTES.*

*DES LANGUES mises en bouche par 31 comédiens depuis 1990 avec qui nous ne
faisons pas du "théâtre contemporain" (tout ce que nous faisons est forcément
contemporain) mais avec qui nous sommes attentifs à l'évolution des formes
A celles qui cherchent une justesse, une efficacité
A celles qui ne sont pas simples photocopies
« la répétition c'est la mort » FREUD
« rien ne se crée tout se transforme » (sagesse populaire ?)*

*« On ne comprend que ce qu'on reconnaît »
Alors aimons ne pas comprendre tout, tout de suite
et connaître plutôt que re-connaître
Aimons l'étrange et l'étranger
Faisons confiance à un public curieux
en appétit.*

Michel Liard est alors en train de créer *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard Marie Koltès, qui traite de la figure du marchandage, du désir, du corps et du sexe.

5. Le théâtre, lieu de langues

Mais l'idée de faire du théâtre un lieu de langues apparaît plus précisément dans les textes du **troisième vade-mecum** (1996).

Face aux performances que permettent les progrès techniques au niveau de l'image par exemple, le théâtre est le seul qui garde cette spécificité : être un lieu de parole où la langue travaille où on travaille la langue. Nous sommes donc attachés à mettre en valeur une inventivité verbale, exploitant toutes les ressources de la rhétorique, populaire ou savante, cultivant l'art oratoire, cette "parole écrite" qui est celle de l'auteur dramatique. Le parti pris d'adresse directe au public, utilisé dans la plupart des spectacles montés par la compagnie, un travail systématique sur la diction, témoignent de cette orientation esthétique. Face aux paroles autoritaires, sectaires, médiatiques publicitaires électoralistes ou racoleuses, aux langues de bois ou promesses sans conséquences, il est utile d'entretenir un goût de la prise de parole directe et la plus authentique possible : goutte d'eau qui ne peut nuire à l'exercice de la démocratie.

Il poursuit par un texte qui défend encore et toujours la création contemporaine et la mise en scène de textes d'auteurs vivants ou récemment disparus, même il n'exclut pas de monter des textes classiques.

Le travail artistique de la compagnie doit être compris comme un itinéraire exploratoire plus que comme la production d'œuvres modernistes (dans "moderne" il y a mode) ou d'avant-garde. Néanmoins, comment peut-on maintenir la vitalité d'une langue en exhumant systématiquement les textes du patrimoine culturel ? C'est pourquoi nous nous intéressons aussi aux « inventeurs » que sont, avec les auteurs dramatiques, les poètes, les romanciers, les polémistes. Même si cette entreprise comporte certains risques, nous continuerons cette "défense et illustration de la langue française" d'aujourd'hui : une langue aux multiples couleurs.

Trois créations sont présentées, chacune défend un aspect différent du théâtre en fonction de la nature des textes et des enjeux autour de la langue :

- *Le motocycliste de Douarnenez*, spectacle créé à partir d'un montage de textes de Georges Perros, extraits de *Poèmes bleus* et *Une vie ordinaire*⁴⁴ qu'interprète Michel Liard :
Pourquoi dire Perros sur une scène ? Parce que c'est une parole familière, libre, y compris par rapport à un certain formalisme poétique, foncièrement honnête (mais pas dans le sens polie), qui va droit à l'être, sans fausse pudeur. En racontant sa vie, il parvient à retrouver la nôtre. Plus il s'enfonce dans le particulier, plus il atteint l'universel. Le théâtre, s'il est le refuge d'une parole vive, dans une civilisation de l'image, doit faire entendre ces voix larges et intimes, en arêtes et qui raclent le monde.
- *La vie des IV Jean* de Valère Novarina, travail de montage effectué à partir d'extraits du texte *Le discours aux animaux* :
Nous parlons une langue bondissante et rebondissante, vigoureuse et foisonnante, un français Plus Que Parfait, mais nous inventons les mots qui nous manquent, nous autorisant quelques fautes par-ci par-là. Pussions-nous parvenir à charmer

⁴⁴ La scénographie intègre un diaporama de Vincent Jacques reprenant les parcours en moto de Georges Perros entre Paris et Douarnenez.

les jouisseurs de langues, les goûteurs de mots, les amateurs d'un THÉÂTRE DES PAROLES que défend notre souffleur inspiré : Valère Novarina !

- *La cabine*, pièce que Michel Liard a écrit après la lecture de *La rumeur d'Orléans* du sociologue Edgar Morin :
Une rumeur fait délirer la ville : la disparition de jeunes filles dans un magasin de vêtements. La nuit, Marie en rêve et tout la submerge (...). Dans un délire verbal où tout se mêle, rythmé par les apparitions et les disparitions des personnages, où même le public est pris à témoin, elle est entraînée dans une sorte de rodéo, assaillie par sa famille qui ne cesse de la harceler et l'empêche de quitter sa chambre où elle se réveillera du cauchemar, épuisée.

L'aventure des *Travaux d'acteurs* se poursuit :

- *Défaillances*, sur le thème des relations amoureuses, fait parler des amoureux d'une manière conventionnelle ou non : refoulés-pudiques, délirants-déjantés, explosifs-surréalistes, érotico-maniaques, farcesco-conjugaux.⁴⁵
- *Les beaux parleurs*⁴⁶, pour la présentation desquels Michel Liard reprend quelques phrases de Jean-Pierre Verheggen, extraites de *Ridiculum Vitae* : « Tout dire ! Tout parler ! Oser ! Tout écrire. Tout sembler réussir pour mieux finir par tout rater ! Tout échouer et en rire ! Tout oser ! » et un texte de Christian Prigent : « Vociférations, performances verbales, litanies cataclysmiques de calembours devant lesquels on a envie de crier « n'en jetez plus »... Ce que fait Verheggen, c'est ridiculiser le calembour par abus du simple calembour.

De ces travaux Michel Liard rappelle les enjeux.

Les travaux d'acteurs sont réalisés avec trois objectifs : un travail technique, une exploration des écritures contemporaines et la présentation éventuelle d'un spectacle – "cocktai" pouvant mener à la création intégrale d'un texte.

6. L'exercice de la parole, œuvre de salut public

Dans le ***quatrième vade-mecum***, paru en mai 2003, Michel Liard précise son projet artistique. Il fait retour, comme chaque fois sur ses dernières créations, donnant les clefs pas toujours perceptibles par les spectateurs, de ce qui fait lien entre toutes ces créations et cite cette fois Francis Ponge en exergue :

« L'art de résister aux paroles devient utile, l'art de ne dire que ce que l'on veut dire. Apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique est une œuvre de salut public ».

Il crée *Le Saperleau* en 1997 et *Andromaque* l'année suivante en travaillant, parallèlement au texte de Racine, une version contemporaine, *Andromaque Série-Noire*, adaptée sous le titre *Andromacs* du roman policier d'Hervé Prudon : *La revanche de la colline*. Il s'explique :

Deux langues, deux styles pour la même histoire : celle d'un homme de pouvoir, amoureux de sa prisonnière. Ou comment le désir vient perturber l'ordre social et politique. Ou comment une histoire ancienne, la guerre de Troie, peut voyager dans le temps : reprise par Racine et transposée dans le monde des truands de nos jours.

⁴⁵ Textes de Bernard Chartreux, Jean Tardieu, Valère Novarina, André Breton, Paul Eluard, Harry Mathews, Gildas Bourdet.

⁴⁶ Textes de Gildas Bourdet Jorge-Luis Borges et M. Guerrero, André Breton et Paul Eluard, Bernard Chartreux, Harry Mathews, Valère Novarina, Christian Prigent, Jean Tardieu et Jean-Pierre Verheggen

Le texte intégral de Jean Racine est joué par quatre comédiens, créé dans la Salle Bel Air, il sera donné à Avignon en 2000, ainsi salué par le critique Patrice Pavis : « La mise en scène transporte les acteurs (aussi les spectateurs) à travers les vers et les corps, mobilisant autant leur sens de la structure solide et osseuse que les sensations fugitives et cutanées. Elle représente un équilibre entre profondeur et surface, os et peau, que les œuvres dramatiques contemporaines réalisent rarement, emportées qu'elles sont dans la brûlante intériorité ou au contraire par leur froid formalisme. Ici, lorsque Racine est aussi magnifiquement reçu, l'esprit le plus profond, l'ossature de notre inconscient, sont directement articulés sur la peau délicate des alexandrins et des corps, à un endroit indéterminé, toujours un peu secret, qu'il s'agit pour les acteurs de trouver par la pratique et pour les spectateurs de deviner à la surface des choses. Inversement, une voix bien placée, un appui juste, une tactilité assumée rejailliront sur l'intelligence du texte » ⁴⁷.

Michel Liard rappelle comment sa compagnie, en douze ans de fonctionnement, a exploré et exercé le travail sur la langue, effectué surtout par des auteurs contemporains.

A travers une vingtaine de créations, elle a vu son parcours alterner des écritures dramatiques exigeantes, voire "savantes" (Jean Racine, Bernard Marie Koltès, Bernard Noël...) avec d'autres baroques et explosives (Noëlle Renaude, Jacques Rebotier). En évitant de rentrer dans la danse du marketing culturel ou de l'exhibitionnisme artistique, sans concession à l'élitisme ou au populisme, nous cherchons à ce que la parole théâtrale « soit proche, directe et efficace en l'incarnant dans les corps et dans l'espace de manière à ce qu'elle soit entendue. C'est autre chose que faire de la mise en scène à propos d'un texte, que faire du bruit autour : c'est plutôt faire silence autour. Un être humain dans un lieu donné parle et se parle devant d'autres êtres humains » ⁴⁸. En liant recherche, formation et création, une démarche s'est affirmée qui se trouve synthétisée dans un essai théorique et pratique : Parole écrite, parole scénique ⁴⁹.

Il introduit ensuite deux événements qu'il juge significatif de la reformulation de son nouveau projet : *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux de Noëlle Renaude et *La Fête de la Parole*.

En nous appuyant sur un des fondements du Théâtre, l'exercice d'une parole publique, nous avons manifesté notre désir de franchir des frontières, en particulier celle entre amateurs et professionnels. Convaincus que le Théâtre n'est pas la propriété des seuls spécialistes, nous menons une activité intense et régulière (ateliers, cours de diction, lectures publiques et stages), afin de transmettre nos "outils de travail" à tous et faire partager le plus largement possible notre plaisir de jouer avec la langue, avec les yeux, avec les autres.

7. Deux événements préfigurateurs

En 2000, le travail et l'aboutissement d'une nouvelle création marquent un pas de plus dans le franchissement de ladite frontière entre amateurs et professionnels.

La création de Ma Solange... s'est faite dans un work in progress, partant de 7 ateliers amateurs animés par des comédiens, avec présentation finale au T.U. (Théâtre Universitaire) et aboutissant à la sélection de 37 amateurs, intégrés totalement au spectacle parmi les 13 ou 14 comédiens professionnels. Cette

⁴⁷ Patrice Pavis, "À fleur de peau", *Théâtre Public*, nov-déc 2000

⁴⁸ Extrait de *Théâtre public* n° 114, cité dans le texte de Michel Liard

⁴⁹ Cet ouvrage, en voie d'achèvement début 2004, a été publié fin 2006. M. Liard, *Parole écrite, parole scénique*, Editions Joca Séria, Nantes, 2006.

volonté de redonner au théâtre une dimension collective, un caractère festif et non confidentiel était une manière également de surmonter la dégradation progressive des moyens attribués aux projets (non-indexation des subventions sur le coût de la vie, reversement de la T.V.A., impôts et augmentation des charges) ⁵⁰.

Monté avec amateurs et professionnels,
ce spectacle a donc permis de faire en sorte que les contraintes techniques et financières ne calibrent pas trop les dimensions du spectacle. Les contraintes matérielles risquent d'enfermer la pratique artistique dans la seule logique économique et de cloisonner la création théâtrale en séparant les compagnies qui ne peuvent monter que des duos, celles qui peuvent jouer avec trois acteurs, six acteurs, etc. ⁵¹

En 2001, la *Fête de la Parole* donne une visibilité plus large à ces principes d'exercice et d'approfondissement de la parole et préfigure plus directement encore le projet de Théâtre de la Parole, dont les contours commencent à se structurer. A l'initiative du Théâtre du Fol Ordinaire, des associations artistiques et/ou citoyennes, des artistes, des amateurs et des professionnels du théâtre, des enfants d'école primaire proposent une *Fête de la Parole* (2001) à Nantes et Saint-Herblain. Pendant deux semaines, trois créations seront données à voir, ainsi présentées par Michel Liard :

Les orateurs ⁵²

Discours, plaidoiries, invectives, imprécations sur le monde d'aujourd'hui

Touzarimut ⁵³

Manipulations verbales. Parole ludique, Jeux de langues. Prendre des libertés, c'est s'approprier un monde, c'est remettre en cause les usages codés, les fausses évidences, les idéologies souterraines, les conventions, les a priori...

La conférence de Cintegabelle, de Lydie Salvayre

Un homme, veuf depuis deux mois, propose dans sa conférence, de rendre hommage à l'Art de la conversation, selon lui gravement atteint.

L'expérience est positive et précise les orientations à poursuivre.

La Fête de la Parole a permis aux ateliers amateurs du Fol Ordinaire de préparer des spectacles ouverts au public, mettant ainsi à l'épreuve le travail de formation en intégrant également les amateurs à la manifestation. A cette occasion s'est développée également une collaboration avec des associations (Plasticiennes de La Luna, Maison des Citoyens du Monde, Fête des langues...). C'était une manière de resituer l'activité théâtrale dans un contexte plus large que le cercle des amateurs ⁵⁴.

- *En se déroulant dans un lieu central et symbolique de la ville (COSMOPOLIS),*
- *En programmant des spectacles adaptés au lieu et au temps (midi) et d'une*

⁵⁰ Cf. "Une démarche exploratoire (1990-2003)", *Document 3*

⁵¹ Cf "Projets du Fol Ordinaire (2005-2007)", *Document 3*

⁵² Textes de Christine Angot, Benoît Duteurtre, Marguerite Duras, Noëlle Renaude, Jean-Pierre Verheggen et Michel Liard d'après Fernando Pessoa.

⁵³ Textes de Claude Closky, Marcel Marien, Jacques Rebotier, Christophe Tarkos, Jean-Pierre Verheggen, Marina Yaguello.

⁵⁴ Cf. "Une démarche exploratoire (1990-2003)", *Document 3*

- manière non sectaire (*intégration du Café-Théâtre Graslin*),
- *En mélangeant des publics (enfants des écoles, productions d'ateliers amateurs ou d'artistes individuels, associations d'immigrés (Fête des langues, Maison des Citoyens du Monde),*
- ... *la Fête de la Parole a pu faire apparaître une dimension ouverte et accessible d'un type de pratique théâtrale* ⁵⁵.

Elle s'est déroulée dans la continuité de la création *Ma Solange...*, c'est-à-dire dans la perspective non plus seulement d'un rapprochement entre amateurs et professionnels mais d'un franchissement des frontières entre l'acte artistique et l'acte politique, entre le citoyen et le spectateur, entre le texte théâtral et le texte non-théâtral, entre des comédiens, des plasticiens, des musiciens et des associations citoyennes.

L'été suivant, Michel Liard, investit une autre facette de son projet en montant *La langue d'Anna*, de Bernard Noël, au festival d'Avignon 2001. Patrice Pavis écrira dans le numéro de Théâtre Public de novembre-décembre : « "Je ne suis pas celle que vous croyez, et voilà cependant que je vais l'être dès que je ne serai plus". Ce double mouvement est celui d'une parole qui se met en avant, qui va au devant de l'autre pour lui dire, le plus brillamment possible, ce qu'elle a fait ; mais aussi celui d'une parole qui s'efface, s'éloigne du regard, se retire en elle-même pour méditer ce qu'elle a fait » ⁵⁶.

8. Mobilisation citoyenne

Au lendemain du 21 Avril 2002, Michel Liard appelle à une réunion publique au théâtre de Bel Air afin d'analyser à plusieurs, la situation traumatisante née du score de Le Pen et de l'élimination du candidat de gauche à l'issue du premier tour des Présidentielles. Courant Mai, deux réunions ont lieu et le groupe va ensuite se fondre avec celui, lancé sensiblement sur les mêmes enjeux, par Cécile Nivet autour de la galerie associative du Rayon Vert. Michel Liard intitule les premières séances et textes *Dérives de Gauche (DDG)*, visant une interrogation large du "peuple de gauche" sur les raisons d'un tel phénomène et en particulier pour les acteurs du monde culturel.

Comme un certain nombre de membres du groupe qui prendra le nom des *Moutons Rebelles* ⁵⁷, Michel Liard écrira son parcours sous le titre *Pratique théâtrale et démocratie culturelle. Un parcours de vingt ans à Nantes*. Nous retiendrons ici quelques passages significatifs de ce texte.

Ma première réaction est de pointer une contradiction entre le toujours plus culturel notamment dans une ville comme Nantes et la montée de l'extrême droite, de l'abstention et de la coupure entre le PS et les classes populaires ?

Après avoir repris les grandes lignes de son parcours théâtral, il va pointer ce qui au fur et à mesure des années, trace les signes d'une évolution problématique qu'il résume ainsi à la fin de son article :

Je crois plus au travail à long terme bien soutenu par les pouvoirs publics qu'au "choc culturel ou artistique" qui relève plus d'une mystique de la conversion, de la révélation ou de l'illumination. La participation du "non public" à la vie culturelle ne peut se faire que par la mise en confiance : confiance en soi qui ne vient pas d'une vénération de l'art mais d'une pratique progressive, d'un déchiffrement des codes,

⁵⁵ Cf "Projets du Fol Ordinaire (2005-2007)", *Document 3*

⁵⁶ Patrice Pavis, "Comment faire face au public", *Théâtre Public*, nov-déc 2001

⁵⁷ La publication signée par les Moutons Rebelles, sortira le 21 Avril 2005 sous le titre « Brouillons de culture »

d'une familiarisation qui développe la sensibilité à l'oeuvre d'art et d'une démystification des pratiques artistiques. Ainsi la culture peut-elle être un mouvement de libération et non de dépendance. Nous savons trop la dimension aléatoire du goût et des modes : elle est le reflet de la circulation des pouvoirs symboliques, matériels et financiers dominants. La culture est un bien public (comme l'eau et le gaz disait Vilar) mais elle appartient à ceux qui ont les moyens de la faire vivre. La "notabilisation" des cadres, médiateurs, artistes, élus, engendre souvent des fonctionnements de propriétaires privés : ils captent financièrement et médiatiquement les moyens de définir ce qui est beau, bien et bon, au nom de leur délégation de pouvoir ».

9. Le projet du Théâtre de la Parole

Fin 2003, Michel Liard expose le projet de Théâtre de la Parole dans un assemblage de textes, qui reste fondateur et dont on trouvera la dernière version, sans doute inachevée, dans le document suivant. Ce texte, intitulé *Un Théâtre de la Parole* (cf. *infra*), est néanmoins celui dans lequel le projet est le plus abouti et synthétisé. C'est aussi celui qui lie le plus explicitement le projet artistique à la réouverture de la Salle Bel Air au public.

Ainsi les deux premiers chapitres exposent-ils successivement : le *parti pris* artistique, présenté comme une clarification et une systématisation des principes qui guident son travail depuis de nombreuses années en les résumant autour de trois arguments majeurs : l'exercice de la parole publique, la recherche sur les textes contemporains qui témoignent d'une réelle inventivité, l'offre de résidences aux jeunes compagnies ; la description précise de l'ambiance et du *charme propre à la Salle Bel Air*.

Ainsi la structure de la suite du texte témoigne-t-elle de cette inséparabilité d'une pratique et d'un lieu, d'une manière de dire ou de faire et d'une inscription dans le quartier et la vie de la Cité. Il précise d'abord les tenants et aboutissants d'*"un théâtre novateur"*, avec une insistance particulière sur le rôle de la dynamique temporelle d'un spectacle, de l'unité spatiale dans laquelle acteurs et spectateurs sont réunis (génie du lieu) et de l'inventivité de la langue destinée à provoquer le débat, seul capable de fonder "l'exercice démocratique" ; puis explicite, de manière rétrospective le caractère exploratoire de la démarche et des expériences menées entre 1990 et 2003, le rôle des écrivains "non-dramatiques", la place de la formation et des travaux d'acteurs, celle des amateurs et des répétitions publiques ; pour préciser, de manière prospective, les projets du Fol Ordinaire et du Théâtre Pom' et la manière dont ces deux compagnies proposent d'investir la salle comme une salle de travail et de monstration, comme un théâtre d'essai dans lequel on peut « répéter, travailler et montrer des formes théâtrales en évolution, des esquisses et des recherches ». Le plaidoyer est clair : il ne s'agit pas de proposer une réhabilitation lourde pour faire de Bel Air une salle de spectacle comme une autre : il faut au contraire en préserver le charme propre, pour en faire *un théâtre d'essai* qui trouve une place originale à côté des institutions nantaises (LU et MCLA) et des lieux de diffusion existants (TU et Studio).

Comment ? En tirant parti de la spécificité de ce nouveau lieu, ce qui fait l'objet du dernier chapitre : les potentialités extraordinaires d'un espace "multi-scénique", la souplesse d'utilisation de la salle avec un équipement réduit, la proximité du public par rapport aux différentes configurations scéniques possibles, les conditions matérielles dans lesquelles le public est reçu, que Michel Liard rapproche de l'esprit des Bouffes du Nord à Paris.

10. Un jumelage artistique entre Nantes et Bangui, une expérience inachevée

Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ? (2003) fut la dernière pièce mise en scène

par M. Liard. Il situe ce texte, de Sony Labou Tansi ⁵⁸, directement dans la ligne de travail précédemment décrite. Une expérience de plus est possible.

C'est cette fois-ci, c'est la langue française dynamisée par une culture africaine qui est mise en jeu.

La diversité des pratiques nous semble être un gage de la vitalité d'une langue. Le métissage nourrit l'histoire. La manière dont on utilise la langue est une mémoire de l'histoire individuelle, locale, régionale ou nationale. Qu'on la violente ou qu'on l'exalte, elle est un "symptôme" de la relation qu'on entretient avec sa communauté linguistique. L'imposition par le colonialisme d'une langue ajoutée aux langues d'origine produit des effets, soit de soumission, soit de contestation, soit d'assimilation : c'est l'histoire de toutes les langues qui ne cessent d'évoluer.

L'histoire de la littérature francophone témoigne d'une tendance à vouloir écrire et parler un français canonique, à démontrer que les habitants des pays colonisés écrivent aussi bien que les métropolitains, même s'ils abordent des thèmes propres à leur culture. Leopold Senghor ou Aimé Césaire ont montré qu'on pouvait s'approprier brillamment une langue indépendamment de ce qu'on appelle les "racines".

Sony Labou Tansi maîtrise parfaitement le français canonique, mais il écrit en laissant agir la langue parlée, sa culture. Inconsciemment ou sciemment, il dépasse les codes de langage franco-français, lexicaux principalement. C'est pourquoi il écrit dans une langue libre, inventive voire insolente ⁵⁹.

S'il n'y avait que l'intrigue, elle ne serait que l'actualisation bien connue de la scène politique qui traverse le théâtre, le cinéma et le roman. Une actualisation dénonçant les pratiques de pouvoir appliquées à ce qui se passe parfois dans les pays décolonisés. Sony Labou Tansi à cet égard est féroce et son texte "hénaurme" et violent. On est alors soit dans la parodie, soit dans la poésie. Une langue crue qui dit tout haut ce que l'on pense tout bas ⁶⁰. Même le despote échappe parfois à la langue de bois.

Michel Liard livre ensuite les enjeux de monter cette pièce :

La pièce de Sony Labou Tansi traite du despotisme. C'est un sujet qui ne concerne pas seulement les africains : tout le monde y a sa part. Il n'y a donc pas de raison de folkloriser ou d'ethniser la réalisation pour faire "plus vrai" en engageant des comédiens africains pour un texte qui ne concerne pas seulement l'Afrique. Chaque compagnie travaillera avec ses moyens, ses codes et restera inscrite dans son contexte artistique, historique, géographique, social et économique.

Et propose, après avoir fait la rencontre et suggéré le jumelage avec le Kozö Zö Théâtre

⁵⁸ Sony Labou Tansi a écrit "Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?" dans la dynamique de l'opération artistique 3BBKB (Bordeaux, Brazzaville, Kinshasa, Bangui). Bien qu'inachevée, suite au décès du metteur en scène Jean-Pierre Klein dans le vol UTA de septembre 89 au-dessus du Ténéré, une unique représentation a été donnée à Limoges quelques jours plus tard au festival des francophonies. Le Rocado Zulu Théâtre de Brazzaville a donné cette séance unique, forte d'émotion, dont Sony Tansi a assuré les derniers accompagnements dramaturgiques.

⁵⁹ « J'écris pour qu'il fasse peur en moi », « J'écris ou je crie pour forcer le monde à venir au monde », « Je ne suis pas à développer mais à prendre ou à laisser », Sony Labou Tansi, extraits mis en exergue par Michel Liard.

⁶⁰ "Artisan des mots, provocateur et insoumis, iconoclaste et insolent, boutefeu de la médiocratie et pourfendeur des lâchetés"..., "Molière africain", "Black Shakespeare", "Picasso de l'écriture"..., "La farce et l'humour, l'absurde, la démesure ou la paillardise, la tragédie où les amours se mêlent à la politique...", Bernard Magnier (à propos de Sony Labou Tansi).

(Centre Afrique)⁶¹, de monter deux spectacles en parallèle, afin de mesurer les similitudes et les différences de regard sur un même texte.

Un regard européen sur une œuvre africaine peut être aussi intéressant qu'un regard africain sur une œuvre de Molière. La comparaison entre des mises en scène sur un texte classique est monnaie courante.

Cette proposition a l'intérêt de respecter la démarche et l'esprit de chaque compagnie, de voir la part que chaque culture apporte à la création artistique, de collaborer administrativement (prise en charge par le Fol Ordinaire du montage global du projet) et d'élargir le réseau de diffusion de chacun. Ce qui n'exclut pas un temps d'échange et de travail technique à l'occasion d'un stage de formation commune ; voire un prolongement dans une étape ultérieure, une fois les spectacles créés, par une fusion des deux. C'est là l'enjeu artistique de ce jumelage. Il constitue une alternative aux spectacles mixtes : un "work in progress".

Les conditions de départ de cette aventure artistique sont finalement posées afin que chacun des spectacles soit bien différent :

- *le texte intégral correspond à plus de trois heures de scène : chacun fera un montage à sa manière (1h15 maximum).*
- *les techniques de jeu employées diffèrent (musique, grandes marottes, chants, danse).*
- *les choix de mise en scène sont indépendants.*
- *la constitution de l'équipe artistique et technique est autonome (9 personnes pour le Kozō Zō Théâtre et 15 pour le Fol Ordinaire Théâtre).*

Les deux équipes se rencontreront néanmoins au cours d'un stage commun de 15 jours à Nantes. Il sera l'occasion d'un échange prenant en compte les savoir-faire et la sensibilité de chacun. Les comédiens centrafricains, sénégalais et français des deux compagnies participeront à un travail technique de danse, de masque et de mise en bouche du texte. Ce sera l'occasion d'une confrontation intensive sur les enjeux du texte qui n'entame pas les choix scéniques ».

Mais rien dans cette aventure ne se passera comme prévu. Si les deux compagnies travaillent effectivement au montage de la pièce (en témoignent les notes de M. Liard pour la mise en scène du Fol Ordinaire⁶²), seule la représentation du Fol Ordinaire sera possible. Dans le programme pour annoncer le spectacle nantais, Michel Liard informe

⁶¹ « J'ai rencontré le Kozō Zō Théâtre par l'intermédiaire de Jean Marc Pinault (régisseur travaillant avec le Fol Ordinaire) et Didier Hude (conseiller technique Ministère de la Jeunesse - Education Nationale) qui accompagnent depuis une dizaine d'années cette compagnie. Ils ont aidé Rassidi Zacharia (directeur de la Compagnie, comédien et metteur en scène) et Paul Vinlot (régisseur et comédien) de Bangui à pérenniser leur théâtre. Seuls permanents, ils recrutent des comédiens pour chaque création. Ils ont tourné en Afrique et en France, et reçu des distinctions ».

⁶² *Notes pour la mise en scène du Fol Ordinaire Théâtre.* « La mise en scène sera issue du travail habituel pratiqué au Fol Ordinaire (...) et d'orientations spécifiques exigées par le texte de Sony Labou Tansi.

1. *La dissimulation.*

2. *Solliciter les références contemporaines du spectateur.* Afin d'échapper à une dimension ethnique, folkloriste ou exotique du texte, un travail spécifique de mise en scène sera mené pour solliciter les références contemporaines du spectateur. Ainsi, les paysans seront-ils traités comme une métaphore du peuple par exemple ; un chœur qui renverra plutôt l'image d'immigrés de pays divers comme on peut en voir en France. Ainsi la descente de police sera plus un contrôle des papiers d'identité et une fouille sur les trottoirs qu'une chasse à l'homme. Les déplacements de Walante feront penser aux déplacements des hommes politiques préoccupés par l'œil de la caméra.

3. *Préserver l'ambiguïté des personnages*

4. *La distance parodique*

5. *Contrepoin*

les spectateurs de ce qui a conduit à ne donner à voir que la version française ⁶³.

Et puis ce sera Avignon 2003, la mobilisation du mouvement des intermittents et l'annulation du spectacle qui ne sera finalement joué à Nantes qu'au retour. Michel Liard et l'équipe du Fol Ordinaire vont participer activement aux débats dans le Festival Off et dans la coordination In/Off. Michel Liard en reviendra heureux, considérant qu'il venait de vivre son meilleur festival d'Avignon, malgré la souffrance de ne pas avoir joué.

11. Disparition de Michel Liard et reprise du projet

En Mars 2004, au retour d'un voyage en Afrique, Michel Liard se tue accidentellement, alors que les répétitions de son nouveau spectacle *Partage de Midi*, de Paul Claudel viennent juste de commencer. A la demande des comédiens et du conseil d'administration et avec l'accord des co-producteurs (Théâtre Universitaire et MCLA), Christian Rist et Lionel Monnier reprennent l'ensemble de l'équipe déjà constituée et mènent à bien la création.

Au cours de la période de répétitions, des rencontres avec le conseil d'administration conduisent Christian Rist à s'intéresser au projet plus global de Théâtre de la Parole. Durant l'été 2004, il propose de reprendre la direction de ce projet. Ceci motivera à l'automne le dépôt du projet de recherche, auxquels contribueront activement Christian Rist et Lionel Monnier. Finalement cet engagement prendra fin dans le courant de l'année 2005.

Le document 4 décrira et analysera comment le projet de *Théâtre de la Parole* va finalement rebondir autour de la création de *Paroles équitables* dans la dynamique du jumelage avec le Kozô Zô théâtre, le document 5 comment il va également prendre appui sur les expériences conduites par *Peuple et Culture* autour de l'appartement témoin de Malakoff et sur la création antérieure de *L'inquiétude des Hérons*.

⁶³ ALERTE. Suite aux retards cumulés par des organismes de coopération Nord-Sud concernant les réponses à nos demandes d'aide pour la partie africaine de notre projet, à l'insuffisance des crédits accordés par les collectivités locales, à l'insuffisance des engagements des structures de diffusion régionale – s'étaient engagés Onyx St Herblain (3 séances), le Théâtre de l'Embarcadère de Lanester (3 séances), le Théâtre de l'Ephémère du Mans (2 séances) –, nous sommes contraints de ne garder que la partie française de notre projet. Les conditions minimum décentes et professionnelles ne sont pas réunies à ce jour pour commencer le travail. Une partie du programme avec le Théâtre Kozô zô est déjà amputée (le stage) car les délais imposés par l'immigration concernant les visas sont dépassés et nous n'avons toujours pas de garanties de la prise en charge de leur venue et de leur travail.

Document 3

Michel Liard

Un théâtre de la parole ⁶⁴

Salle Bel-Air
FOL ORDINAIRE

Le FOL ORDINAIRE se propose de réorganiser son fonctionnement afin de mettre en œuvre ses objectifs d'une manière plus claire et plus efficace :

- un théâtre qui met en valeur l'exercice de la **parole publique**.
- une **recherche sur des textes** en priorité contemporains, notamment ceux qui témoignent d'une inventivité et d'un renouvellement de la langue française.
- une **ouverture aux jeunes** compagnies ou équipes éphémères qui veulent mettre à l'épreuve un projet sous forme de résidences.

Ce projet est conditionné par la **réouverture au public** de la Salle Bel-air.

Le dossier qui suit développe les raisons et les modalités de cette transformation.

Il analyse l'évolution du travail depuis la création en 1990 jusqu'à aujourd'hui.

Il propose un fonctionnement, ainsi que les moyens qu'il nécessite.

Il propose des repères pour une rénovation de la salle Bel-Air.

1. Parti pris

Pour tisser des liens entre public et acteurs, entre amateurs et professionnels, plus larges et plus continus qu'une simple assistance au spectacle.

Pour prendre en compte autant la démarche que le produit : il ne s'agit pas de fabriquer un spectacle mais d'élaborer un objet artistique qui libère un besoin d'expression.

Pour tenir compte d'un désir de faire plus que de consommer que révèle, en particulier, la croissance de la pratique amateur.

Pour donner une place aux jeunes acteurs qui se sont formés : ils auront apparemment de plus en plus de difficultés à s'insérer dans le milieu théâtral.

Pour ouvrir des espaces de recherche et de rencontres qui sont un investissement à long terme pour l'avenir du théâtre.

⁶⁴ Ce chapitre réunit une série de documents rédigés par Michel Liard, tels qu'il les a laissés à sa mort. L'ordre de présentation et la numérotation ont été ajoutés par nous-mêmes.

Pour donner et se donner le temps des mûrissements nécessaires à toute activité créatrice et exploratoire : concevoir le théâtre, au niveau de la réalisation comme un artisanat et non comme une industrie.

Pour que le théâtre soit toujours une fête, intime ou collective rassemblant le plus largement possible les membres de la Cité.

Avant que ne soient entrepris des travaux de rénovation, le théâtre Bel-Air sera un lieu limité à 50 personnes disposant de trois scènes de dimensions et d'orientations différentes selon les nécessités.

2. Le charme de Bel Air

Qu'est-ce qui fait le charme de la salle Bel-Air ?

Qu'est-ce qui fait que tous ceux qui y entrent trouvent qu'elle a du charme ?

Qu'est-ce qui fait que les spectateurs qui ont vu des spectacles dans cette salle sont charmés ?

Ceux qui ont vu des spectacles dans cette salle et dans sa configuration actuelle.

C'est-à-dire en largeur, détournée, sans utiliser l'ancienne scène. Avec des petits bouts de scènes sur les côtés.

Est-ce que ce n'est pas parce qu'elle est en couleur, avec du jaune et du doré, décorée, délavée, pas propre ?

Avec des petites sculptures et des petites lumières partout ?

Est-ce que ce n'est pas parce qu'elle est en bois, en stuc et en toiles, et que le bois et le stuc ce sont des matières fragiles, malléables ?

Comme le théâtre ?

Et que ça manifeste de l'imagination et de la gratuité ?

Est-ce que cela ne donne pas un caractère festif à la "sortie pour aller au théâtre" ?

Parce que l'on se retrouve dans un lieu qui fait riche et qu'on ne pourrait pas se payer.

Par rapport aux salles grises, au trou noir, à la fonctionnalité technique et pratique des salles neuves, béton et fer.

Par rapport à la neutralité de l'outil technique performant.

À la cage qui doit recevoir toutes sortes de spectacles.

Par rapport aux salles polyvalentes non-personnalisées.

Est-ce que ce n'est pas parce que le spectateur est dans le même décor dans le même espace

dans le même volume que les acteurs.

Qu'il est d'emblée en connivence avec ce qui s'y passe.

Qu'il est tout près des corps qui parlent

et qui bougent

et qui suent

et qui jouent

et qui cherchent à créer des fictions.

Il est pris parce qu'il est près.

Prêt à être pris.

C'est pourquoi il ne faut pas raser Bel-Air.

Il ne faut pas déshabiller Bel-Air.

Ne pas refaire briller les ors et les couleurs.

Lui garder sa patine.

Comme le Théâtre de Peter Brook.

Les Bouffes du Nord à Paris
Il faut lui conserver le charme discret du passé.
Même pour y pratiquer un théâtre contemporain
car le contemporain s'inscrit dans une histoire
car le contemporain transforme le passé et ne le détruit pas.

Ainsi se marque et se remarque le présent.
Qui passe aussi très vite.

Michel Liard

3. Un théâtre novateur

Ce que peut être une pratique théâtrale novatrice par des choix concernant la forme de l'œuvre et/ou la démarche de création. C'est sur ces bases, esquissées dans le passé, que le Théâtre du Fol Ordinaire va travailler dans les prochaines années.

LA FORME

En agissant sur la forme, par une remise en cause de ce qu'on appelle "les instances canoniques", on échappe au formatage, à l'usure, à la répétition.

Dans le domaine théâtral, cela concerne :

- La fable et le récit : doit-on raconter une histoire ? y a t il d'autres éléments qui font "théâtre" ?
- Le personnage : s'agit-il de créer un caractère, une psychologie "réaliste" ? de suivre l'évolution d'un personnage ?
- Le temps : un spectacle doit-il avoir une durée moyenne d'une heure à deux heures ? la gestion du temps n'ouvre-elle pas d'autres "ressentis" chez le spectateur ?
- L'espace : doit-on jouer toujours dans des salles calibrée, à l'italienne par exemple ? la pertinence n'est-elle pas plus grande quand spectateur et acteurs sont dans le même volume ?
- La langue : doit-on se conformer au "bien parler" ? n'y a t il pas une dimension dramatique quand la parole se fait inventive et sollicite le spectateur dans ses retranchements ?

On retrouvera dans ces questions des enjeux que le Fol Ordinaire a posés lors de ses spectacles. Car il s'agit de participer à la progression interne d'une pratique artistique qui manipule les formes pour les faire évoluer, non pour être à la mode, mais pour toucher plus directement le public d'aujourd'hui. Cela ne recoupe pas forcément les notions "d'avant-garde", de "modernité", d'événementiel, voire d'esthétisme (qui peut être une traduction dans le champ de l'art du sanitaire, du propre ou du sécuritaire et non de l'éveil et de l'ouverture au monde).

Une pratique novatrice peut aussi se manifester dans la démarche de création.

LA DÉMARCHE

Le travail artistique peut aussi naître d'une volonté de se rapprocher de certains publics. Ce rapprochement agit sur le contenu même des propositions artistiques et donne des

résultats qui peuvent paraître insatisfaisants par rapport à certains "critères de qualité ou d'excellence". Ils sont pourtant le fondement d'un art vécu comme une libération, une émancipation de l'homme.

Aller vers des publics spécifiques en échappant aux formatages institutionnels, ce peut être éviter les lieux de spectacle traditionnels et leurs fonctionnements : abonnements et réservations, marquage social des lieux...

On peut reconnaître à travers cette démarche des spectacles qui ont marqué l'histoire du Fol Ordinaire : *"Ma Solange..."*, *la Fête de la Parole* (cf. Annexes). Les enjeux diversement appréciés et la crainte d'un bousculement des normes a suscité le débat, la controverse, le rejet ou l'adhésion enthousiaste et tranchée. Ils ont touché chacun personnellement, dans ses habitudes culturelles et ses grilles de lecture qu'il soit professionnel, élu ou simple spectateur.

La recherche du consensus tue l'art et l'entraîne vers le plus petit dénominateur commun. S'appuyer sur des normes trop admises conduit à une fausse unanimité qui étouffe l'acceptation de l'altérité, de la différence, la curiosité. C'est pourquoi je souhaite une pratique qui provoque le débat, le questionnement. C'est la base même de l'exercice démocratique. Le travail novateur peut être compris comme un investissement à long terme, comme la recherche fondamentale par rapport aux applications techniques immédiatement rentables.

Le rôle des aides me semble être de maintenir une tension entre la double nature d'une pratique novatrice et la fabrication et distribution d'objets artistiques sur des critères acquis ou éprouvés.

Michel Liard

4. Une démarche exploratoire (1990-2003)

LE THÉÂTRE : REFUGE DE LA PAROLE. LA LANGUE EN TRAIN DE SE FAIRE : POPULAIRE OU SAVANTE. LES ÉCRIVAINS NON-DRAMATIQUES.

Depuis sa création, le Fol Ordinaire a mis en œuvre cette orientation, notamment à l'occasion de présentations où le décor ou l'esthétique visuelle ne prime pas (cf. plaquette de présentation du Fol Ordinaire). Ce sont des formes simples et dépouillées mettant en valeur le texte. Par là, il se rattache à un courant du théâtre en France qui voit des auteurs comme Valère NOVARINA transgresser une pratique de l'écriture théâtrale ou Philippe MINYANA témoigner de l'inventivité des rhétoriques populaires (textes issus d'interviews de nature sociologique). D'autres auteurs se sont situés dans la continuité du répertoire, tel Bernard-Marie KOLTÈS. Nous avons eu également l'occasion de faire connaître au public des auteurs ne se revendiquant pas de l'art dramatique, mais d'une littérature de la parole, notamment ceux issus du courant littéraire TXT : Jean-Pierre VERHEGGEN ou Christian PRIGENT.

LA PLACE DE LA FORMATION. LES TRAVAUX D'ACTEURS.

Ce choix spécifique a demandé des méthodes de travail adaptées, voire la mise en place d'un processus capable de fournir des "outils" aux comédiens. Cette démarche particulière élaborée tant au cours des répétitions qu'au Conservatoire d'Art Dramatique,

s'est concrétisée dans un essai : *Parole écrite, Parole scénique*⁶⁵. Elle a servi de base de travail à toutes les activités du Fol Ordinaire : spectacles, journées d'entraînement régulier, stages de formation des professionnels (AFDAS), ateliers de pratique amateur, animés par les comédiens eux-mêmes. Ainsi sont apparus dès 1991 les *Travaux d'acteurs*, témoignant de cette recherche et de cette méthode de travail.

LA PLACE DES AMATEURS. LES RÉPÉTITIONS PUBLIQUES.

Un premier atelier amateur consacré à la diction-lecture publique existe depuis 1993. Il s'est vu complété progressivement par des ateliers réguliers de pratique théâtrale au nombre de 4 à ce jour. Ce sont 30 % des participants aux ateliers qui résident aujourd'hui dans le quartier (800m autour de la salle Bel-Air), témoins d'une implantation.

Ce développement d'une pratique partagée a conduit le Fol Ordinaire à associer amateurs et professionnels dans des manifestations ou spectacles communs. La création de *Ma Solange...* (cf. Plaquette) s'est faite dans un "Work in progress" partant de 7 ateliers animés par des comédiens avec présentation finale au T.U. puis la sélection de 37 amateurs intégrés totalement au spectacle, parmi les 13 professionnels. Cette volonté de redonner au théâtre une dimension collective, un caractère festif et non confidentiel est une manière également de surmonter la dégradation progressive des moyens attribués aux projets (non-indexation des subventions sur le coût de la vie, reversement de la T.V.A., impôts et augmentation des charges).

La Fête de la Parole (cf. Plaquette) a permis aux ateliers amateurs du Fol Ordinaire de préparer des spectacles ouverts au public, mettant ainsi à l'épreuve le travail de formation en intégrant également les amateurs à la manifestation. A cette occasion s'est développé également une collaboration avec des associations (Plasticiennes de La Luna, Maison des Citoyens du Monde, Fête des langues...). C'est une manière de resituer l'activité théâtrale dans un contexte plus large que le cercle des amateurs.

Enfin, au cours de ces dernières années, les répétitions publiques se sont révélées déterminantes dans le processus de création. Elles ont provoqué, par exemple, la création d'"*Andromaque Série-Noire*" qui n'était pas prévue au départ.

5. Philosophie du projet

UN CROISEMENT DES PROFESSIONNELS, DES AMATEURS ET DU PUBLIC.

Le Théâtre appartient à tous. Il n'est pas la propriété des professionnels. C'est pourquoi professionnels, amateurs et publics se croiseront au Fol Ordinaire, dans un même lieu : la salle Bel Air. Ils pourront manifester cette appartenance commune, dépassant la séparation : acteurs-spectateurs ou producteurs-consommateurs. Le Théâtre de la Parole sera la manifestation officielle, structurelle et concrète de cette pratique.

LE FAIRE ET LA DÉMARCHE. L'ESQUISSE ET LE PRODUIT.

La recrudescence de la pratique artistique est constatée par tous (cf. "Le théâtre est-il

⁶⁵ Michel Liard, *Parole écrite, parole scénique*, op.cit.

nécessaire ?" Denis GUÉNOUN). Au travers des ateliers, des compagnies amateurs, du théâtre scolaire ou des jeunes compagnies issues des écoles ou conservatoires, le plaisir théâtral est vécu en petites communautés durables ou provisoires. C'est qu'il répond à un besoin d'expression publique et qu'il manifeste peut-être un possible renouvellement hors champ. Comme, à une époque, le théâtre universitaire a été un lieu de renouvellement.

Par ailleurs, l'organisation des aides incite peut-être aujourd'hui à la prise de risques prématurés dans la réalisation complète d'objets théâtraux, consommables et calibrés, qui enferment la création dans des critères prédéterminés. Il convient d'ouvrir des espaces de création plus souples.

Le Théâtre de la Parole prendra en compte ces données qu'il fait siennes : le théâtre est fait par tous, l'esquisse et la démarche valent autant que le produit prétendument fini. La représentation est un point de suspension dans la création (Peter Brook). "La chasse vaut mieux que la prise" (Blaise Pascal). Le théâtre n'est pas un art de masse.

DES PAROLES INNOVANTES ET DES PAROLES TUES.

Le Fol Ordinaire a toujours mené de front une tension forte entre art populaire ("Croisades" de Michel AZAMA) et art savant (Dans la solitude... de Bernard-Marie KOLTÈS), entre comédie (Le Saperleau de Gildas BOURDET) et tragédie (Andromaque de Jean RACINE), entre une pratique de rupture avec les normes théâtrales (Valère NOVARINA) et théâtre "homéopathique" ("incrémental" selon Pierre-Michel MENGER), c'est-à-dire où l'innovation est présente à petites doses (Qui a mangé... de SONY LABOU TANSI).

Le Théâtre de la Parole sera le lieu de cette double activité : exigence de la recherche et témoignage des paroles dites, mais non-entendues. Ni flatterie, ni mépris, afin de ne pas tomber dans le populisme ou dans l'élitisme. Le développement de la sensibilité artistique ne se fait qu'à ce prix.

6. Fonctionnement du Théâtre de la Parole

NÉCESSITÉ DU LIEU. IMPLANTATION. PLACE DANS LA CONFIGURATION THÉÂTRALE NANTAISE ET RÉGIONALE.

La rénovation de la Salle Bel-Air, annoncée lors de la dernière campagne électorale municipale de Nantes, s'avère indispensable à la réalisation de ce projet. Dans un premier temps, une remise en service minimum (préfiguration) dans les conditions où elle fonctionnait avant le passage de la Commission de sécurité, est nécessaire, ne serait-ce que pour mettre à l'épreuve les orientations de ce projet.

Le théâtre de la Parole aura une spécificité bien affirmée. À côté des institutions (LU et MCLA), des lieux de diffusion de spectacles (TU et Studio), il y a place pour un lieu où l'on peut répéter, travailler et montrer des formes théâtrales en évolution, des esquisses et des recherches. Un théâtre d'essai, prélude éventuel à la création de spectacles, car rien n'empêche au terme d'un premier parcours de "transformer l'essai".

WORKSHOP ET WORK IN PROGRESS

Des séquences de trois semaines, à raison de 2 sessions par trimestre, seront

prolongées en cas de répétitions des compagnies résidentes (Théâtre Fol Ordinaire et Pom'). Elles seront pour le Fol Ordinaire l'occasion de systématiser les recherches qui aboutissaient ou non aux "Travaux d'Acteurs". Le public sera invité à suivre l'évolution du travail lors de rendez-vous réguliers, une mise en forme étant exigée à la fin de la période.

La responsabilité du choix des compagnies invitées est du ressort du Fol Ordinaire à qui est confiée la gestion de la salle.

LES ATELIERS AMATEURS

Des ateliers de formation destinés aux amateurs continueront de fonctionner avec présentation au public, une ou deux fois. Aux ateliers du Fol ordinaire s'ajouteront 1 ou 2 ateliers ouverts aux enfants (cf. document Théâtre POM)

PAROLE D' HABITANT.

Un travail dans un quartier d'habitat social prioritaire, en lien avec la réalité des habitants autour d'une thématique sera engagé, en lien avec des associations de ce quartier et d'autres artistes éventuels. Premier thème : la peur individuelle ou sociale.

CRÉATION D' UN EMPLOI

Le départ de Pascale Vidy (secrétaire-chargée de production / emploi-jeune) pose un problème d'organisation. Le poste serait réorienté vers la gestion et la promotion du Théâtre de la Parole. La création de ce poste nécessite une aide spécifique.

7. Projets du *FOL ORDINAIRE* 2005-2007

Les sessions du Fol Ordinaire auront pour objet d'inventorier un répertoire spécifique et contemporain autour de la Parole à partir des œuvres d'écrivains qui ne sont pas obligatoirement auteurs dramatiques : Christian PRIGENT, Valère NOVARINA, Christophe TARKOS, Charles PENNEQUIN, Jean-Pierre VERHEGGEN, Gherasim LUCAS...

Deux créations sur une période de 3 ans :

- **"A la Renverse"**
de Michel VINAVER pourrait faire l'objet d'une création associant professionnels et amateurs (29 rôles).
- **"Fête de la Parole"**
Organisée en collaboration avec d'autres associations artistiques et culturelles, elles sera l'occasion de présenter des spectacles du Fol Ordinaire créés pour l'occasion ou lors des sessions régulières.

DEUX ÉVÈNEMENTS SIGNIFICATIFS AU FOL ORDINAIRE EN 2000 - 2001

LA FÊTE DE LA PAROLE

- En se déroulant dans un lieu central et symbolique de la ville (COSMOPOLIS)
- En programmant des spectacles adaptés au lieu et au temps (midi) et d'une manière non sectaire (intégration du Café-Théâtre Graslin)
- En mélangeant des publics (enfants des écoles, productions d'ateliers amateurs ou d'artistes individuels, associations d'immigrés (Fête des langues, Maison des Citoyens du Monde)

... la *Fête de la Parole* a pu faire apparaître une dimension ouverte et accessible d'un type de pratique théâtrale.

MA SOLANGE COMMENT T'ÉCRIRE...

Monté avec 37 comédiens amateurs et 14 professionnels, ce spectacle a permis que les contraintes techniques et financières ne calibrent pas trop les dimensions des spectacles. Les contraintes matérielles risquent d'enfermer la pratique artistique dans la seule logique économique et de cloisonner la création théâtrale : les compagnies qui ne peuvent monter que des duos, celles qui peuvent jouer avec trois acteurs et 6 acteurs, etc.

Le théâtre peut être une fête collective et pas seulement une consommation individuelle : tel a été un des enseignements de cette création hors normes.

8. Projet du *Théâtre Pom'*

PROJET D'UTILISATION DE LA SALLE BEL AIR PAR LE THÉÂTRE POM'

Le *Théâtre Pom'* est une compagnie de théâtre jeune public.

À ce titre il nous paraît important d'amener les jeunes spectateurs à la découverte des textes et des auteurs d'aujourd'hui.

Rencontrer notre public uniquement à l'occasion de nos spectacles nous semble insuffisant.

Nous nous sommes toujours engagés dans une démarche d'échange qui a pour objectif de transformer les jeunes en spectateurs attentifs et critiques.

Dans ce sens, nous intervenons depuis plusieurs années auprès d'eux, en utilisant les outils à notre disposition :

- ateliers de pratiques théâtrale,
- lectures publiques visant à la découverte d'œuvres littéraires et dramatiques,
- résidences et répétitions publiques lors d'une nouvelle création.

L'ouverture au public de la salle Bel Air, que nous partageons avec la compagnie *au Fol Ordinaire Théâtre*, nous offrira la possibilité d'un véritable ancrage dans le quartier. Nous pourrons dès lors tisser des liens avec les habitants, les différentes associations et les établissements liés à l'enfance.

La salle deviendra un lieu de médiation entre enfants et adultes, favorisant les rencontres

entre notre jeune public, les artistes en résidence, les comédiens du Fol Ordinaire et les adultes fréquentant les ateliers de la compagnie. Nous pourrions ainsi travailler en commun sur des thèmes similaires, envisager des collaborations et des complémentarités.

Nous proposerons :

1. ***L'ouverture de deux ateliers de pratique théâtrale (8/12 ans et ados)***

Nous y aborderons les techniques traditionnelles du jeu de l'acteur en privilégiant la découverte de textes contemporains

Les demandes déjà nombreuses de participation aux ateliers, la proximité d'établissements scolaires dans lesquels nous sommes déjà intervenus et avec lesquels nous pourrions approfondir un partenariat (Collège Victor Hugo, Collège Technique de Talensac, École élémentaire Frédureau, École élémentaire Villa Maria), tous ces éléments nous incitent à penser que la salle Bel Air sera un lieu privilégié pour réaliser nos projets de rencontres et d'échanges.

2. ***Des lectures publiques à dates fixes et régulières : Coups de théâtre, 1ères scènes, Lectures à l'aventure, 1ers romans, 1ers chapitres***

Ce concept de promotion de la lecture est mené par la compagnie depuis de nombreuses années, et l'expérience menée au Théâtre Jules Verne en 1999, nous a prouvé qu'une régularité était un gage d'efficacité.

Nous avons à cœur de développer et de pérenniser ce travail de longue haleine autour de la découverte d'auteurs et de textes contemporains, en partenariat avec des bibliothèques et des associations qui poursuivent les mêmes objectifs.

3. ***Des répétitions ouvertes au public***

Les jeunes inscrits à nos ateliers, les enseignants concernés par nos interventions en milieu scolaire, les spectateurs de nos lectures publiques, seront conviés à assister ponctuellement à notre travail au cours de la création d'un spectacle et d'approfondir par là même l'école du spectateur.

La salle Bel Air deviendra un centre d'échanges réguliers, indispensables à une compagnie qui crée dans un partenariat constant et s'ouvrira au quartier.

La réalisation de ce projet nous permettra d'aller au bout de nos envies et de ce travail déjà initié par " théâtre en ZEP " dans le quartier de Bellevue pendant six années, et la commune de la Chapelle sur Erdre.

Nous pourrions enfin affirmer notre travail au cœur même de notre ville.

9. Spécificité de ce nouveau lieu

(enregistrement daté du 08 / 03 / 2004)

L'ESPACE

L'organisation de l'espace et du volume offre une configuration scénique originale par rapport aux autres scènes de la ville. Par le hasard de la construction et de l'utilisation de cet ancien théâtre à l'italienne rectangulaire, la scène ancienne se trouve hors du volume traité par ce projet. L'espace qui reste offre une triple scène, l'une d'une ouverture très large très proche du public avec deux autres petites scènes surélevées : l'une utilisant le proscénium, l'autre un espace rectangulaire de la dimension d'un café-théâtre. On peut donc utiliser l'ensemble ou l'une ou l'autre. Un espace "multi-scénique" adapté aux besoins des créations.

LE FONCTIONNEMENT

Il offre, par rapport aux autres théâtres de dimension moyenne, la possibilité pour les équipes de création d'avoir une souplesse d'utilisation avec un équipement réduit et une possibilité de travailler et de répéter des spectacles, ce qui n'est pas le cas dans les autres salles qui sont mobilisées par la diffusion. Sauf le Théâtre Universitaire à certaines périodes.

LE PROJET ARTISTIQUE

Cette salle fonctionne comme un théâtre d'art et d'essai offrant des conditions d'expérimentation.

ARGUMENTAIRE

Les conditions matérielles dans lesquelles le public assiste au spectacle de théâtre conditionnent sa réussite. De nombreux hommes et femmes de théâtre l'ont souvent fait remarquer : Peter Brook, Ariane Mnouchkine... Lorsqu'un spectacle doit tourner, les metteurs en scène sont très exigeants sur les conditions matérielles : volume, espace scénique, disposition des spectateurs, circulation des comédiens...

Un spectacle réussi dans une salle peut être reçu avec tiédeur dans une autre salle. Le spectacle est un jeu avec l'espace. La performance technique n'est pas première dans la création. Certains lieux conditionnent et formatent, contraignent la représentation, lui enlevant son charme ou son efficacité. Par exemple un espace trop grand où l'image et le son se perdent.

La scène à l'italienne où l'on peut accueillir beaucoup de spectateurs n'est plus forcément adaptée au théâtre tel qu'il s'écrit et se pratique aujourd'hui. Jean-Louis Barrault disait qu'au-delà de 20 mètres de la scène, le spectateur n'est plus au théâtre. Il perd les sensations, le contact avec les comédiens : corps et voix. Il voit des images, des marionnettes qui bougent, et, si la voix est sonorisée, il y a une dissociation entre le corps et la voix qui nuit à l'efficacité de l'acte théâtral.

Si l'on examine les salles spécifiquement destinées au théâtre de la Communauté Urbaine Nantaise, il n'y en a pas beaucoup. La plupart ont des fonctions plus larges et la polyvalence affaiblit les conditions de réception. Elles reçoivent des concerts, de la danse et toutes sortes de spectacles qui n'exigent pas la même chose que le théâtre. Elles répondent souvent à des critères de rentabilité financière : accueillir un maximum de public nuit parfois à la qualité de la réception.

CONCLUSION

La Salle Bel Air, telle qu'elle pourra être utilisée dans cette première étape et telle qu'elle le fut dans le passé récent lorsqu'elle était ouverte au public (c'est-à-dire sans utiliser l'ancienne scène) répond à ces critères :

- proximité du public, en particulier grâce à l'utilisation dans le sens de la largeur ; ce que de nouvelles salles intègrent : La Fleuriaye (Carquefou) Le Carré (Château-Gontier)
- installation du public dans le même volume que les comédiens qui intègre plus le public au spectacle.
- espace multi-scénique adapté à un théâtre de recherche et d'essai.

- cachet spécifique : même esprit que le Théâtre des Bouffes du Nord à Paris.

10. Annexes techniques

Résumé du rapport de Sécurité

PROGRAMME DE RÉOUVERTURE DE LA SALLE BEL AIR

Deux compagnies : le Théâtre du Fol Ordinaire (ex-compagnie Michel Liard) et le théâtre Pom' sont installés dans la salle Bel-Air depuis 1993. La responsabilité du lieu est attribuée au Fol Ordinaire. Ces locaux sont constitués d'une salle de spectacle construite en 1900 contre le bâtiment de l'actuel collège Victor Hugo et de salles attenantes qui servent de locaux de service et de bureaux.

Les espaces et les usages en sont les suivants :

- **Salle de spectacle.**
Espace scénique permettant de répéter des spectacles, de donner des cours réguliers de formation théâtrale.
Espace permettant de recevoir de spectateurs pour des représentations, répétitions publiques, travaux d'acteurs.
Capacité demandée : provisoirement la jauge peut rester à 50.
La présence des spectateurs dans le même volume que les comédiens est une donnée positive par rapport aux choix artistiques de la compagnie. Elle n'est pas un handicap.
Le dispositif actuel est gérable. La jauge est faible. Le gril permet d'accrocher un système lumière adapté à la salle et a été conçu spécialement pour ne pas entamer le caractère spécifique de la salle (poutrelles triangulées sur rail)
Le vélum permet un isolement thermique et sonore (Il n'est plus ignifugé).
- **Local décor et costumes.** Actuellement les décors se trouvent sur l'ancienne scène. L'accès se fait par la cour du collège.
- **Une petite salle sert de loge.**
- **Sanitaires.**
- **Bureaux et salles de réunions.**

EXAMEN DÉTAILLÉ DES MODIFICATIONS DE LA SALLE DE SPECTACLE

Un espace modulable de trois scènes

(utilisables ensembles ou séparément)

LE SOL

Le sol de la salle est constitué d'un plancher (1) incliné prolongeant l'inclinaison de la scène ancienne. Ce plancher a été posé au dessus de l'ancien plancher (2) qui lui, est incliné dans l'autre sens, vers l'ancienne scène. Ce plancher (1) a été posé dans les années 50 du siècle dernier pour les cours de danse car la salle était alors celle du Conservatoire (aujourd'hui sur l'île Beaulieu).

Ce premier plancher (1) sera descendu au niveau minimum et rétablira une horizontalité tout en étant élargi du cinquième environ vers les portes extérieures. Ceci aura pour avantage de corriger définitivement le manque de sécurité provoqué par les différents niveaux des travaux de raccordement au sol et d'élargir la surface en augmentant le

volume en hauteur, sans investissement majeur.

Cela permettra également de d'ouvrir un espace de trois scènes, permettant une grande souplesse et une adaptation à différents type de spectacles. Trois scènes de dimensions et formes différentes étant facilement utilisables après installation de barres ou mini-grill à certains endroits.

INSTALLATION DES SCÈNES.

Elles existent déjà et peuvent fonctionner telles quelles. Le dispositif actuel en grande largeur (A) *jardin*. L'autre étant la petite scène noire, style café-théâtre (B) *fond de salle*. La troisième étant constituée par le proscénium de l'ancienne scène historique qui apparaîtra lorsque le plancher sera mis à niveau (C) *fond de scène*.

INSTALLATION ÉLECTRIQUE

Les 4 poutrelles triangulées offrent déjà une structure d'accrochage lumière solide et étendue. Deux fonctionnent déjà comme un grill. Les deux autres sont immobilisées pour soutenir le vélum actuel : voir si le nouveau vélum isolant peut être suspendu au-dessus des poutrelles, sans y toucher, ne serait-ce que pour des raisons de sécurité.

Il faudrait seulement ajouté un grill au-dessus de la scène B : 4 tubes de 30 (6m X 5m) croisés (deux dans un sens, deux dans l'autre). Ajouter également 2 long tubes au fond, scène A.

Remarque pour la scène C : si une cloison isolante est construite séparant la cage de scène de la salle, il est inutile de faire tomber un vélum isolant sur cette surface, devant cette cloison.

PUISSANCE ÉLECTRIQUE

Elle est actuellement de 63 Ampères. Elle passera à 128 Ampères distribuée par 4 prises normalisée de 32 Ampères de type P 17.

LES GRADINS

Les gradins actuels peuvent être sécurisés et posés sur des estrades mobiles afin de s'orienter vers les scènes, selon les besoins. Construire des estrades adaptées aux fauteuils actuels (rangées de 4) sur roulettes. Soit 4 estrades portant 8 fauteuils ou 8 portant 4 fauteuils chacunes.

NOTE BUDGÉTAIRE

CRÉATION D'UN POSTE SPÉCIFIQUE

Relations :

Partenaires
Artistes
Amateurs
Public

Gestion du planning d'utilisation de la salle

Accueil sur place :

Artistes
Amateurs
Public

Sécurité de la salle

EVALUATION DU COÛT

(base de l'hypothèse : salaire net mensuel de 1 000.– €, soit 1 270.– € brut /mois > 1 850.– € chargé / mois).

Salaire annuel chargé	22 200.– €
Frais de fonctionnement associés	2 800.– €
Coût annuel de fonctionnement	25 000.– €

Il serait conséquent que ce poste soit partagé par les financeurs du fonctionnement de la Compagnie.

PROGRAMME TECHNIQUE

TRAVAUX INDISPENSABLES POUR UNE RÉOUVERTURE AU PUBLIC

dans des conditions d'accueil minimum (Effectif inférieur à 50 personnes)

En référence au Rapport de la Commission communale de sécurité du 20 mars 1997

1. Construction d'un mur coupe feu dans le cadre de scène existant, isolant la salle de l'ancienne scène (Cf. remarque n° 25).

- Cela règle le problème du désenfumage (il reste alors une salle d'un peu moins de 300 m²).
- Voir si le stockage de décor peut se résoudre en même temps sur l'ancienne scène, en prévoyant côté cour un couloir assurant le passage entre la salle et la partie "ancienne arrière scène" (sanitaires et administration). Une cloison et un plafond suspendu isolerait ce couloir du local ainsi créé sur l'ancienne scène.

Prévoir deux portes d'accès anti-feu de 1,60m de large.

Une autre solution pour les décors consiste à les stocker à l'extérieur sur la bande de terrain limitrophe de la salle côté collège (voir note jointe)

2. Isolation thermique de la salle, en réinstallant une toile étanche (et anti-feu M1) permettant de mieux chauffer la salle en limitant les déperditions de chaleur vers la partie haute. L'installation devra utiliser deux systèmes d'accrochage différents (Cf. remarque n°19).

- Un devis a déjà été fait par une entreprise fin 2002, à la demande des services municipaux.

3. Sanitaires public : 3 lieux sont possibles

- **3A.** Petite salle le long de la rue.
- **3B.** Recoin en long.
- **3C.** Porche côté cour du collège. C'est le lieu le plus spacieux et le plus évident, où il y avait précédemment des toilettes qui ont été supprimées. Nous n'avons pas de trace écrite concernant la propriété de cette bande de terrain : il faudrait vérifier l'assiette foncière (voir note jointe).

Au cas où cet espace appartiendrait au collège, il faudrait envisager un accord avec le département ou peut-être même lui racheter cette partie.(?)

4. Libre possibilité d'évacuation d'urgence par la cour du collège. Le principe d'utiliser comme sorties de secours les portes donnant sur la cour du collège ayant été admis par la Commission de sécurité, il faudrait obtenir l'assurance que le portail du muret de séparation reste ouvert par un "acte authentique". Une convention avec le collège et le Département est actuellement en discussion afin de formaliser les accès à la salle par la cour du collège, et obtenir une clé du Grand Portail d'entrée donnant sur la

rue de Bel Air. Cela pourrait être négocié en même temps. (Cf. remarque n°8 voir aussi note jointe).

5. Le sas d'entrée rue de Bel Air comporte deux portes : la principale donnant sur l'extérieur ouvre directement sur le trottoir, une double porte battante s'ouvre dans le sens inverse. Il faudrait envisager une solution pour rationaliser le dégagement par cette issue.

6. Accès aux personnes à mobilité réduite. Contact à prendre avec l'association représentant les P.M.R. pour obtenir quelques tolérances concernant l'accès. Nous pouvons le faire en leur expliquant notre projet.

TRAVAUX NÉCESSAIRES POUR AMÉLIORER ET RATIONALISER L'ACCUEIL DU PUBLIC.

7. Utilisation de la salle dans le sens de la longueur. Le plancher actuel de la salle pourrait être coupé selon la ligne hachurée sur le plan. La salle serait utilisée dans le sens de la longueur et proposerait une profondeur de scène très intéressante. Cela semble très facile à réaliser, le plancher actuel étant un plancher rapporté et facilement modifiable.

8. Modification de l'espace public. En vis-à-vis de la nouvelle scène, installation de 50 sièges sur quatre rangées en gradin dans la partie indiquée, les différents niveaux existent déjà sous le plancher actuel. La réalisation serait aisée.

9. Installation de la régie son et lumière. Il y aurait peu de problèmes techniques pour tirer une ligne de commande, les blocs de puissance demeurant dans la partie 1 (ancienne scène).

10. "Rafraîchissement" général. Zones concernées : accueil public, espace scénique, loge et accueil des comédiens.

Peintures.

Mise en lumière

Mises en services complémentaires

Sols (traitement et réfection)

NOTE CONCERNANT LA BANDE DE TERRAIN CÔTÉ COLLÈGE

entre les portes de sortie de la salle et la murette limitant cet espace

Dans l'optique d'une rénovation future, il semble indispensable que cette bande de terrain ainsi que le porche possédant un accès sur la rue de Bel Air soit liés à la Salle.

Cela permettrait :

- la construction de sanitaires
- le stockage de décors

L'aménagement d'une sortie de secours en accès direct sur la rue.

NOTE SUR LE RAPPORT DE LA COMMISSION COMMUNALE DE SÉCURITÉ

Depuis le passage de cette commission, il faut noter que beaucoup de travaux ont été entrepris par la Ville pour répondre aux remarques faites.

Sur les 25 points signalés, seul les points 8, 9, 10, 17 et 25 sont encore à traiter.

Une solution est en bonne voie pour répondre au point 19 (vélum).

Le point 6 qui fait référence au rapport du bureau AIF est en cours d'étude.

Une réponse a déjà été apportée à toutes les autres remarques de la commission

RÉSUMÉ DU RAPPORT DE SÉCURITÉ DU BUREAU DE CONTRÔLE A.I.F. (OCTOBRE 1993)
en vue du classement de la Salle Bel-Air en
Etablissement ERP de type L – 5ème catégorie (effectif total moins de 50 personnes)

RELEVÉ DES OBSERVATIONS

1. Structures	CONFORME
2. Isolement par rapport au tiers	CONFORME
3. Accès de secours	CONFORME
4. Locaux présentant des risques particuliers	
<i>Locaux électriques</i>	<i>A PRECISER</i>
<i>Chaudière mise aux normes effectuée</i>	<i>À CERTIFIER</i>
5. Stockage d'hydrocarbures	
<i>Mise aux normes effectuée</i>	<i>À CERTIFIER</i>
6. Dégagements	CONFORME
<i>Châssis ouvrant en haut de l'escalier</i>	<i>À PREVOIR</i>
<i>Baies extérieures pare flamme 1/2 heure</i>	<i>À VERIFIER</i>
<i>Nombre et largeur des dégagements exigés pour 50 personnes</i>	<i>À PRECISER</i>
7. Conduites et gaines	CONFORME
8. Aménagement intérieurs	
(Normes en vigueur à respecter pour tout aménagement)	CONFORME
<i>À l'étage , classement du revêtement inconnu</i>	<i>À VERIFIER</i>
<i>Murs</i>	<i>CONFORME</i>
<i>Plafonds</i>	<i>CONFORME</i>
9. Désenfumage	
<i>Salle : sans objet pour moins de 300 m2</i>	
<i>Escalier : Désenfumage par ouvrant sur façade</i>	<i>À PREVOIR</i>
10. Chauffage ventilation	<i>À CONTROLER</i>
11. Installation électrique	
<i>Installation générale et éclairage de secours</i>	
<i>Voir résultat contrôle APAV du 29/01/03</i>	
12. Moyens de secours	
<i>Moyens d'extinction</i>	<i>MISE AUX NORMES EFFECTUEE</i>
<i>Alarme</i>	<i>MISE AUX NORMES EFFECTUEE</i>
<i>Liaison sapeurs-pompiers</i>	<i>LIGNE SPECIALE POSEE</i>
<i>Plan d'établissement pompier</i>	<i>À REALISER</i>
13. Solidité de l'ouvrage	
<i>Plancher</i>	<i>AUX NORMES</i>
<i>Sol des dégagements</i>	<i>AUX NORMES</i>
<i>Condammnation accès au balcon</i>	<i>EFFECTUEE</i>
<i>Murs extérieurs et ossature générale</i>	<i>ETUDE RÉALISÉE</i>

Décembre 2003

Document 4

Elisabeth Pasquier

Paroles équitables

Une expérience théâtrale de l'altérité ⁶⁶

Le texte qui suit a pour objectif de faire le récit d'une expérience de théâtre spécifique qui croise la question de l'altérité à tous les niveaux de son histoire : jumelage artistique entre une compagnie de théâtre nantaise et une compagnie centrafricaine, problématique émanant de la sphère associative liée au développement international à l'origine du travail de l'enquête, écriture du texte sur la base de paroles collectées, choix de mise en scène reposant sur le renforcement de la question miroir de l'étranger, lieux et conditions de la monstration prenant en compte l'enjeu de l'élargissement d'un débat public sur les rapports Nord-Sud.

Les circonstances, en termes de moyens et de temps, ont conduit tous les partenaires du projet, chercheurs compris, à agir vite sur la base d'une mobilisation collective assez enthousiaste, où chacun a joué sa partition le plus efficacement possible. Ce travail d'analyse produit après le temps de l'action ⁶⁷ vise à en garder la mémoire, mais aussi à construire une position réflexive permettant de faire lien avec les débats scientifiques du laboratoire LAUA ⁶⁸ et de participer à la construction du *Théâtre de la Parole* ⁶⁹ : le terrain social se constitue, est rendu visible, existe aussi parce qu'il y a un observateur et qu'il est actif, parce qu'il voit, écoute, désigne, nomme.

1. Le jumelage entre Nantes et Bangui, une expérience redéployée

L'histoire de ce jumelage et de son inaboutissement est relatée dans le document 2. Le travail a été fait, mais les conditions de venue de la troupe centrafricaine n'ont pas été

⁶⁶ Ce texte est paru dans sa version d'origine dans la revue *Lieux communs*, Les cahiers du LAUA no9, ENSA Nantes, 2006. En a été seulement retranché une partie introductive concernant l'histoire du jumelage inabouti entre Nantes et Bangui, déjà relatée à la fin du document 2.

⁶⁷ Une partie de cet article a fait l'objet d'une intervention à la journée de la M.S.H. Ange-Guépin à Nantes, le 11 avril 2006, dirigée par Véronique Guienne : « Représentation dans l'espace public des populations minorisées ».

⁶⁸ Laboratoire Langages, Actions Urbaines, Altérités, Ministère de la Culture. Cette recherche émerge à la problématique de l'axe de recherche intitulé « Art, anthropologie et espace public ». (Elisabeth Pasquier et Emmanuelle Chérel en étant à l'origine).

⁶⁹ La compagnie Au Fol Ordinaire Théâtre est actuellement en cours de réorganisation autour d'un projet de Théâtre de la Parole, à la fois lieu de création, de pratique et de réflexion sur l'espace public et la notion d'hospitalité.

réunies.

Après le décès accidentel de Michel Liard en mars 2004, les comédiens du Fol Ordinaire décident de concrétiser le projet de collaboration avec la compagnie centrafricaine. Ils font le lien avec la manifestation *Regards sur... l'Afrique de l'Ouest* (avril 2005) de la Maison des Citoyens du Monde (M.C.M.)⁷⁰ qui leur offre un partenariat actif. Ce rapprochement est le résultat d'une longue histoire entre Michel Liard, la compagnie du Fol Ordinaire et les militants de la M.C.M., qui remonte notamment à la mobilisation autour de la guerre en ex-Yougoslavie, au début des années quatre-vingt dix, et qui avait déjà donné lieu à un partenariat lors de la *Fête de la Parole* en 2001.

Non seulement les deux versions de *Qui à mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* sont enfin données à voir à cette occasion. Mais les deux compagnies s'engagent dans une nouvelle expérience de jumelage artistique, qui aboutira au spectacle *Paroles équitables*.

2. « Conditions de rencontre »

UNE PROBLÉMATIQUE FORMULÉE PAR LE MILIEU ASSOCIATIF

La M.C.M. a fait sien le projet de *Paroles Équitables* après avoir élaboré une analyse critique de la méconnaissance réciproque entre citoyens engagés dans des projets de développement en Afrique de l'Ouest et Nantais originaires de ces mêmes pays. Bien qu'adhérents d'associations membres de la M.C.M., nombreux sont ceux qui développent leurs actions et réflexions dans une méconnaissance vis-à-vis de l'autre. Au-delà du jumelage artistique entre deux compagnies, l'enjeu du spectacle repose donc sur la volonté de rapprocher ces différentes associations et plus encore, de déclencher une réflexion sur la question de l'étranger, des cultures de l'entre-deux, des forces et des contradictions de l'aide internationale et plus largement des effets de la mondialisation, ici et là-bas. Les pays d'Afrique concernés par cette manifestation sont liés au passé colonial de la France et à l'histoire de Nantes dans le commerce triangulaire. L'expérience théâtrale prend place dans un ensemble de conférences, débats, expositions. Le travail engagé par la M.C.M. et le temps de la construction de l'ensemble du projet vont mobiliser différents types de partenaires et de rôles, parfois portés par les mêmes protagonistes : militants, chercheurs, interviewés, comédiens et metteur en scène, spectateurs, participants aux échanges formels et informels à la suite des représentations.

UN PROTOCOLE THÉÂTRAL POUR UNE ENQUÊTE

C'est la metteur en scène Monique Hervouët qui accepte d'accompagner cette démarche en travaillant avec les deux compagnies de théâtre sur un texte issu d'entretiens et reprenant les termes de la problématique énoncée par la M.C.M.. Les sociologues du C.E.S.U.R et du -L.A.U.A.⁷¹ se chargent de la collecte de paroles sous forme d'entretiens

⁷⁰ La Maison des Citoyens du Monde est un collectif regroupant, à Nantes, 45 associations de solidarité internationale et de défense des droits de l'homme. Le partenariat avec les deux compagnies de théâtre va reposer sur la volonté de quelques militants et de la permanente, Agnès Chek, dont l'engagement va être décisif.

⁷¹ Centre d'Etudes sur le Social et l'Urbain : Bernard Vrignon, anthropologue ; LAUA : Anne Bossé (double formation architecture et sciences sociales), Elisabeth Pasquier (sociologue) ; Mélanie Faugouin et Marie Laure Guennoc (architectes).

semi-directifs enregistrés auprès des deux échantillons. La participation des chercheurs varie suivant les positions et rôles de chacun, trois des enquêteurs sont de jeunes chercheurs qui se sont saisis de cette expérience pour mettre à l'épreuve leurs savoir-faire en matière d'enquête de terrain, dans un contexte de décentrement par rapport au monde de la recherche, en résonance avec leur propre parcours hybride (architecture et sciences sociales), la question de la représentation faisant particulièrement écho avec les questions posées à l'architecture dans sa phase de construction en tant que discipline universitaire. Un des enquêteurs, anthropologue de formation, va s'y trouver impliqué prioritairement en fonction de ses responsabilités militantes à la Maison des Citoyens du Monde, la position de l'auteur de l'article est encore différente du fait de l'imbrication de ce projet dans son histoire personnelle (lien avec la compagnie de théâtre).

Monique Hervouët établit des règles qui vont dicter le protocole d'enquête et le passage de l'enquête au spectacle. Ces règles repartent d'une expérience précédente⁷² et du principe d'équité rejoué à différents niveaux (égalité des temps de parole, choix des costumes par exemple...) :

- chaque comédien interprète un personnage correspondant à une personne et une histoire de vie ;
- les textes sont le résultat d'un travail de montage à partir des enregistrements décryptés, respectant totalement les manières de dire et la construction du discours ;
- l'essentiel du travail de montage est confié aux chercheurs qui doivent parvenir à un texte calibré sur un temps de jeu visé de 10 minutes pour chaque interprète ;
- le début de chaque texte doit correspondre à un « pic émotionnel » (consigne que les chercheurs mettront un moment à saisir !) ;
- les comédiens et le metteur en scène ne découvriront l'identité de leur personnage qu'à l'issue des représentations et seulement si les personnes interviewées décident de sortir de l'anonymat. Ni les comédiens, ni le metteur en scène n'ont accès aux bandes magnétiques, donc aux voix des personnes ;
- l'idée d'inverser les interprétations - les Blancs jouant les Noirs et réciproquement - va surgir dans les premiers temps de l'exploration du projet, comme une idée supplémentaire pour travailler sur le croisement des regards et pour éviter le risque d'une interprétation (et d'une réception) de l'ordre de l'identification ;
- l'édition complète de la collecte a été remise au metteur en scène et aux comédiens, après brouillage des identités.

A l'aide du réseau de la Maison des Citoyens du Monde et des contacts personnels des chercheurs, la liste des personnes interviewées va se constituer. La composition en terme de sexe et d'âge des interprètes pour chacune des compagnies va dicter les « profils » :

- le Fol Ordinaire : 6 comédiens (trois hommes et trois femmes) ;
- le Kozö zö théâtre : 4 comédiens (trois hommes et une femme).

En respectant au maximum la différence de genre, d'âge, de situation sociale et d'origine (Sénégal, Côte d'Ivoire, Mali, Burkina, Guinée), et les diverses positions qui peuvent

⁷² Maison de la Culture d'Amiens et Université (sociologie). Le travail partait d'un entretien filmé, le texte issu de l'entretien était pris en charge par un metteur en scène différent à chaque fois et par un comédien. Au final, les spectateurs découvraient successivement la version théâtrale et vidéo, en présence des interviewés. Cette expérience reprenait elle-même pour partie un travail de création de F. Buisson basé sur une enquête en vue de l'établissement d'une scène nationale en banlieue parisienne.

conduire des Nantais dans des projets de développement (coopération, missions d'expertise, actions militantes), seize entretiens seront réalisés au total, d'une durée allant de une à deux heures. La manifestation *Regards sur...* travaillant sur l'Afrique de l'Ouest, la diversification des pays d'origine avait pour double fonction de « représenter » chaque communauté vivant à Nantes et de tenter de percevoir des différences ou des proximités entre elles. Le choix des dix entretiens (sur les seize effectués) se fera sur la qualité du contenu, la diversité de l'ensemble et la cohérence en matière d'interprétation. Ne prendre que dix entretiens, plutôt que réécrire un texte à partir d'un échantillon plus large, revient à privilégier la notion de trajectoire et de récit : « *Au lieu de se consacrer à expliquer la situation des émigrés (en réalité des immigrés), entièrement et seulement, par l'histoire de leur séjour en France, c'est l'ensemble des mécanismes auxquels ils sont soumis du fait de l'émigration, qui demande à être élucidé* » ⁷³. Ce choix s'est également justifié pour les Nantais impliqués dans les relations internationales, quand les récits permettent de comprendre l'origine des liens avec l'Afrique : histoire familiale, importance de la première expérience de coopération, rêve d'aventure lié à l'enfance...

L'ensemble du protocole repose sur la mise en question de la notion de centre du monde et de périphérie et sur le postulat selon lequel les processus de transformation métisse concernent aujourd'hui tout le monde. Il pose comme enjeu de rompre avec le dualisme habituellement reconduit entre la division des communautarismes d'une part et l'indivision du modèle républicain d'autre part, pour privilégier l'attention aux processus fragiles, précaires, éphémères, aux espaces de jeu et aux temporalités d'oscillation décrits par François Laplantine ⁷⁴, théoricien du métissage culturel, qui oppose aux deux modèles de la syntaxe de la conjonction du « et » et de la disjonction du « ou », la syntaxe de l'alternance et de l'entre-deux dans laquelle s'effectue le travail de la mémoire et du langage.

L'ENTRETIEN, PREMIÈRE MISE EN SCÈNE

Les rencontres avec les personnes se faisant grâce à un réseau d'inter connaissance et sur la base de l'anonymat, la plupart des personnes sollicitées accepteront le principe de l'enregistrement et la mutation de leur parole en texte de théâtre ⁷⁵. Même si les niveaux d'engagement dans les associations liées à la M.C.M. ou dans d'autres contextes (expertise, coopération....) varient, tous les interviewés ont en commun d'être engagés dans un travail réflexif sur ces questions de développement international. Dans le cas des Nantais, la rencontre avec l'Afrique s'est le plus souvent faite dans ce contexte, dans le cas des Africains, ce sont leurs propres difficultés à l'arrivée en France qui les ont conduits à rechercher un appui associatif à partir duquel leur mobilisation s'est déplacée vers des enjeux collectifs, communautaires voire politiques.

Avant chaque entretien, l'ensemble du protocole est réexpliqué et le point de départ de tous les entretiens tourne autour des premières impressions de voyages et d'accueil, dans un sens ou dans un autre : Africains de l'Ouest vers la France et Nantais vers l'Afrique. Le déroulement des entretiens semi-directifs dans des lieux différents toujours choisis par les interviewés (domicile, cafés, locaux de la MCM) varie suivant le degré d'appropriation de la problématique. La posture des interviewers au cours des entretiens

⁷³ SAYAD, A., (1999), *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, collection Liber

⁷⁴ LAPLANTINE, F., (2003), *De tous petits liens*, Paris, éd. Mille et une nuits.

⁷⁵ Parmi les quelques personnes ayant refusé de se livrer à l'expérience, deux diront l'avoir regretté, après avoir vu le spectacle.

et lors des séances d'analyse est d'accorder aux personnes une place prépondérante, afin de repérer bien sûr des informations objectivables mais davantage encore de saisir leurs interprétations de leurs parcours personnels et, au-delà, de leurs représentations du monde. L'entretien est une mise en scène ⁷⁶ : les situations varient suivant la nature de la relation dans l'interaction, les modes de convocation et les circonstances mêmes de l'entretien. Certains interviewés connaissaient précédemment les interviewers et se saisissent de cette situation pour leur révéler des éléments fondamentaux de leur histoire que les situations quotidiennes (réunions, temps festifs....) n'avaient pas permis. Le fait de se connaître avant et de savoir qu'on se verra après a peut-être agi comme une obligation à parler – ou une impossibilité à refuser – à des personnes envers qui on a contracté une sorte de dette, puisqu'elles ont pu jouer des rôles d'entraide ; ou à l'inverse, comme une possibilité de créer un lien privilégié afin de tenter de faire alliance avec les Blancs, qui peuvent tant ! La situation équitable dans le jeu d'inversion aurait pu passer par l'embauche de chercheurs africains pour collecter les paroles des Blancs, en référence au film de Jean Rouch : *Petit à petit* ⁷⁷.

La prise de conscience du déplacement de la relation dans la situation d'entretien, ritualisée et enregistrée n'est pas propre à ce type d'enquête, mais dans le cas des chercheurs impliqués dans la M.C.M. en tant que militants, la révélation de pans entiers de connaissance de l'autre que l'on croit connaître, renvoie au constat de la difficulté de la parole – et de l'écoute – dans les situations quotidiennes, et à la critique des modes classiques de l'engagement. Le choix de faire appel à la forme théâtrale a d'ailleurs été fait aussi pour échapper à la partition classique entre temps de travail sous la forme de la réunion (les Africains adhérents à des associations liées à la M.C.M. étaient impliqués dans le processus de préparation en amont de la manifestation) et temps festifs (repas) autour desquels sont habituellement convoqués les artistes, le plus souvent musiciens, danseurs ou conteurs dans le cas des manifestations liées à l'Afrique.

Deux autres éléments sont à prendre en compte dans le renforcement des enjeux en situation d'entretien. Les chercheurs savent qu'à la différence des productions écrites propres au champ de la recherche, la restitution sous forme théâtrale n'offre pas la possibilité d'ajouter les mots de l'analyse et que seules les paroles récoltées doivent faire sens dans le travail de montage et de théâtralisation, d'où l'enjeu de la qualité de l'entretien et de la nécessaire explication de la problématique en amont de l'enregistrement, le dialogue n'étant pas utilisable puisque seules les paroles des interviewés ne sont conservées. Le texte issu de l'entretien sociologique devient document.

Tendus dans cette position d'écoute, certains moments de l'entretien éclatent aux oreilles des collecteurs comme devant à coup sûr faire partie du spectacle, soit que la révélation d'un fait ou d'une analyse portée par la personne sur sa vie ou plus largement sur une situation internationale semble incroyablement porteuse de sens, soit que les manières de dire déjà théâtralisées par la personne créent les premiers éléments d'un petit théâtre, sans qu'il soit possible de dire si ce jeu est consciemment lié au projet de spectacle. Ces situations ont surtout eu lieu pendant les entretiens des Africains, comme si le passage par une autre langue et le rôle de porte-parole conduisaient à un premier niveau de spectacularisation. On peut se demander si pour les Africains, du fait de l'importance donnée dans leurs cultures à l'oralité et à l'écoute mais aussi aux phénomènes initiatiques et l'importance du don et contre-don comme envers de l'économie

⁷⁶ ALTHABE, G., HESS, R., (2005) Une biographie entre ailleurs et ici, L'Harmattan, Anthropologie critique.

⁷⁷ ROUCH, J., (1970) : *Petit à petit*. Cf les scènes tournées en France où un ethnologue africain interroge les Parisiens sur leur état de santé, leur manière de s'habiller et leurs conditions d'existence, dans une critique très efficace et renouvelée de l'ethnocentrisme.

marchande, la situation d'entretien ne prend pas un sens assez radicalement différent que pour les Européens ⁷⁸. La position et les déboires de l'étranger, la distance qu'il possède du fait de cette position à la fois pour voir les autres et se voir lui-même, font qu'il entretient un rapport particulier à la biographie : *« il a tendance à estimer qu'il est le seul à avoir une biographie, c'est-à-dire une vie faite d'épreuves, une vie où les actes sont des événements, parce qu'ils impliquent choix, surprises, ruptures, adaptations ou ruses, mais ni routine, ni repos. »* ⁷⁹

Les plus forts moments des entretiens des Européens n'étaient pas liés aux situations militantes ou d'expertise qui renvoyaient à des types d'expression et de réflexions déjà produites dans d'autres contextes, mais dans les passages sur les expériences plus intimes exprimant le malaise lié au dépaysement et à la prise de conscience de l'enfermement dans des stéréotypes alors même qu'ils pensaient en être dégagés. Repartir du souvenir des premières impressions a joué comme un enclencheur de parole très efficace.

Tous les chercheurs ont connu ces situations d'enthousiasme avec parfois un moment de retournement après le travail de réécoute et surtout de décryptage, quand un entretien vécu comme un ratage se révèle extrêmement intéressant ou, à l'inverse, quand un entretien jugé riche déçoit après coup. Ces phénomènes renvoient bien sûr à toutes les dimensions de l'intersubjectivité à l'œuvre pendant les entretiens ⁸⁰, les paroles entendues se mettant soit en situation de résonance avec ce que l'on pense, elles sont alors reçues comme ce qu'on avait envie d'entendre, soit elles déplacent tellement le système de représentation du chercheur qu'elles ouvrent un pan nouveau de compréhension du monde mais demandent un temps pour qu'il s'en rende compte.

La question de l'adresse à l'interviewer est comme démultipliée parce que les personnes interviewées savent que leurs paroles vont être redonnées aux spectateurs. Au cours d'un même entretien l'adresse va d'ailleurs varier, passant de l'interviewer lui-même et à ce qu'il représente pour la personne (la situation varie alors suivant le statut du chercheur, son âge, son double statut ou non de chercheur et militant....), aux proches, à la famille, aux amis à qui on va livrer des faits, des opinions, au-delà à la communauté migrante, à la société d'accueil, à la France, pour en révéler des contradictions au niveau administratif, politique....

Le travail sur l'identité du locuteur se construit dans le récit et cette construction identitaire prend particulièrement du sens pour des migrants, privés habituellement de cette possibilité de parler : *« personne ne vous écoute, la parole n'est jamais à vous, ou bien, lorsque vous avez le courage de l'arracher, elle est vite effacée par les propos plus volubiles et plein d'aisance de la communauté. (...) Pourquoi l'écouterait-on ? Vous n'avez pas assez d'assiette – pas de surface sociale – pour rendre votre parole utile »* ⁸¹. L'ensemble de l'expérience devient alors un acte fondateur, l'acte d'hospitalité qu'est l'écoute fonde un sentiment d'appartenance. La fonction thérapeutique des entretiens, lorsque la parole libère un secret jusque-là conservé en soi, ou seulement connu dans la

⁷⁸ Cette lecture renvoie d'ailleurs tout autant à la vision de l'Afrique via la discipline anthropologique qui a formé ou déformé nos représentations !

⁷⁹ KRISTEVA, J., (1988), *Étrangers à nous-mêmes*, Folio, essais n°156, pages 16-17.

⁸⁰ Sur le rôle de la subjectivité inhérente aux chercheurs dans les sciences de l'homme, et comme pierre angulaire de toute science du comportement et non comme obstacle à la connaissance, l'ouvrage *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement* de G. DEVEREUX reste majeur (Paris, Aubier, 1980 pour la traduction française).

⁸¹ KRISTEVA, J., *Étrangers à nous-mêmes* (déjà cité) : « parole nulle ou baroque », page 34.

sphère privée, semble pouvoir être évoquée. Le passage de l'histoire personnelle, ressentie jusqu'alors avec fatalisme ou occasionnant une culpabilité devant être portée individuellement, à la transmission *via* l'entretien à des chercheurs puis à la sphère publique des spectateurs, a conduit aussi à des prises de conscience politique du phénomène migratoire dans un contexte mondial inégalitaire. Les analyses politiques les plus construites ont été formulées par les Africains, alors même que leurs situations professionnelles sont dévalorisées (ménage dans le cas de deux femmes), l'hypothèse formulée par Simmel selon laquelle la position inconfortable et instable favorise une relation plus objective et plus lucide au monde social, se vérifie ⁸².

3. Du document à la scène

L'ORALITÉ PRIVILÉGIÉE

Le travail de décryptage, classique dans les enquêtes qualitatives par entretien, prend une importance particulière dans ce type d'expérience, l'écart entre la langue et l'écriture se jouant différemment. Si nous reprenons le constat qu'en fait Michel de Certeau ⁸³, la parole constitue habituellement une extériorité, un reste vis-à-vis du système dominant de l'écriture, cette disjonction entre écriture et oralité produisant un double isolement du « peuple » et de la « voix ». L'un des enjeux de la théâtralisation du texte est d'une part de redonner la parole à des personnes qui en sont habituellement privées et d'autre part de réhabiliter un statut à l'oralité, au corps, à la co-présence, afin de repenser la place de l'autre. Cette fois l'exercice du décryptage et donc du passage de la parole à l'écrit ont pour visée de servir un retour à l'oralité et la restitution du langage parlé a pour enjeu d'exprimer le contenu de la contradiction sociale.

LA CONSTRUCTION DU TEXTE

Le travail de montage va consister en une étape totalement nouvelle pour les chercheurs, car si certains ont déjà l'habitude d'éditer la somme des paroles collectées comme étape intermédiaire de travail et mémoire d'une recherche, la production de dix textes calibrés, réduits et édités pour les comédiens, entraîne une série de choix difficiles. Pour procéder au travail de montage, plusieurs niveaux d'analyse vont être effectués. Le premier va consister à dégager pour chacun des entretiens la cohérence interne des personnes à partir de la situation de voyage, de déplacement, de migration, voire d'exil. Ce travail va permettre d'identifier une série de thèmes propres à chacun. Dans un second temps, une analyse transversale va recenser les thèmes récurrents et les singularités pour chaque échantillon. Les textes définitifs vont se construire par le croisement de ces deux dimensions : cohérence interne de chaque personnage, mise en évidence de thèmes récurrents ou créant des systèmes en miroir, convergents ou contradictoires, singularités propres aux Nantais ou aux Africains

La parenthèse et les trois petits points si utiles au sociologue lorsqu'il cite un extrait d'entretien en signifiant au lecteur l'existence de coupures, seront négociées de trois manières différentes : l'enchaînement dans le jeu créant parfois un sens nouveau en rapprochant deux moments de la pensée et du dire, le trou dont va tirer partie le théâtre,

⁸² SIMMEL, G., (1908), Digression sur l'étranger, in GRAFMEYER, Y, JOSEPH, I., (1990), L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine, Paris, Aubier.

⁸³ DE CERTEAU, M., (1990), L'invention du quotidien 1. Arts de faire, folio essais.

la disjonction assumée qui passe par un déplacement ou un changement d'attitude jouant la parenthèse en tant que parenthèse.

LE TEXTE SUR LE TEXTE

Le travail de montage des textes sera abouti au cours des premières séances de répétition. Chaque personnage sera identifié par un titre extrait le plus souvent de l'entretien et qui en donne la direction principale du texte, cette liste sera reprise dans le programme pour annoncer la distribution et deviendra le sommaire pour la publication ⁸⁴ :

L'Europe est un rêve, ce rêve est un leurre

Ça dépasse même la tête

C'est pas évident

Complètement fou

Un immigré pas intéressant

La France n'est pas le paradis

Plutôt positif

Je vais à Nantes

Cocon de bonheur

L'entre-deux

La question de "l'auteur", qui se pose souvent d'une manière complexe dans les textes ethnographiques, n'a jamais été un problème étant donné le processus et le contexte d'élaboration déjà décrits, les locuteurs ou interviewés ont toujours été salués tout en restant dans l'ombre de l'anonymat, l'ensemble des personnes intervenues sur le texte constituant des vagues de « passeurs » successifs ⁸⁵. Le titre du spectacle « Paroles équitables » renvoie au désir que ce spectacle invente à toutes les étapes du dispositif, des manières de faire qui restituent les situations minorisées sans les redoubler. Mais ce titre renvoie aussi au « jargon » du champ sémantique militant des relations internationales, afin d'induire un déplacement critique. Un des enjeux de cette expérience est de poser simultanément la question de l'étranger et la position des observateurs ainsi que les raisons qui les poussent à s'intéresser aux migrants. Dans ce spectacle où le langage se trouve au centre, le travail porte sur les mécanismes de la désignation, les formes du rapport social qui définissent l'autre, les manières dont l'autre se définit comme autre. En mettant le projecteur sur le *rapport social*, il s'agit de se mettre là où les choses sont le moins claires dans un *entre-deux* complexe où le terme même de la relation s'élabore par jeux de miroirs, où sa propre identité passe par le miroir de l'autre. C'est ainsi qu'est née *la fonction miroir de l'étranger*, chère à Michel Marié, pour désenclaver les immigrés, les sortir du ghetto mental où on les enferme, pour les restituer à notre histoire et à la leur. Avec cette notion, les auteurs nous incitent à prendre de la distance par rapport aux institutions désignantes et à montrer combien il leur est difficile de sortir de leurs propres schémas de désignation, à réfléchir au degré d'autonomie ou plus exactement d'hétéronomie de la marge, à sa capacité d'action, de rétroaction et de réinterprétation sur le centre ⁸⁶.

Le choix des mots pour parler du travail et des positions et rôles de chacun dans ce dispositif a-typique présente une difficulté particulière étant donné l'enjeu de l'expérience

⁸⁴ *Paroles équitables*, recueil de paroles de migrants africains et européens, (2006), Co-production Au Fol Ordinaire Théâtre de la Parole, Nantes ; Kozô zô Théâtre de Bangui, Maison des Citoyens du Monde de Nantes, RITIMO.

⁸⁵ GEERTZ, Cl., (1988) Ici et Là-bas, l'anthropologue comme auteur, première Métallé, 1996.

⁸⁶ MARIÉ, M., RÉGAZZOLA, Th., (1973), Situations migratoires ou la fonction miroir, Gallilée.

qui a pour objectif de mettre en crise les systèmes de représentation : comment désigner les personnes qui ont produit les entretiens, celles qui ont interprété les textes, les textes eux-mêmes et bien sûr les interviewés tous nantais mais devant être chaque fois distingués en fonction de leurs origines et positions : migrants, étrangers, voyageurs, noirs, blancs ? L'actuelle généralisation administrative du terme d'immigré, sa banalisation renvoie à un état de fait par définition non modifiable et presque naturalisé, à la différence du terme d'étranger qui a un statut juridique, puisqu'un étranger peut devenir juridiquement français. Le désir de précision qui a pu conduire un certain nombre de personnes bien intentionnées à utiliser un registre sémantique plus nuancé (migrant, immigré, émigré....) se retourne actuellement négativement contre les étrangers, car « *un immigré reste immigré même naturalisé français, il ne cesse jamais d'être différencié sur la base de son lieu de naissance, ce dernier se trouvant par là même doté d'une signification sociale. Autrement dit, c'est l'origine qui devient significative de l'identification des individus. Ce double caractère fait ainsi des mots migrant et immigré des termes en parfaite adéquation avec les classifications coloniales : minorisation des statuts juridiques, objectivation de traits de culture mués en traits de nature, exacerbation de tout ce qui touche l'origine, qu'elle soit géographique ou biologique* »⁸⁷.

INTERPRÉTATION(S)

Monique Hervouët affirme dès l'origine du projet qu'il s'agit non pas d'une fiction narrative inspirée par des paroles collectées mais d'une restitution scrupuleuse des propos recueillis, les comédiens devenant passeurs plus qu'acteurs. Les textes seront d'ailleurs présents sur scène, chaque comédien arrivant avec lui, le posant sur un pupitre, y revenant parfois. À la fin du spectacle les comédiens posent leurs textes au sol et invitent le public à adresser les premiers applaudissements aux témoignages et donc aux témoins.

Les séances de répétition vont être l'occasion de confronter la question de l'interprétation de deux milieux professionnels : celui des chercheurs habitués à ajouter des mots pour donner du sens et celui des comédiens s'emparant des mots des autres sous la direction du metteur en scène⁸⁸. Les chercheurs n'interviennent que lorsque le travail est arrêté par un problème d'incompréhension ou d'hésitation dans l'interprétation du sens, ramenant alors l'expérience de la rencontre, comme clef supplémentaire – cette compréhension qui passe par le corps, le ton, l'émotion du locuteur – et celle du chercheur resituant l'extrait dans un contexte élargi, celui de la personne et/ou de la situation plus large d'émigration ou des relations internationales.

Les chercheurs ont fait l'expérience parfois difficile du passage des personnes aux personnages. Si lors des premières séances de répétition leur présence avait pour intérêt de rappeler les situations d'entretien, l'interprétation va petit à petit faire glisser définitivement les paroles dans les corps et voix des comédiens, chacun devant construire une cohérence dont la tonalité est obligatoirement différente. Le jeu de l'inversion entre Blancs et Noirs n'est bien sûr pas neutre. Ainsi d'une scène assez forte d'un personnage : « *je vais à Nantes* », qui passe du récit d'une Africaine arrivant seule un soir à la gare de Nantes et qui devient cette femme blanche parlant avec la valise à la

⁸⁷ DE BARROS, F., (2005), « De l'étranger à l'immigré : une essentialisation de l'identification » in Actes de la recherche en sciences sociales N°159, « Politiques des espaces urbains. Penser, classer, administrer la pauvreté (1) », page 39.

⁸⁸ D'où l'enjeu de citer le nom des des comédiens à ce moment précis de l'article : Annie Michèle Bozo, Martin Buraud, Gaëlle Clériveret, Nathalie Desouches, Gilles Gelgon, Paul Marchal, Modeste Gobi Mauraye, Sophie Renou, Paul Vinlot, Rassidi Zacharia.

main de ce qu'elle a vécu, alors bien sûr que la scène réelle s'est déroulée dans le silence et l'anonymat de la foule qui passait devant elle sans la remarquer. Elle devient la figure de l'étranger à laquelle les spectateurs nantais peuvent s'identifier d'autant plus que dans cette scène, des détails physiques leur permettent d'être précisément dans la gare, sortie sud, près de la boîte aux lettres... L'enjeu du spectacle passe dans ces moments de la dimension informative à une expérience compréhensive et sensible de l'altérité.

La conscience forte de l'enjeu du rééquilibrage de la parole des migrants et leur interprétation par les comédiens nantais va dans le sens d'une représentation très positive des personnes, la peur de trahir ou de surjouer sur un mode exotique traquant la moindre intonation fausse ou dégradante, la direction d'acteur ayant comme principal objectif de « faire entendre le texte ». A l'inverse, les textes des Nantais renvoyant davantage aux positions réflexives voire auto-critiques déjà décrites, l'interprétation va avoir tendance à renforcer cette tendance, d'autant plus rendue visible par le jeu des comédiens africains, proches de la *commedia del arte*, ce sont ces passages qui déclenchent le plus souvent le rire. Ce type de jeu a aussi permis que des récits moins forts (mission ou voyage à but militant moins prenants que les récits d'exil) reprennent une efficacité théâtrale. Cette différence de posture vis-à-vis des textes tient aussi aux enjeux contrastés des deux continents dans ce spectacle : si les comédiens nantais jouent des paroles de migrants africains avec la volonté de porter la parole de personnes minorisées dans l'espace public, les comédiens africains en jouant des paroles de Nantais ayant voyagé, travaillé, agi en Afrique contre la pauvreté de leur continent, ont eu parfois comme l'envie de « se payer les blancs » alors même que l'attitude inverse n'était pas imaginable. C'est sur cet écart que les chercheurs sont intervenus pour que certaines interprétations soient atténuées, rappelant la règle déontologique de l'empathie.

QUAND LE SPECTACLE DEVIENT RENCONTRE

L'inversion dans le travail d'interprétation va placer la question de l'altérité au centre du travail. Elle va provoquer dans le temps du spectacle une interpellation active du spectateur. Si certains expriment la difficulté à s'y retrouver, d'autres témoignent du fait qu'une fois la convention admise, ils ne cherchent plus à entendre à travers cette seule ligne pour écouter une parole humaine de portée plus générale. A la différence de la fascination du spectateur de cinéma (documentaire) qui repose sur la singularité du temps filmé (sa vérité documentaire), l'expérience vécue par le spectateur de théâtre (documentaire ?) tient à l'écoute de la parole réellement dite et chaque fois de nouveau re-dite par le comédien⁸⁹. L'énoncé de préjugés a parfois déclenché des rires de l'ordre de l'autodérision. Émotions et interrogations sont nées de la prise de conscience de l'ignorance (sinon de l'indifférence) quant aux conditions d'existence des immigrés vivant à notre porte.

La rencontre à l'issue des représentations entre certains interviewés et comédiens a également permis d'analyser les effets de déplacement pour les uns et pour les autres. Les témoins vont à plusieurs reprises dire l'importance de cette double mise à distance de leur histoire (le temps de l'entretien et le temps de la re-présentation). Certains vont assister à plusieurs représentations et petit à petit ressentir un détachement de leur propre histoire, en en reconnaissant progressivement la portée plus large. La satisfaction d'avoir accepté le jeu de cette expérience est alors devenue très forte. Les comédiens vont eux aussi témoigner d'une expérience particulière dans le fait de « dire » la parole

⁸⁹ « L'unique et première fois de l'inscription vraie recommence à chaque projection pour chaque spectateur » Jean-Louis Comolli : « le miroir à deux faces » in COMOLLI, J.-L., RANCIERE, J., (1997), Arrêt sur histoire, Centre G. Pompidou.

de quelqu'un, inquiets de ne pas être tout à fait justes, comme si le métier passait de celui d'interprète à celui de porte-parole au sens de la représentation politique. Ils diront leur conscience de rendre visible dans le cumul des voix, des enjeux sociaux et politiques majeurs.

Les représentations ont eu lieu dans des espaces très différents⁹⁰, elles ont donc considérablement varié en fonction des publics, l'indicateur du rire étant sans doute le plus perceptible : très présent à presque totalement absent ou fusant à des moments très différents du spectacle. L'actualité (manifestations violentes dans certains quartiers d'habitat social en novembre 2005, luttes menées à Nantes autour des sans papiers, déclarations des politiques...) faisait particulièrement résonner certains passages concernant les problèmes de papiers, d'accès au travail et à la scolarisation.

Lorsque les rencontres entre personnes interviewées et comédiens ont eu lieu (le soir de la première pour cinq sur les dix binômes, aux autres représentations pour quatre autres, seul un interviewé est resté anonyme), elles ont provoqué de part et d'autre beaucoup d'émotion. La peur de trahir (de la part des chercheurs et des comédiens) a été chaque fois levée. Le fait qu'une parole prononcée parfois sur le mode de la confidence soit redonnée en public semble avoir toujours été précédemment assumé par les interviewés. Ces derniers n'ont pas tous assisté aux représentations sur le même mode. Si les Nantais sont venus assez discrètement, parfois seuls, comme pour se faire une idée quitte à y revenir à plusieurs après, les Africains ont davantage ritualisé la représentation en y venant avec leur compagnon, leurs enfants, conscients de livrer quelque chose de leur propre histoire à leurs proches. Lors d'une représentation particulièrement animée dans une salle située dans un grand ensemble au cours de laquelle les personnes entraient et sortaient, une femme africaine en boubou est ainsi venue s'asseoir sur une chaise réservée aux comédiens, des jeunes hommes africains réagissaient aux témoignages qui faisaient écho à leur propre expérience, recommençant à jouer avec leurs portables quand des paroles de femmes africaines mettaient en cause le rôle négatif des hommes dans leurs parcours de vie.

4. Un théâtre de paroles, pour un renouvellement de l'espace public

LES MOTS ET LES CORPS AU SERVICE D'UN TRAVAIL DE DÉVOILEMENT

Les paroles recueillies n'ont de sens qu'à condition d'analyser les collectifs dont ils sont issus et d'en saisir la dimension sociale et le sens historique afin d'éviter la dérive du singulier, l'anecdote et la perte du politique, à travers sa prolifération, individualisation, spectacularisation⁹¹. Les lieux de la monstration, le contexte général de la manifestation, l'élaboration du protocole d'enquête déjà décrit et le dispositif théâtral reposant sur l'inversion et l'agencement des différentes séquences dans un système de renvoi démultipliant les points de vue, sont autant d'éléments témoignant de l'attention portée à la contextualisation. La mobilisation scientifique et sociale qui se joue souvent en termes de reconquête, de « colonisation civilisatrice » s'en trouvent atténués, la disjonction

⁹⁰ Cosmopolis (espace international de la ville de Nantes), centres socio-culturels de trois grands ensembles nantais, Maison de la Culture de Loire-Atlantique, différents lieux dans le grand ouest, Palais de la Région dans le cadre de la semaine de la solidarité internationale (séances scolaires et séance destinée aux élus et militants), sous chapiteau au premier rassemblement nantais de l'économie sociale et solidaire...

⁹¹ FARGE, A., (2005), *Quel bruit ferons-nous demain ?*, entretiens avec Jean-Christophe Marti, Les prairies ordinaires, « contrepoints ». En particulier le chapitre : « des mots, des arts et des chemins de traverse », le paragraphe : « À trop aimer les paroles singulières », page 154 et suivantes.

habituelle entre l'élocution et les lieux où se fabriquent les systèmes d'énoncés étant pris en compte dans le protocole d'enquête. On sait d'où vient la parole et on sait où elle va : interviewers et interviewés sont complices d'une entreprise partagée de dévoilement.

L'analyse produite avec le recul de plusieurs mois s'appuie sur un petit nombre d'entretiens, mais le travail très approfondi fait sur chacun ajouté au suivi des répétitions et des représentations a comme démultiplié le matériau, chaque étape ayant permis d'approfondir le sens de telle ou telle parole isolée ou mise en résonance avec d'autres. Le travail d'incorporation a révélé de nouvelles pistes d'analyse, comme si en intégrant insensiblement les tournures et catégories sémantiques des personnes, les comédiens mais aussi les chercheurs qui ont fini eux aussi par savoir les textes par cœur, repoussaient la fonction d'accompagnement et simultanément de dévoilement de la vie des individus, propre à la sociologie compréhensive.

RÉSULTATS D'ENQUÊTE

Mise en situation de se libérer, la parole permet de briser des tabous. L'interview est aussi l'occasion pour chacun de développer sa pensée en l'argumentant. Les positions et situations des interviewés sont bien sûr différentes entre les Nantais d'origine africaine et les Nantais engagés dans les projets de développement, les premiers jouant à l'occasion de ce récit, des situations souvent douloureuses et dévoilant parfois des moments-clefs de leur histoire (raisons réelles du départ, drames familiaux, situations illégales en matière de papiers, de travail, angoisse face à l'avenir). Il apparaît clairement que seul le déplacement physique est équivalent lors de ces voyages. Dans un sens ou dans l'autre, le regard est fortement dirigé en fonction des enjeux du voyage (immigration, études, mission ponctuelle, tourisme...). Le voyage est aussi un prétexte à s'interroger sur son identité à partir de celle des autres, à rechercher à travers le développement de sa propre parole ce qui donne du sens à une vie replacée dans un autre quotidien, dans une autre collectivité...

Un résumé des histoires de vie permet de situer rapidement les situations, parcours et positions représentés. Du côté des Africains : une femme sénégalaise envoyée en France parce que mariée ici à un homme de sa communauté ; une femme partie du Mali pour suivre un Français expatrié qui deviendra son mari ; la troisième partie très jeune croyant poursuivre ses études et qui va se retrouver piégée à la fois par sa propre famille et par les problèmes de régularisation. Cette dernière est ivoirienne, l'entretien aura lieu au moment des conflits dans son pays, point de départ d'une parole politique. Deux hommes partis pour étudier avec des conditions de départ très différentes du point de vue économique et interrogés à des moments également différents de leur parcours : l'un alors qu'il termine ses études et que la question du retour en Guinée se pose en termes pathétiques, l'autre alors qu'il fait les allers et retours depuis plus de trente ans entre Nantes et le Sénégal ; un Burkinabe qui s'occupe d'un orphelinat financé par des associations européennes et qui est amené pour gérer sa structure à faire des allées et venues entre l'Afrique et l'Europe et qui va développer à la fois sa vision de la France lors de son premier voyage et la transformation de son regard et qui fera une véritable typologie de *ceux qui aident l'Afrique*

Du côté des Nantais : un homme né en Afrique *dans une famille d'expatrié-patron* ; Une femme ayant fait de la coopération en tant qu'enseignante et qui a ensuite suivi son mari expert dans différents pays d'Afrique de l'Ouest ; un urbaniste faisant des missions courtes de 15 jours dans différents pays d'Afrique ; un militant associatif nantais qui se rend en Afrique pour mettre en place des micro-projets (forage de puits, banques céréales).

Le premier choc dans les deux sens est de l'ordre du sensible, le visible étant premier par le hublot de l'avion : la sur-représentation de la terre pour l'arrivée en Afrique et la

disparition de la terre sous le goudron pour la France. Des sensations se lient avec cette première image : d'un côté la poussière, la chaleur, la moiteur, les couleurs, le bruit, la présence des corps ; de l'autre : les matières brillantes, la propreté, le lisse, le froid, le confort, la sophistication et la technicité des espaces, la profusion des objets et de la nourriture et la distance des personnes.

Si globalement les récits des Nantais ayant voyagé en Afrique dans des situations militantes ou d'expert renvoient à des histoires moins lourdes affectivement, tous disent en quoi ce ou ces voyages ne ressemblent en rien aux autres expériences de voyage qu'ils ont pu faire : la rencontre de la pauvreté, le dépaysement lié aux manières de vivre, de faire et d'être, le retour critique sur la société occidentale (consommation, rythme de vie) et les doutes quant au bien fondé du déplacement. La phase réflexive et critique sur ses propres pratiques et engagements renvoient suivant les personnes et parfois même au sein d'un même entretien à un certain découragement, à une perte de sens, à un besoin de modifier les façons de faire, à la nécessité malgré tout de continuer à agir alors que tout pousserait à s'arrêter. Le doute et la forte conscience du relativisme culturel sont au cœur de certains discours, quand d'autres se débattent et circulent entre anciens et nouveaux stéréotypes.

L'analyse transversale des entretiens des Africains révèle que les différences liées au genre et au positionnement social dans la société de départ jouent davantage que la diversité des pays. Les premières choses remarquées au niveau des personnes tiennent aux rituels de salutation ou plutôt d'absence de salutation en France. Ensuite les expériences varient suivant les conditions d'arrivée. Quels que soient leurs parcours, ils relatent tous la traversée de séquences où leur point de vue a varié. Les premiers temps, malgré les souffrances de la situation d'exil, correspondent à la découverte de la richesse sous toutes ses formes, à l'espoir d'accéder à une part de celle-ci (biens, savoir, travail, soins...) et à la nécessité de mériter ce voyage en en faisant profiter ceux restés au pays. Puis un décalage est perçu entre les représentations de l'Europe entretenues là-bas et la réalité, la richesse devenant une question relative. Les difficultés retardent la réalisation du rêve à l'origine du départ entretenu par ce qu'Abdelmalek Sayad nomme « le mensonge collectif »⁹². Avec le temps, la découverte du système d'individuation inhérent au fonctionnement individuel et collectif de la société d'accueil, devient perceptible. Certains prennent position contre ce modèle avec l'espoir de réussir sans s'y plier mais les problèmes économiques et les pressions toujours plus pressantes de la famille élargie là-bas les conduisent tous à entrer dans le jeu de la sociabilité distanciée. Il semble que l'usage du téléphone portable qui maintient les liens à distance en permanence, le système d'envoi de l'argent (Western Union) qui permet de répondre « à la demande » et la plus grande facilité à « sauter dans un avion », s'ils sont autant de liens qui réduisent le silence de l'exil, provoquent par contre une impossibilité pour le migrant de vivre sa vie en se fondant dans un autre monde, à s'y trouver une place en rompant avec son passé. Ensuite, entretenir ou non le rêve et le mensonge collectif aux proches restés au pays se pose d'autant plus douloureusement que les demandes d'argent deviennent doublement insupportables : parce que l'argent n'est pas là et parce que ces liens empêchent de faire les choix qui permettraient de trouver une place ici (emplois précaires et mal rémunérés plutôt que temps de formation par exemple).

La grande proximité des destins des trois femmes africaines interviewées révèle d'une part le retournement plus violent du poids communautaire en terme de perte de liens et de sens, de désenchantement et de solitude. Par contre, une fois le processus d'individuation admis comme inévitable, de nouvelles perspectives se construisent, passant par un pôle de solidarité renouvelé entre femmes ici, incluant des bases

⁹² SAYAD, A., (1999), La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré (déjà cité).

communautaires ouvertes aux différents pays de l'Afrique de l'ouest mais aussi à des femmes originaires d'ailleurs et des femmes françaises. La diversité des parcours et positions est plus large dans le cas des trois hommes, avec toutefois des points communs sur les souffrances liées à l'anonymat, au manque d'éducation et de respect des enfants vis-à-vis des adultes et encore plus des personnes âgées, aux difficultés persistantes d'adaptation en termes de rythmes et à la perte d'honneur de ne pas avoir réussi.

L'EFFET DE RÉEL

L'expérience décrite n'échappe pas aux difficultés propres aux recherches qui portent sur l'altérité, à la fois ici monde lointain, exotique et altérité familière, avec les écueils connus : populisme, dominomorphisme⁹³... Il convient de se demander quelle part de plus value symbolique ont recueilli à la fois les chercheurs, les militants, les gens de théâtre dans cette aventure. Tous les acteurs ont misé sur un travail de dévoilement de la réalité de populations privées de leur parole ou de situations d'entraide aux enjeux contradictoires. Mais c'est le changement de contexte qui confère la valeur symbolique des paroles qui ont été jouées, alors même qu'elles ne sont pas entendues, écoutées dans les situations de la vie quotidienne.

Le travail réflexif attendu au niveau des spectateurs, cette réactivation politique de l'espace public, s'est vérifié à l'issue des représentations, les échanges étant souvent très riches et d'un autre ordre que celui du goût ou de la comparaison entre acteurs et portés par des personnes qui ne se sentent habituellement pas autorisées à avoir un avis sur un spectacle. La plupart des spectateurs ont eu le sentiment que beaucoup de choses étaient énoncées, demandant à avoir accès aux textes pour y repenser, pointant la difficulté de les retenir. Il est vrai que les chercheurs et les gens de théâtre ont mis tout le temps long du processus pour prendre conscience de l'épaisseur du matériau, il n'est pas certain que le déplacement dans les manières de pensée puisse s'opérer dans le temps d'une seule représentation. L'effet sociographique d'un tel spectacle repose sur l'effet de réel et indivisiblement sur la vérité des paroles dites puisque précisément elles ont été dites, le masquage du travail d'écriture, résultat d'une succession d'opérations (interactions dans l'entretien, décryptage et donc traduction de l'oral à l'écrit, montage), et l'absence d'auteur déjà évoqué. Le travail de théâtre fait oublier le texte et en libérant cette place, laisse davantage la place au monde réel. L'ensemble de cette expérimentation a pris les moyens d'éviter un certain nombre de pièges mais le champ de l'autre ainsi dégagé de la critique de l'autorité ethnographique pourrait produire une occultation du champ de l'autre, en son nom ?⁹⁴ Faire "flèche sociologique" de tout bois sociographique repose en effet le risque de sociologie spontanée avec l'attraction toujours présente des stéréotypes sociaux, la paresse d'une illusion sociologique...

LE CHERCHEUR ET L'ESPACE PUBLIC

Réinterroger le sens de la recherche et la place du chercheur dans la cité est aussi un enjeu de ce texte, la prise de conscience du fossé qui sépare la fréquentation des autres là où ils sont et leur représentation là où ils ne sont pas (à l'université, dans les publications, colloques...) est fondamentale. La fin du colonialisme a radicalement

⁹³ GRIGNON, Cl., PASSERON, J.-C., (1989), *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Hautes Etudes, Gallimard, Seuil.

⁹⁴ *Idem.*

modifié la nature de la relation entre observateurs et observés, le passage – juridique, idéologique, réel – de l'état de sujets à celui de citoyens souverains transformant le contexte moral des chercheurs. La relation entre objets de recherche et public serait passée d'un statut de séparation à celui d'imbrication. Cette imbrication pose donc la question de la destination des recherches, de la hiérarchisation de l'enjeu des contenus : exactitude des faits, validité de la théorie ⁹⁵.

On pourrait mettre en perspective ce type d'expériences avec celles relevant de la recherche-action qui pareillement prennent le champ social comme laboratoire, obligent le chercheur à introduire la réflexivité au cœur même de l'acte de connaissance, renonçant à répéter le récit de l'autre selon les règles de sa propre mise en intrigue ⁹⁶.

Assumer une responsabilité de la connaissance dans l'action, accepter d'être saisis par des rencontres, des événements, s'appropriier la forme de « pensée-expérience » telle qu'elle existe en art, posent la question de l'implication et du renouvellement des formes de la production de recherche. La qualité scientifique se pose en termes d'ouverture au monde social afin d'en inquiéter le caractère routinier d'où l'importance d'assumer ce type d'expérience, de la prendre au sérieux, d'objectiver ce qu'elle signifie en termes d'implications, de s'en saisir pour réinterroger nos pratiques scientifiques et de réamorcer la théorie : faire venir l'extérieur dans un laboratoire et faire sortir le laboratoire c'est considérer que la légitimité du champ scientifique tient à autre chose qu'à sa clôture hermétique et sa capacité à constituer un espace préservé du contact social et réservé à des initiés ⁹⁷.

⁹⁵ GEERTZ, Cl., (1988) Ici et Là-bas, l'anthropologue comme auteur, déjà cité.

⁹⁶ MARIÉ, M., (1993), « Les paradoxes de la recherche-action et le savoir nomade », ronéoté.

⁹⁷ Cf à ce sujet la présentation du projet de Tiers-Espace dans le projet scientifique du LAUA, Ministère de la Culture, 2006-2009.

Document 5

Emmanuelle Chérel

L'inquiétude des Hérons **Une expérience théâtrale de l'habiter ⁹⁸**

« Parler différentes langues ce n'est pas le problème. On ne peut pas parler d'autre langue que la sienne. C'est plutôt la manière de parler sa propre langue, de la parler fermée ou ouverte, de la parler dans l'ignorance de la présence des autres langues ou dans préscience que les autres langues existent et qu'elles nous influencent sans même que nous le sachions. Ce n'est pas une question de science, de connaissance des langues, c'est une question d'imaginaire des langues. Ce n'est pas une question de juxtaposition mais leur mise en réseau ».

Edouard Glissant
Introduction à une poétique du divers », Gallimard, 1996, pp. 122-123

Mise en scène par Monique Hervouët et réalisée dans le cadre d'un projet de l'association *Peuple et Culture 44* intitulé « Paroles et Territoire », *L'inquiétude des Hérons* a été jouée dans la *Tour Portugal*, du quartier de Malakoff de Nantes du 21 Février au 6 mars 2005. Deux représentations avaient lieu par jour pour une jauge de 20 personnes. Ce spectacle clôturait une suite d'actions d'éducation populaire et tout un processus dont les différentes étapes sont énoncées ci-dessous. Ce processus long articulé sur le champ social transforme la commande culturelle et artistique classique, c'est pourquoi nous le présentons ici dans ses différentes phases. Ce travail mené par PEC n'est pas sans influence sur les projets actuellement menés par le Théâtre de la parole depuis l'automne 2005, et ce notamment du fait de partenariats (projet Kossi Efoui) et de l'embauche de son ancien salarié.

1. Une première étape ***L'Appartement Témoin***

Manières dont un maghrébin s'installe dans un HLM, dont un Rhodésien tient son bistrot, dont le natif de Malakoff marche dans le métro, dont la fille du XVI^{ème} porte son jean; tous ces "arts de faire" avec, usages polysémiques des lieux et des choses, devraient être soutenus par la "réhabilitation". Comment offrir davantage à leurs inventions la place, la rue ou l'immeuble

⁹⁸ Ce texte a fait l'objet d'un toilettage, d'une restructuration dans la hiérarchie des titres et de l'introduction d'interstitres.

*? Programme pour une politique de rénovation. Trop souvent, elle enlève leur vie aux îlots qu'elle mue en "tombeaux" pour familles enrichies*⁹⁹.

Depuis sa création à Nantes en 1970, *Peuple & Culture 44* inscrit "ses actions dans le champ de l'éducation populaire c'est à dire comme une contribution concrète à la formation et à la culture du citoyen"¹⁰⁰. En 2000, avec le recrutement d'un nouveau permanent, Cyril Delime, chargé du suivi des actions, l'association délaisse certaines de ses activités de formation, et met en place un projet d'action culturelle¹⁰¹ visant à redéfinir les modalités d'action de l'éducation populaire.

Au-delà de ses différentes actions menées sur l'ensemble de l'agglomération, l'association décide de créer "un contrepont aux opérations de démolition et de reconstruction en faisant du Grand Projet de Ville un moment d'expression".

Faut-il raser les grands ensembles ? Longtemps taboue, cette question a trouvé un nouveau souffle avec le ministre de la cohésion sociale, J.L. Borloo, qui ambitionne de détruire 200 000 logements d'ici 2008 et faire de ainsi de la restructuration des quartiers dégradés une priorité nationale. C'est ainsi qu'à Nantes, dans un quartier au coeur de la ville, en bordure de Loire, 294 appartements étaient voués à la destruction.

MALAKOFF, PAROLES ET TERRITOIRES

Implantée sur le quartier Malakoff, au 13 rue d'Angleterre à Nantes, PEC (*Peuple & Culture*) lance alors, le projet *Paroles et territoire* destiné à questionner cette politique urbaine, celle du logement social, et à rendre visible ce territoire en mutation. L'hypothèse de travail était la suivante : l'espace de la ville est pluriel et change selon la perspective de l'habitant ou de celui qui y vit. La question de la ville (qu'il s'agisse de l'espace intime ou de l'espace public) n'est jamais la propriété des spécialistes puisque l'habiter est indissociable de l'expérience même de chacun. Résister à la dimension savante du récit unique, c'est rechercher la lecture phénoménologique de chaque personne en situation. Il s'agissait de prendre une distance par rapport à une culture concernant l'habitat et la ville. Le premier acte consistait à échapper aux cadres de toute interprétation.

Conformément aux principes fondateurs de l'association, ce projet, subventionné notamment par le G.P.V. lui-même, a pour objectif de donner des moyens d'émancipation et d'autonomie aux membres des associations et aux habitants. Le quartier, ses espaces, ses habitants sont sujets et matériaux de création, bien avant d'être public.

Face aux destructions des barres et des tours -Pays de Galle (160 logements), Sicile et Portugal -, il a été conçu comme un laboratoire de recherche auxquels ont participé plusieurs artistes invités sur de longues périodes et choisis, entre autres, pour leur capacité à générer des relations et à inscrire leur travail dans un contexte spécifique. "Paroles et Territoire" s'est décliné en une série d'actions : ateliers et exposition de

⁹⁹ De Certeau M., Giard L., Mayol P., *L'invention du quotidien, habiter, cuisiner*, Paris : Gallimard, 1994, p.202

¹⁰⁰ Voir le manifeste de l'association *Peuple et Culture*, ainsi que le projet de *Peuple et culture 44*.

¹⁰¹ Suivant en cela une tendance nationale, voir les projets de PEC Lozère et de Marc Pataut à Tulle, voir aussi la boutique d'écriture à Montpellier, etc.

sténopé-photographiques, Carnets d'écriture ¹⁰², goûter d'anniversaire des 30 ans de Malakoff monté en partenariat avec l'Espace Lecture et le Théâtre Puzzle, rencontres/lecture et atelier d'écriture avec l'écrivain algérien Abdelkader Djemaï, puis avec Kossi Efoui, échanges avec le quartier des Trois cités de Poitiers, soirées contes/débat avec le griot burkinabé Toumani Kouyate.

Ainsi, il s'agit également de réfléchir à ce que pourrait être un projet culturel – au sens d'une politique culturelle aujourd'hui :

- De quelle manière serait-il possible de penser et d'articuler la relation art / territoire ?
- Comment inventer et générer un processus artistique dans un espace social ?
- Quel est le lien entre les artistes et un territoire ?
- A quelle échelle travailler ?
- Et finalement quel est le rôle de l'art et du symbolique ?

Pour générer cette approche complexe de l'autre, l'habitant, l'association *Peuple et culture 44* a mis en place un projet sur cinq ans. Les différentes étapes du projet ont suscité l'intérêt de nombreuses personnes appartenant à des réseaux variés : secteur associatif, architectes, enseignants de l'école d'architecture et de l'école des Beaux-Arts. La dynamique de ce projet tient au fait, qu'au delà du travail des salariés et adhérents de PEC, il a été construit par l'apport de ces invités, intéressés ou participants et donc par une série de croisements et d'échanges. Le double effet du travail avec les habitants de la cité et des échanges avec les militants de PEC 44 ajoute à la richesse mais aussi à la complexité des questions abordées, les enjeux de la démocratie culturelle, position tenue par certains, ou de la démocratisation culturelle se doublant de débats sur la démocratie participative, question activée par le processus du GPV.

Chacune de ces actions a offert à sa manière la possibilité aux habitants du quartier de parler du fait de quitter son chez soi, lieu des gestes du quotidien, abri du corps, où il peut se soustraire au regard social, prendre le temps de vivre et de rêver. Toutes ont ouvert des brèches desquelles ont surgi des désirs, des fragments de savoirs ou des mémoires.

Mon intérieur, c'est tout petit, un autre pays mes souvenirs. Je me souviens des démarches effectuées pour obtenir cet appartement qui nous faisait rêver et en devenir locataires. Nous l'avons obtenu en fin de construction et y sommes entrés tellement heureux, nous avons surnommés le quartier "le petit New York". C'était l'hiver, il y a trente deux ans. Nous nous sommes attachés à notre trois pièces, n'imaginant pas un seul instant de le quitter pour un autre quartier, notre seule idée était d'y vivre jusqu'à la mort. Alors j'ai du mal à vous raconter notre état d'esprit en imaginant notre départ forcé.

Et du logement les bribes de vies racontées ont décrit le quartier comme un lieu de voisinage, de liens, de rencontres, de conflits ou de convivialité. Bref de vie commune : « un village vertical, c'est ce que ma mère a dit ».

L'initiative révèle, ce qui en marge des grandes logiques de l'aménagement du territoire, procède d'appropriations par lesquelles un site prend valeur de territoire réel et métaphorique. Seuls, les récits de chacun l'énoncent, lui donnent une profondeur, une existence : « habiter c'est narrativiser, fomentier ou restaurer cette narrativité c'est aussi

¹⁰² menées en partenariat avec des acteurs relais : du centre socioculturel, des Travailleuses familiales, du Collège et des écoles du quartier, de l'Espace lecture, la C.A.F., de l'équipe Emploi insertion, et avec les commerçants, ...

une tâche de réhabilitation. Il faut réveiller les histoires qui dorment dans les rues » ¹⁰³.

GILLES SAUSSIER ET L'APPARTEMENT TÉMOIN

En 2003, avec Gilles Saussier, photographe documentaire, le projet *Paroles et territoire* s'est articulé autour de **"l'Appartement Témoin"**, situé au dernier étage du n°15 de la rue du Pays de Galles. En décembre, et à la suite des actions menées, apparaît la nécessité d'un espace physique, éphémère, d'activités et d'exposition. *Nantes-Habitat* met à disposition deux logements avant leur destruction prévue pour l'été 2004 avec cette technique du grignotage : « Une grosse pelleteuse avec un bras de trente mètres, équipé d'une pince capable de couper du béton, croque le bâtiment en commençant pas un côté » ¹⁰⁴. *L'Appartement Témoin* réunit donc deux espaces. Le premier est plein, "anthropologique", où s'invente un intérieur composé de meubles et d'objets glanés auprès des habitants. Le second est un vide, où s'exposent et se visitent des oeuvres.

Le terme même d'*Appartement Témoin* joue avec l'idée de lieu repère, référent. Il pose la question de celui qui a vu ou entendu quelque chose et qui peut le rapporter. Autrement dit, son concept s'appuie sur le fait que tout habitant de Malakoff est spectateur d'un fait collectif : la politique urbaine de la ville. Il considère que le témoin est ce qui reste, avec ses silences, et que la vérité du témoignage repose sur son incapacité à éviter l'oubli et sa capacité à inventer ¹⁰⁵. L'occupation successive de plusieurs appartements de Malakoff voués à la démolition, où s'expérimentent des formes renouvelées de travail avec les habitants et des expositions, va produire d'une part un effet de positionnement critique de l'association vis à vis du projet urbain en cours et, d'autre part, un lieu de croisement et d'échange sur la redéfinition des enjeux de l'éducation populaire.

Conçu comme un espace d'études des croyances et des pratiques sociales et culturelles, l'"appartement anthropologique", de type T4, est meublé à partir de la collecte des encombrants déposés au pied de l'immeuble. Métaphores de la situation sociale, ces restes ¹⁰⁶, objets indésirés, ayant appartenus à tous, sont rassemblés sans principe esthétique. En s'offrant aux visiteurs, ils permettent la parole. Dans cette reconstitution qui donne l'impression de pénétrer chez quelqu'un, des veillées ont été programmées : invitations à des architectes qui ont construit Malakoff (J.L. Pellerin, J. Scavennec) et à d'autres agences, des projections de films (*Territoires, le quartier et le G.P.V vus par les enfants*, de Catherine De Grissac, des petits de) radiophoniques avec *Alternantes*, une lecture de textes des habitants par les comédiens Hervé Guilloteau et Yvette Poirier lors du vernissage. Ainsi, au delà de l'énonciation, de l'écoute des récits individuels et de leur mise en lien avec d'autres, le projet a également consisté en l'apport de connaissances et d'informations pour stimuler la pensée critique, la réflexion collective et son implication. L'histoire de la construction des 1300 logements de Malakoff en 67-71, les insuffisances (le plan de circulation, le traitement des espaces extérieurs, la conception des appartements), les conflits d'usage, le déclassement ¹⁰⁷ ont été discutés. Il s'agissait en

¹⁰³ De Certeau M., Giard L., Mayol P., *L'invention du quotidien, habiter, cuisiner, op.cit.*, p.203

¹⁰⁴ Déconstruction et recyclage à Malakoff, *Nantes Passion*, été 2004, p.23

¹⁰⁵ Wieworka A, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1999

¹⁰⁶ Cf. Debary O., *La fin du Creusot ou l'art d'accueillir les restes*, Paris : éditions du comité des Travaux historiques et scientifiques, 2002. "Qu'allons-nous faire des restes, les jeter, les conserver ou les recycler ? Les restes protestent, s'organisent et défient un présent qui s'emploie à les oublier sans cérémonie, sans hommage"

¹⁰⁷ Pasquier E., "Déclassement de l'habitat et hantise de la déchéance", *Critiques Sociales*, N°5-6,

outre de débattre des notions ambiguës de désenclavement, de démolition, de restructuration, de mixité sociale, de crise et de déconcentration du logement social, d'accès à la propriété, de chômage. Les discussions tentèrent d'appréhender ces trois ans de concertation initiée par la mairie, le projet de nouveau Malakoff avec son programme de réalisations, les nouveaux services et le chantier, les objectifs de *Nantes-Habitat* et des autres bailleurs sociaux.

L'APPARTEMENT ANTHROPOLOGIQUE

« Rassembler, juxtaposer, entremêler, entrelacer, savoir faire chanter les restes, jouer avec les débris, les lambeaux du temps, se faire chiffonnier, tisser et détisser l'histoire et non la revisiter, monter et démonter des temps hétérogènes » ¹⁰⁸.

L'"appartement anthropologique" est une présentation trompeuse, un espace à rebours, improbable, qui s'oppose au processus d'aménagement. Il inscrit un lieu social, là où cela se vide, dans un immeuble déserté, dévolu à la démolition. Cet espace d'espace donne naissance à une fiction, aux limites fragiles, proche du vraisemblable. Les objets indiquent à la fois la présence d'un réel concret et une autre histoire ¹⁰⁹. Ils constituent un espace potentiel, transitionnel ¹¹⁰, une mise à distance qui ne permet ni de venir à bout de l'évènement, ni même de l'expliquer, mais qui invite à l'objectiver hors de soi, et par des pratiques individuelles et collectives, à se décoller des simulacres de la réalité ¹¹¹. L'appartement anthropologique, en permettant le jeu, réinterprète le vide, offre les traces d'un monde et la réinvention de l'histoire disparaissant. Il ouvre une expérience à contre-courant en mettant en scène un espace politique à inventer en permanence, au delà des mécanismes des processus sociaux contemporains et institutionnels, à partir de ce que les gens apportent. Il suggère de parler d'où on est, pour développer un espace public et une politique d'ici et du maintenant.

G. Saussier s'est lui-même posé en témoin. A son arrivée, un tiers des gens du bâtiment *Pays de Galles* avait déménagé. Au rythme des déménagements, il a suivi les entretiens individuels réalisés par *Nantes-Habitat*, soit pour proposer un relogement, soit pour les états des lieux. Il décida de ne photographier les gens ni dans le temps de la mémoire et du deuil, ni au travers de l'arrangement du mobilier, des objets et des usages qu'ils supposent. Aucune représentation exotique et stéréotypée, aucun codage de la différence comme preuve de l'identité manifeste et de l'altérité comme extériorité ¹¹², mais plutôt des portraits de gens mobiles, parfois désorientés, ou concentrés, déménageant ou visitant d'un appartement vide en se projetant dans cet espace nouveau. Des portraits réalisés à la suite de rencontres ¹¹³.

janvier 1994

¹⁰⁸ Benjamin W., *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979, p 279

¹⁰⁹ Debary O., Saussier G., *Restes d'une visite au musée*, "Faire l'histoire, faire de l'histoire ne consisterait-il pas plutôt à s'occuper des restes, à s'occuper de ce que la société ne parvient pas à consumer ?", *op. cit.*

¹¹⁰ Winnicott D. W., *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Gallimard, 1971.

¹¹¹ Brecht B., *Écrits sur le théâtre*, Paris, l'Arche 1972, P 437.

¹¹² Foster H., "L'artiste comme ethnographe", *Où va l'histoire de l'art contemporain?*, Paris, E.N.S.B.A., 1997.

¹¹³ "Ce n'est pas la capacité visuelle ou la capacité à voir qu'un portrait photographique doit rendre compte, que de la capacité à écouter et à comprendre". Rien n'est plus vulgaire que l'idée du regard du

« Le plus petit dénominateur commun de tous les habitants rencontrés lors de leur déménagement ou de proposition de relogement était leur attachement au fleuve, la perte d'une vue sur la Loire dont la dimension spéculative m'est apparue progressivement, avec d'autant plus d'acuité que je la comparais à celle des élus et des aménageurs. Dans une des premières réunions publiques organisées par la ville de Nantes, une dame a dit : « D'accord, vous pouvez me reloger dans un appartement en tous points semblable au mien, mais j'emporte un morceau de la Loire avec moi ». Pour les aménageurs, le riverain se situe dans les parages délaissés des projets où les questions se posent en termes de perspective, d'horizon, de point de fuite. Dans cette projection orthogonale, le riverain fait écran, empêche le face à face avec l'eau dans lequel viendront se mirer les beaux projets de ville des architectes et des édiles; Il est à enjamber. Il s'agit de l'enfermer dans une mémoire consensuelle et nostalgique de son quartier, de multiplier, les épisodes de concertation sans jamais définir d'objets de négociations (les ponts, la voirie), de l'accompagner en tout – emploi, logement, éducation, culture – sans le conduire nulle part, bref de proposer un grand projet de ville et d'urbanisme, là où les familles attendent avant tout “un grand projet de vie”, des perspectives pour elles et leurs enfants » ¹¹⁴.

Et c'est donc le fleuve comme un miroir dans lequel flottent des choses, des objets, des images, des récits, cette eau qui fuit, s'écoule, court, glisse, ainsi que ce site de choix dont la forme rappelle la sinuosité des barres du quartier, qui retint l'attention de Saussier. « Frontière du vide là où s'achève le territoire (*finis terrae*) du fleuve et de l'estuaire est là où commence le voyage; hors du monde connu, ou en attente du Nouveau Monde; le vide du fleuve et de l'estuaire, c'est aussi celui que sous-entend la question du sens à l'origine de la philosophie face à la double énigme de l'apparence et du changement » ¹¹⁵. La Loire avec ses connexions avec d'autres lieux d'ouverture évoque la fluctuation et l'impermanence de toute chose, les incessantes métamorphoses, qui s'opposent à la pensée close ¹¹⁶.

LES PHOTOGRAPHIES-TÉMOINS

En face, de l'autre côté du palier, l'appartement de type T5, accueille le visiteur par un extrait d'un poème B. Brecht (1927), *Manuel à l'usage des habitants des villes* : « Les villes sont bâties pour toi, elles t'attendent dans la liesse, les portes des maisons sont grandes ouvertes ». En vis à vis, un placard transformé en kiosque d'information sur Malakoff et sur la question du logement social. Suivent sept pièces de Gilles Saussier. Dans trois chambres, échelle humaine (120x170), une grande vue du quartier incrustée en son centre d'un miroir à l'emplacement d'une tour promise à la démolition, *La Visite de la famille Chakouf*, portrait d'une famille en diptyque (un tirage numérique 120X120 en regard d'un miroir de même format sur lequel est adhésivé un portrait silhouetté), *La Visite de Louise Ferré* (120x120), dont la silhouette blanche dos au spectateur reflète son verso photographique dans un miroir. Dans le séjour, un grand portrait photographique : *Déménagement de la famille Ayoub* (110x160) entouré de miroirs et des vitres posés au sol, en vis à vis le *Déménagement de Mr Jougné* (120x120) qui fait corps avec son poste de T.V. Coté cuisine le *Déménagement de Mr Frangeol* (90x90) absorbé par la fumée de

photographe et que l'imbécillité des formes esthétiques d'appropriation du monde qu'elles génèrent” in “Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire”, *le Parti pris du document*, Communications, Seuil, 2001, p 318.

¹¹⁴ Saussier G, “Envers des villes, endroits des corps”, *Musica Falsa*, Décembre 2004.

¹¹⁵ Petiteau J.Y., “L'estuaire de la Loire”, *Interlope*, 1992.

¹¹⁶ *Le voyage est ce qui permet que le réel devienne autre, tout autre. pour cela il faut que notre regard ait été transmuté* R. Misrahi, *Les actes de la joie; fonder, aimer, agir*, P.U.F., 1987.

sa pipe. Enfin dans la dernière chambre, une grande bâche numérique, Tour sans fin (250x250), où la tour Irlande, tronçonnée en son milieu, plonge dans des miroirs au sol et au plafonds.

« Je crois que la première expérience figurative véritable de l'homme est de reconnaître sa propre image dans le miroir, fiction qui adhère le plus à la réalité. Mais immédiatement après, le reflet du miroir lui renverra les mêmes inconnues les mêmes questions et les mêmes problèmes par la réalité inconnue et questions que l'homme est conduit à reformuler dans la peinture » ¹¹⁷.

Les propositions artistiques de Saussier font références aux "Quadri specchianti" ou "tableaux réfléchissants" (1962) de Michelangelo Pistoletto. Mais G. Saussier questionne la photographie notamment en tant que surface sensible ¹¹⁸, image et document.

La Visite de la famille Chacouf : aux murs blancs de ce lieu fait écho l'espace épuré et abstrait des photographies. Positionnés de trois quarts, de profil ou de face, les personnages, debout, droits, se tiennent dans des espaces vides. Ils visitent, observent, imaginent. En passant de la photographie argentique au miroir, d'une image fixe à une image en mouvement, le spectateur fait l'expérience d'étranges impressions.

Ici, l'action du miroir (l'eau) n'a rien à voir avec son effet destructeur dans le mythe de Narcisse. Figures photographiques et figures reflétées relèvent bien toutes deux de l'ordre de l'image. Il n'y a pas mise en regard ou de confrontation de deux modes de représentation, l'un relevant strictement du domaine esthétique, l'autre lui étant certes intimement lié mais trouvant ses usages hors de ce domaine. Ce qui intéresse Saussier c'est la capacité des miroirs à intégrer à leur surface l'image de l'environnement dans lequel est située chaque pièce. Leur surface réfléchit la lumière, produit explicitement l'image de ce qui est extérieur, dont le spectateur ¹¹⁹. Ainsi ce dernier debout devant la pièce, perçoit une image singulière de lui ¹²⁰ et de l'espace qui l'entoure dans le même temps où il voit les figures photographiées. Non seulement les photographies *Echelle Humaine* et *Tour sans fin* font écho à ce qui est extérieur, elles placent leur spectateur au centre de la cité, mais le miroir modifie et approfondit aussi l'espace trop réduit de ce lieu clos de l'appartement, il le prolonge, le multiplie par le jeu des reflets (*Déménagement de la famille Ayoub*). Il fait écho aux images de fenêtres, aux portes, à toutes ces ouvertures et par là même à la vue sur le fleuve offerte à ce dernier étage. Il ouvre ailleurs, permet à l'œil de glisser d'espace en espace. La paroi du mur, elle même, trouée virtuellement, pose la photographie comme déformation et comme vecteur de l'apparition du mur.

Les pièces de Gilles Saussier traitent la notion de présence, d'être, délaissant celle

¹¹⁷ Pistoletto M., in "Michelangelo Pistoletto", Gênes, 1966, traduit in "Mots", p 8-9.

¹¹⁸ Entretien avec G. Saussier (non publié) avec J.Y. Petiteau et E. Chérel, 2004 : « Il y a cette idée, dans la photographie, que la surface sensible, c'est la surface de la pellicule. Mais je construis une surface sensible mentale. Et cette surface sensible, c'est une écoute, des choses qui ont un peu aiguisé ma perception ».

¹¹⁹ Pour rappel, en peinture, le miroir a pu rendre présent un personnage ou un objet situé en dehors du tableau, et à partir de Van Eyck il est le moyen de l'insertion de l'auteur. Voir Arasse D., "Les miroirs de la peinture", in *L'imitation, aliénation ou source de liberté*, Paris, rencontres de l'Ecole du Louvre, 1984, pp.5-6. et Stoichita V.I., *L'instauration du tableau*, Paris, Klincksieck, 1993 qui a montré que le miroir n'est pas uniquement pris comme vecteur de la mimésis, il est investi de connotations qui font de lui un instrument sémiotique.

¹²⁰ Voir l'extraordinaire description de R. Antelme de la fonction d'un morceau de miroir à Buchenwald. *L'espèce Humaine*, Paris, Gallimard, 1957, p 57-58.

d'existence. Les regards des personnages, eux-mêmes, s'aventurent toujours à l'extérieur de l'image, sortent des cadres, s'opposent aux lignes droites, pensifs. Telles celles de la vallée de l'Epte ¹²¹, ces photographies laissent deviner l'existence d'un espace mental auquel nous n'avons pas accès. Elles révèlent l'irréductibilité d'autrui. Ce dernier reste inévitablement étranger. Les figures ne répondent pas, ne parlent pas. Impossible d'établir un contact avec elles absorbées par une activité et un état. Paradoxalement, la plaque réfléchissante absorbe le spectateur, alors que les figures absorbées paraissent le refuser. Le spectateur est alors celui qui regarde et qui est transformé en image par et à l'intérieur de la photographie. Il devient sujet et objet d'un regard.

Les figures photographiques et les figures reflétées forment ainsi une vertigineuse mise en abîme du thème du spectateur. Il est impossible de "croiser", même virtuellement, le regard des personnages photographiés. Ces derniers sont placés dans la posture du regardant, or ce qu'ils regardent échappe au spectateur. Ce qui pouvait se présenter dans la *Visite de la famille Chacouf* comme un redoublement du spectateur à travers la posture de la figure photographiée interprétée comme l'image d'un spectateur, s'avère être un redoublement plus précis : le visible se laisse découvrir par ce qu'il reste invisible à celui qui est occupé par l'acte du regard. On n'y voit rien. Ainsi, les photographies de G. Saussier nous paraissent commenter à leur manière la question du spectateur en tant que fonction regardante nécessairement extérieure à l'œuvre et dont l'image cependant s'y inscrit. La présence du spectateur est nécessaire à l'œuvre, il en est le témoin et participe à sa constitution. Saussier problématise l'extériorité. A l'inverse d'un modèle psychologique où le moi existe plein de ses significations avant d'entrer en contact avec le monde extérieur, ses photographies permettent une expérience qui admet que le moi se réalise en s'extériorisant. La vision et la représentation de soi et de l'autre se modifient sans cesse dans l'expérimentation.

Il est à préciser que G. Saussier n'appréhende pas le miroir comme ce qui lui permettrait hors la photographie de produire l'image fidèle d'un objet mais ce qui l'intéresse est la capacité du miroir à produire des effets qui ne peuvent se résumer à la seule reproduction mécanique des apparences qui s'y reflètent. L'aplatissement des volumes que présente la photographie, les effets de distorsion provoqués par le polissage, et par les mouvements des spectateurs qui s'impriment à leur surface lustrée illustrent l'équivoque vérité de cet énigmatique objet, assez proche en définitive de celle de l'art ¹²². Employer le terme de fond pour qualifier la surface réfléchissante de la *Visite de la famille Chacouf* pose problème, s'il reçoit l'image du spectateur. Le fond ne peut se différencier absolument de la silhouette photographiée. Ainsi, une de ses qualités principales, sa stabilité, s'efface : Il permet l'émergence d'une myriade de formes. Le miroir est ici l'opérateur qui transforme la photographie en puissance infinie de variations. Il ouvre alors une brèche dans la cohérence formelle de l'espace visuel.

Autrement dit, les photographies de Saussier ne font pas image. Elles renvoient le spectateur de *l'Appartement Témoin* à sa propre définition. Celui-ci est pris dans une confrontation entre la perception de lui-même en tant qu'image et ce qui mine cette perception, entre vision et engagement dans la vision (et par là même une forme particulière de corporéité), entre formes fixes et formes mouvantes, variables à l'infini. Partages d'une réalité et d'une fiction, les propositions de G. Saussier ne fixent pas les gestes et un récit, mais, bousculent le travail de définition stable de la mémoire des

¹²¹ "Entretien avec G. Saussier", bulletin 148, série 7, N°15, 2002, p5.

¹²² « *Ecrire à propos des miroirs vous plonge dans une jungle sans fond, où, au lieu d'insectes ce sont des mots qui bourdonnent constamment* ». Smithson R., "Incidents of mirror-traveling the Yucatan", *Artforum*, septembre 1968.

images. La photographie, cette trace fragile, circule entre les corps et les regards. Le spectateur, n'est assujéti à aucune juste place. Engagé dans la complexité du processus représentationnel, il reste libre, dispose de ses mouvements, de ses émotions et de ses jugements. Son regard se déplace en même temps que les objets et sa pensée (même théorique) est migrante. Le photographe réfléchit au rapport qu'entretient la pratique artistique avec une réalité qu'elle n'enregistre pas seulement mais construit. Reprenant l'intérêt des artistes des années 1960 pour la place et l'expérience du regardeur, et la modification de son comportement, il expérimente, interroge l'image, sa situation et nos représentations. La diversité de ses propositions postule que toute structuration figeant chacune des pièces dans un seul moment, lieu ou interprétation échoue. La transformation est inévitable et permet d'éviter les réductions. « La forme artistique du documentaire n'est pas quelque chose que l'on porte en soi mais une forme nouvelle que l'on invente dans la confrontation avec le sujet » ¹²³. L'oeuvre de Saussier est politiquement engagée au sens où elle place le regardeur, dans une situation qui rend possible la perception de ce en quoi la réalité sociale formant son milieu de vie constitue un obstacle à son individuation. Elle déjoue les prédéfinitions et les certitudes des aménageurs : « Vous arrivez en de bonnes mains, depuis longtemps, on a tout préparé. Il ne reste qu'à venir » ¹²⁴, pour défendre l'inachevé.

Entre ces deux espaces, l'espace vide et l'espace anthropologique, *l'Appartement Témoin* offre un temps suspendu, un espace d'observation, de rencontre et de dialogue. Dans cet intervalle, il génère une prise de conscience chez le spectateur : ce n'est qu'en investissant différemment le monde, que l'on pourra l'habiter autrement. Témoigner c'est s'engager, et engager son récit devant les autres. Connaître le monde, le comprendre lui donner un sens, l'interpréter, c'est entrer avec lui dans un rapport de fabrication. Le projet de *Peuple & Culture* rend ainsi possible un langage et une pensée en mouvement. Il dégage des ouvertures vers l'action : « La démarche se veut efficace au sens de porteuse d'effets, l'effet est attendu dans l'implication que chacun prendra dans la vie civique, là où se trouve son activité et ses aspirations ».

Loin d'envisager l'exposition comme la fin d'un processus documentaire, l'activité se poursuit déjà ailleurs. En décembre 2005, un nouvel *Appartement Témoin* ouvrit ses portes au onzième étage de la tour Portugal, elle aussi promise à la démolition. L'exposition s'intitulait *Bivouac* ¹²⁵.

L'ARTISTE COMME ETHNOGRAPHE

Le travail de Gilles Saussier n'est pas sans poser un certain nombre de questions sur les démarches artistiques en milieu urbain. Depuis trente ans, face aux mutations urbaines, les artistes sont sollicités « pour apporter des repères, générer du lien social et réconcilier les citoyens ». Certaines propositions artistiques (arts plastiques, théâtre, danse...) rendent visibles, déplacent et travaillent des fragments de la vie quotidienne ou

¹²³ *Le Parti pris du document*, Communications, op. cit., p 319

¹²⁴ B. Brecht, *Poèmes*, Paris, l'Arche, 1965.

¹²⁵ Sur ce sujet, voir le prochain article « Lui et ses miroirs- une épopée entre science et art », *Art et anthropologie*, Cahiers du LAUA, N9, ENSAN, automne 2006. Ce numéro est consacré aux pratiques et projets artistiques initiés dans le cadre des politiques culturelles urbaines institutionnelles ou par le milieu associatif qui engagent la population, un autre individuel et collectif en empruntant des concepts (dimension intersubjective de la recherche, dialogue chercheur et objet observé, fiction et récit...), méthodes (processus d'écoute et d'observation, entretiens, documents,...), outils de l'ethnographie ou de l'anthropologie. Il s'agira à partir d'études de cas de définir les projets, leur contexte, les moyens utilisés, le signe artistique proprement dit et les effets produits pour qualifier les caractéristiques, leurs objectifs et leur "efficacité". Un certain nombre d'hypothèses sur les liens entre l'art et l'anthropologie y sont émises.

des rites d'interaction, des rituels relevant de l'ethnométhodologie ou de l'anthropologie. Elles les décontextualisent et valorisent les relations d'échange en soulignant leur dimension symbolique par leur mise en scène.

Dans un article désormais célèbre intitulé "L'artiste comme ethnographe" ¹²⁶, Hal Foster, critique d'art américain, développait le point de vue suivant. La thèse développée par W. Benjamin dans "L'auteur comme producteur" ¹²⁷ serait actuellement dépassée. Le philosophe incitait l'artiste à "faire cause commune avec le prolétariat" en transformant "l'appareil de la culture". Aujourd'hui, l'avant-gardisme en arts plastiques poursuivrait sa contestation de l'institution artistique en intéressant à l'autre culturel ou ethnique. Un certain nombre de pratiques artistiques seraient influencées par l'ethnographie qui connaît depuis une dizaine d'années un certain prestige dans l'art contemporain, en tant que science de l'altérité, capable d'un discours critique et autocritique, intégrant des dimensions contextuelles et osant l'interdisciplinarité. L'art serait ainsi passé dans le champ élargi de la culture que l'anthropologie est supposée étudier ; le "spectateur" n'y est plus simplement considéré dans sa dimension phénoménologique mais comme sujet social. D'après Foster, ces modes d'action traduiraient des survivances des hypothèses du modèle productiviste des années 1930, à savoir que le lieu de la transformation artistique est le lieu de la transformation politique. Ce lieu serait situé ailleurs sur le territoire de l'Autre : l'opprimé, post-colonial ou culturellement minoritaire. Cette altérité serait le point de départ de la subversion de la culture dominante. Plus encore, l'artiste lui-même serait perçu comme autre, c'est-à-dire comme altérité transformatrice. Le critique affirme que le développement de ces pratiques artistiques n'est pas sans lien avec une ethnographie et anthropologie influencées par l'art dans ses textes, son écriture et qui défend la subjectivité du chercheur. Certains, même, y auraient développé une "jalousie de l'artiste" ¹²⁸, devenu "un paragon de la réflexivité formelle, sensible à la différence, ouvert au hasard" et défendant la culture comprise comme texte. L'anthropologue en tant que collagiste, avant-gardiste, tendrait alors à reconfigurer l'autre culturel de façon à réfléchir une image idéale de l'auteur ¹²⁹.

L'intérêt de cet article tient au fait qu' H. Foster souligne différents dangers pour cet art : celui du patronage idéologique, de la codification de la différence, d'une définition de l'identité comme manifeste et de l'altérité comme extériorité, du narcissisme philosophique lié à un processus d'auto-altération de l'artiste, d'une culture de la marginalité et enfin d'une récupération institutionnelle. Ainsi, son texte invite à penser qu'il est nécessaire d'être vigilant et d'observer les imbrications complexes, (sociales, politiques, économiques) de ces pratiques et de ces projets artistiques. De même la nécessité d'une critique implique d'analyser la structure du signe artistique.

La description de l'autre est devenue indissociable du rapport d'altérité entre l'observé et l'observateur. Cette relation d'échange suppose le repérage des a priori intériorisés et une réciprocité complexe. La démarche ethnographique stipule que l'artiste évalue son regard sur les réalités qu'il décrit et le cadre de référence qui soutient un tel regard. La situation de rencontre est un espace de négociation des points de vue, un espace de tension et de compromis entre deux sujets inscrits dans deux types différents

¹²⁶ Foster H., "L'artiste comme ethnographe", *Où va l'histoire de l'art contemporain?*, Paris, E.N.S.B.A., 1997.

¹²⁷ Benjamin W., "L'auteur comme producteur" (1934), *Essais sur Bertold Brecht*, Paris, Maspero, 1969

¹²⁸ Voir Clifford J., *Malaise dans la culture*, Paris, E.N.S.B.A., 1996.

¹²⁹ Voir la critique de l'anthropologie postmoderne par Kilani M., *L'invention de l'autre, Essais sur le discours anthropologique*, Lausanne, Payot, 2000, pp.28-29.

d'historicité. De cette manière, l'artiste se donne les bases pour penser de façon critique les relations entre "eux" et "nous". « Inventer l'autre, c'est se comprendre soi-même comme vivant dans un monde, dont on peut par contraste avec celui de l'autre, dessiner les contours » ¹³⁰. La distance avec l'autre, au lieu d'être négligée par l'expérience de l'artiste, agit dans sa singularité et dans son opacité. Le travail photographique de G. Saussier explore de manière perspicace ce sujet.

2. Des carnets d'écriture Exploration des territoires de Malakoff

« *Habiter est le trait fondamental de l'être en conformité duquel les mortels sont, peut-être, en essayant ainsi de réfléchir à l'habiter et au bâtir. Mettons-nous un peu mieux en lumière que le bâtir fait partie de l'habiter et comment il reçoit de lui son être* » ¹³¹

Les projets de carnets d'écriture se sont particulièrement développés ces dernières années (voir notamment le travail de François Bon). Ils sont utilisés pour susciter une prise de parole à travers l'écrit.

Au sein du projet *Paroles et territoires*, les carnets d'écriture étaient appréhendés comme une alternative au dispositif officiel mis en place par la CUN (Communauté Urbaine de Nantes) de "démocratie participative". Ils ont permis de connaître l'appréhension du territoire ou plutôt des territoires de Malakoff et leurs représentations dans l'objectif de mieux comprendre et définir les enjeux du quartier et de ses mutations.

500 CARNETS POUR SE DIRE

De couleur rouge, intitulés *Prenez la parole*, cinq cent carnets ont été distribués sur le quartier en 2003. Une première page indiquait les règles d'écriture en s'adressant directement à son utilisateur:

Chacun peut écrire à sa manière et dans la langue qu'il souhaite, vous être libre de dire la vérité ou d'inventer, de mentir ou de témoigner, d'imaginer ou de raconter, de crier ou de chuchoter, de prendre du plaisir. Vous pouvez rendre tout le carnet, quelques pages ou même une seule, vous pouvez rajouter des pages à votre carnet, vous pouvez écrire ou vous exprimer à l'oral, vous pouvez écrire seul ou à plusieurs, vous pouvez offrir un carnet à votre famille, à vos amis, à vos voisins et écrire avec eux, vous pouvez signer vos textes de votre nom, de votre prénom ou d'un nom imaginaire.

Suivaient les objectifs du carnet.

En rendant votre texte, vous devenez un des auteurs d'un livre collectif écrit sur le quartier Malakoff qui pourra être imprimé ultérieurement. Les mots que vous écrivez sont autant de paroles qui pourront être lues, jouées et entendues publiquement.

Venaient ensuite la date de la collecte et les lieux où se trouvaient "les boîtes aux écritures" : *Peuple et culture*, l'espace lecture, le centre socio-culturel Accord, l'équipe *Emploi Insertion*, le pôle *Petite enfance* et les écoles primaires, le collège *George de la Tour*...

¹³⁰ *Ibid.*, p.15

¹³¹ Heidegger M., *Essais et conférence, Bâtir habiter penser*, Gallimard, 1958

Le carnet était composé de onze pages, chacune avait un titre et une amorce de récit.

Récit. « Je me souviens »

Portrait. « Dans mon intérieur »

Rêve. « J'ai rêvé que dans mon quartier »

Lettre. « Je n'ai jamais osé vous le dire, mais... »

Fantastique (vous découvrez que votre immeuble a un étage supplémentaire.

Si...). « Si j'étais, si, si, si »

Rumeur. « On dit que dans mon quartier »

Légende (inventez la légende du marais de Malakoff).

Journal intime (aujourd'hui...).

Dialogue (deux chiens se rencontrent dans l'ascenseur...),

Voyage. « Demain je prends le train... ».

Trois cent quarante carnets ont été remplis et déposés dans les "boîtes aux écritures".

Par cette action, PEC incitait les habitants à témoigner d'un vécu, d'une expérience pour sortir de la parole instituée (celle de la mairie de Nantes) et en la mettant en équivalence avec celle des experts et acteurs du quartier. Cette démarche cherchait à opérer un déplacement des questions du territoire et du projet. L'objectif était, en effet, de recueillir des points de vue différents. Chaque texte était situé dans des enjeux spécifiques. « J'ai rêvé que dans mon quartier il y avait une piscine à l'école et que mes copains habitaient juste en dessous de chez moi c'était trop bien, je ne voulais pas me réveiller. Mais aussi j'ai rêvé que Malakoff était très moche, vieux et que les tours et bananes tombaient par terre et que ma mère était coincée dans l'ascenseur. Un rêve de fou ».

DE LA DIVERSITÉ DES ÉCRITURES

Les carnets ont suscité la mise en œuvre physique et matérielle de l'acte d'écrire. « Ecrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir »¹³². Ils ont stimulé la dynamique de l'écriture, l'écriture est là, elle est un mouvement, elle se constitue comme un rythme, par la répétition, par l'instance, par l'exercice d'un contrôle de sa forme. Les mots s'enchaînent aux mots. Les écritures des *Carnets* sont toutes différentes, certaines renvoient à des carnets de bord : « les carnets de bord donnent à lire une matière sous la forme la plus brute, avant toute transfiguration par et dans l'œuvre, ou pendant le processus transfiguratif lui-même révélant, du même coup, quelque chose que l'œuvre fictionnelle contient sous une forme logique, esthétique ou poétique »¹³³.

Un soir, je lisais Papillon. J'étais emportée par cette histoire. Je voulais en venir à bout. Je l'ai avalée et ai entamé le 2^e tome. A 5 heures du matin, je m'endormais. Aussi, j'ai mis la lampe de chevet directement sur mes yeux pour pouvoir finir. Mais je me suis quand même endormie. Aussi, j'ai amené ce livre au boulot pour pouvoir le poursuivre durant mes temps de pause. J'ai sûrement bossé mais ma tête était plongée dans l'univers de Papillon et il ne restait que 25 pages à lire. J'étais comme droguée.

Je pense être ce qu'on appelle une grosse lectrice. Encore aujourd'hui, je fais partie de deux bibliothèques. J'emprunte tous les livres dont j'entends parler. J'aime entendre certaines personnes présenter des bouquins comme sur

¹³² G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980

¹³³ Dans sa préface aux *Carnets de bord* de P. Guyotat, volume 1, 1962-69, Paris, Ed. lignes, manifeste 2005. Valérien Lallemant, évoque l'introspection, le surgissement des événements vécus, de l'intimité, les errements, les hésitations, que contient un carnet de bord. Ce rendez vous d'écriture régulier avec soi-même, déborde d'observations, de notes, de souvenirs, couchés sur le papier sans censure. Cependant à l'origine, le carnet de bord est destiné à soi-même, ce qui n'était pas le cas des *carnets d'écritures*, ceux ci se trouvaient donc dans un entre deux. Cette question de leur adresse est fondamentale.

Télématin Tatïe Françoisë (France 2).

Lorsque j'étais plus jeune, je faisais toute la rue pour trouver n'importe quoi à lire même le journal. Chez moi, on ne connaissait pas le plaisir de lire et nous n'en avions pas les moyens.

Après j'ai travaillé. Et quand j'ai eu mes "deuxième sous" (les premiers ont servi aux dents, aux lunettes et au permis), je me suis gavée de livres que j'achetais. Les posséder m'empêchait d'être en manque.

J'aime les livres. C'est ma nourriture et je remercie les personnes qui les ont écrits. Je m'amuse avec certains bouquins comme celui écrit par plusieurs condisciples ou confrères de Freud et qui l'analysaient. Je n'ai pas tout saisi mais j'étais étonnée et j'ai bien ri.

Mais j'ai ralenti : il m'arrivait d'avoir quatre ou cinq livres en chantier et je savais parfaitement où j'en étais pour chacun d'entre eux. Mais c'était facile, ils étaient tous d'un genre différent : scientifique, psychologique, mythique, historique, etc.

Bien des peuples n'ont pas d'écrit ou peu de livres. Nous qui sommes si riches, profitons-en !¹³⁴.

D'autres étaient plus travaillés. Ils traduisaient une pratique de l'écriture, comme procédé de notation du langage par des signes s'adressant à la vue, c'est à dire par l'action de tracer dans un geste étroitement lié à la pensée et au verbe ces signes, de travailler leur usage. Travailler l'usage du langage dans l'action de le jeter sur le papier, ou contraire de le penser plus longuement, la ciseler, lui donner une forme, une couleur, un ton, un rythme, voir un style.

Je me souviens... Tu m'as dit et répété : « Qu'est ce que c'est la première règle ? » - « Je mange une tartine de bonheur ». (un poil plus enthousiaste, s'il te plaît). J'ai zappé la seconde règle. Depuis, j'essaie d'évaluer en connaissance les signes annonciateurs d'une boulimie extravagante de tartines... de bonheur, dégoulinantes de bonheur. Je m'applique. Je cherche ce foutu pot de bonheur. Je sais qu'il en reste encore, je l'ai à peine entamé. Si je n'oublie pas d'explorer tous les placards de ma p'tite tête, sûrement que je vais tomber dessus. En attendant de trouver le pot aux bonheurs pour m'en faire des tartines (c'est vrai, tu m'as dit : UNE mais je te trouve restrictif). Bon, maintenant que je suis largement adulte, j'accepterais de manger la tartine avec application pour mieux la savourer ensuite et je prends un ticket tartine pour la suivante. J'ai quand même beaucoup de placards dans ma tête. Je les ouvre indéfiniment et je sens que je suis sur une piste. (Je, toujours je !).

Je suis insomniaque... Et cela ne s'arrange pas pour multiples raisons : mon mec, ma fille, mon boulot, et puis moi j'aime, j'adore être seule.

La princesse part au lycée, j'me lève pour le taf : je me lève parfois avant l'heure. Non pas que je flippe pour le retard, non ! Je me lève pour être enfin un peu seule. Un peu moi. Un peu moi ? Je réfléchis... Je n'sais pas : mi-sûre de moi et le grand mot : mi-coupable. Il faut que je leur montre que j'assure : une p'tite vaisselle par ci, un plateau préparé par là. Je ne sais pas si mon amour est sincère et désintéressé ou si j'ai un immense besoin de reconnaissance.

Est-ce que je vous aimerais par devoir ? Plutôt que par amour ? Quand je dis vous, je dis tous même si - même si rien. J'attends de voir. J'essaie de ne pas trop m'éparpiller. J'ai eu un gros coup de blues, j'ai adhéré à 2 assos. Bon, populaire d'accord mais tu tombes toujours sur des allumés du rendement, citoyeneté, fraternité, etc... Facile ! Font chier !

Je n'ai jamais osé vous le dire, mais j'adore traverser la cité à pied, quand j'ai le temps de regarder autour de moi. A toutes les heures de la journée, il y a toujours quelqu'un à qui l'on peut adresser un sourire, quelques mots. Rare qu'il n'y ait pas

¹³⁴ Texte intitulé *Papillon*

de retour. En un quart d'heure, tu as l'impression de voyager. Nous sommes nombreux et différents. Bien sûr, tu ne peux pas connaître beaucoup de monde, je veux dire intimement – mais il y a toujours une connivence qui se crée au delà de la simple relation de voisinage – un genre d'esprit de clocher. J'aime vivre ici ; dans ce quartier. Pour diverses raisons, je me suis arrêtée de voyager trop tôt. J'ai envie de côtoyer et si possible de connaître l'autre, de partager. Nous avons toujours peur de ce que nous ignorons ¹³⁵.

Le retour de trois cent cinquante cahiers écriture traduisait le fait que nous n'écrivons pas pour rendre possible les choses ni pour les matérialiser mais pour les transformer. Le monde ne se révèle pas, ni ne se connaît, le monde s'éprouve. « Eprouver le monde, c'est tester son coefficient de réalité » (G. Deleuze).

Ce succès traduisait donc une envie de la population du quartier de s'exprimer face aux mutations du quartier et à l'absence d'une véritable concertation des habitants offrant la possibilité de prise de parole et d'un débat. Les réunions du GPV s'organisaient mais les présentations du projet s'éternisaient au dépend du débat d'idée et d'une véritable concertation.

APPRIVOISER LE VÉCU, EXPRIMER LE NON DIT

Les *Carnets d'écriture* ont autorisé l'expression de cette expérience du déménagement que de nombreux habitants n'ont pas désiré : leur inquiétude, leur espoir, leur perte, voire leur déception. En donnant la parole, carnets et ateliers proposaient un moyen d'apprivoiser l'expérience vécue, de décrire et de symboliser des éléments psychiques, des affects, des représentations qui gouvernent le fonctionnement de la pensée. Ils ont mis en mot l'émotion physique profonde ressentie par ceux qui connaissent le bouleversement d'une intrusion, d'une destruction qui use, casse et remanie, « Il faut arrêter de jouer avec les gens, les gens sont fragiles ». Chacun a pu expliciter ce qui n'était qu'implicite, s'expliquer sur ce qui est présenté comme allant de soi, extérioriser ce qui est intériorisé, tenter de donner sens. Ce qui est en jeu dans ces récits est la façon dont chacun s'est construit et élabore sa propre réalité, sa vérité, dont il re-présente des actions et dont il rejoue et narre son histoire subjectivement au présent. Nommer les choses a permis d'étayer des positions subjectives, de mettre en scène les événements, de se situer par rapport à eux, de s'actualiser ici et maintenant pour construire son identité de sujet sachant ce qui il est ¹³⁶.

Lors de l'énonciation, le locuteur (ici l'auteur du carnet) placé au temps T faisait se superposer divers moments de sa vie et en tissait discursivement le corps à corps d'explications et de liens logico-discursifs souvent aussi nouveaux pour lui dans leur agencement.

*Le soir lorsque mon mari rentrait du travail, nous regardions les progrès.
Il fallait environ 6 semaines pour monter une tour c'était un vrai jeu de construction.
On voyait à longueur de journée les camions de l'entreprise Le Guillou qui
amenaient les plaques toutes faites pour les poser.
Il faut dire que ce sont des ouvriers portugais qui ont érigé toute cette cité. Ils
logeaient dans des baraquements. A deux ou trois ensemble. Je les ai plaint
lorsque l'hiver est arrivé. Il y a eu de la neige. Pendant plus d'une semaine si mes
souvenirs sont bons. Ils jouaient au foot pour se réchauffer. Quel ouvrier
accepterait de faire ce travail dans de telles conditions de nos jours ?
Il n'y avait aucun commerce, un boulanger passait tous les jours, un épicier 2 ou 3*

¹³⁵ Texte intitulé *Tartine de Bonheur*

¹³⁶ Ricoeur P., *Temps et récit*, T2, Paris, seuil, 1985

fois par semaine, et un marchand de poissons qui passait 2 fois par semaine avec sa petite voiture son mulet sa casquette de pêcheur. On l'appelait « petites pattes », je n'ai jamais su pourquoi.

L'église a été construite la dernière. Nous allions à la messe à St Christophe. Qui est devenue la Mosquée) ¹³⁷.

Les bribes de récit révélaient son identité, le sens de son intention, le sens prêté, la manifestation d'une idéologie et donc son renforcement, le sens dit figuré. Chaque lettre est monde, chaque mot est un univers ¹³⁸.

Le marécage de Malakoff, il n'en reste qu'un petit bout, là, coincé entre les voies ferrées, les routes et les grandes tours. La petite Amazonie . C'est tout à fait un biotope de marais mouillé. C'est top !

Jamais pendant les travaux de construction, le trésor il a été découvert. Si vous osez vous promener un jour dans ce marais, ne crois pas à l'histoire des trous de bombes faits pendant la guerre. Les trous, c'est les gens. Ils cherchent le trésor. La nuit, si tu regardes à travers ta fenêtre en direction du marais, vous pourrez voir les lumières des torches qui semblent se déplacer tout seul. Dans le marais de Malakoff, après la tombée du soir, les animaux du marais sont de sortie. ça rôde aussi sur les bords. Des formes allongées avec des yeux rouges qui brillent dans la nuit, et des longues queues qui se tortillent. Ils parlent qu'aux fous, aux perdus, aux amoureux. Ils vont par deux. Parfois, ils envahissent les caves, à l'affût d'une personne esseulée. Ils l'abordent, l'entourent et la font danser. Quand la lune se lève, les paumés les rejoignent ici, au centre du marais, sous les nénuphars et les palétuviers et ils s'endorment enlacés d'amour. Dans les marais de Malakoff, il y a eu une petite fille qui se promenait sous le pont de la Moutonnerie, elle courait sur l'herbe et elle est tombée dans le marais et tous les ragondins sont venus la manger et quand les parents sont venus la chercher ils ont vu que des os avec les habits de la petite fille alors les parents n'ont pas tenu le choc, ils ont fait une crise cardiaque. Oui, la petite Amazonie c'est tout à fait un biotope de marais mouillé. C'est top ! Mais il faut la nettoyer pour éliminer des espèces qui la déséquilibrent, comme le laurier sauce par exemple. Moi je dis qu'il faut pas trop nettoyer. La nature fera le reste, tu vois ? Bientôt, il y aura des observatoires, vous savez, à partir des remblais de la SNCF, derrière. Bon. Mais on peut venir... L'eau ne passe jamais au-dessus des bottes, mais il faut en mettre, des bottes. Dans la prairie, au nord, le maire de Nantes, il a dit qu'on y mettrait en pâturage des vaches nantaises. Ça fera toujours un emploi en plus. Ces ombres qui planent là, tu vois, c'est des hérons. C'est les gardiens du quartier, ils nous surveillent et même ils nous protègent. Ils doivent être très inquiets devant les changements qui se préparent. J'veis vous dire franchement, cette histoire de GPV, ça met mal à l'aise. Ça va faire le tri. Les plus pauvres y vont partir, et ceux qui paient pas leur loyer, ça va dégager. Malakoff, ça peut être bien, tout près du centre ville, de la gare, il y a la Loire. Ça devrait intéresser plein de monde. Mais faut pas trop nettoyer. Mixité sociale, ça moi, je me demande. Celui qui parle de ça je me demande comment il le sent et à qui il croit s'adresser quand il parle de ça. En attendant... (il se remet à creuser), c'est moi qui l'aurai ! On peut pas être tout le temps dans la mouise.

Les textes des carnets d'écriture révélaient à leur manière que la configuration d'un récit produit de l'activité narrative : celle-ci n'est pas une représentation discursive stable permanente, mais plutôt une forme fluxionnelle qui s'organise et se défait.

¹³⁷ Texte de Louise

¹³⁸ Ouaknin, M.A, *Lire aux éclats - Eloge de la caresse*, Paris, Points, 1992

IDENTITÉ NARRATIVE

Dans les récits apparaissent la complexité de leur auteur, ses contradictions, ses pluralités à travers la constitution d'une identité narrative. L'identité narrative ¹³⁹ marque le moment de la synthèse dans le processus dialectique au cours de laquelle l'histoire se sert de la fiction pour refigurer le temps et la fiction de l'histoire pour se concrétiser. L'histoire et la fiction entrent en collision et se contaminent. Ainsi, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même.

Ai-je rêvé parfois ? Peut-être enfant ! Seulement je n'en garde aucun souvenir ; à quoi peut-on rêver adulte ? D'ailleurs où peut mener un rêve sinon vers une grande déception ?

Non je n'ai pas de rêves frappants ! Les seuls rêves pour moi sont ceux que l'on fait en dormant et qui ne comptent pas puisqu'on les oublie aussitôt éveillé.

Qu'aurais-je donc à vous dire que vous ne sachiez déjà ! Qu'est-ce qui pourrait vous intéresser dans notre petite vie calme et peut être même étriequée pour certains ?

Je me suis réveillé ce matin avec une bizarre impression, comme s'il s'était passé quelque chose d'imprévu que je n'aurais pas pu empêcher et qui n'aurait pas dû exister ¹⁴⁰.

Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. Le récit est le lieu d'une expérience irréelle du temps ; c'est en ce sens qu'il permet une exploration du temps vécu sur le mode de la variation imaginaire. Son temps et sa structure participent du principe de la construction du moi narratif et de la mise à distance du passé ¹⁴¹. Il a une visée poussant à agir. Ainsi, la sélection d'un fait donné par un sujet en vue de fournir une narration à un lecteur a pour objet d'informer, de clarifier, de créer un contact, de faire agir. Elle ne dépend pas de l'individu isolé mais, d'une part de la situation de communication telle qu'il se la représente à un certain moment et en un certain lieu, face à un interlocuteur (son lecteur) ¹⁴², et d'autre part de ses destinataires : à qui s'adresse-t-il ? A lui-même, à ses proches, à ses lectures supposées : à ses voisins, aux membres des associations (ses commanditaires, PEC..), aux Nantais, aux élus...

On m'oblige, en écrivant ce carnet, à penser un peu à ma vie, alors que je n'ai pas l'habitude de regarder derrière moi où il y a vraiment trop de jours et plus assez devant moi. J'essaie plutôt de prendre les heures comme elles viennent avec celle qui partage ma vie depuis plus de cinquante deux ans.

Je crois qu'avec l'âge, les souvenirs s'en vont ou deviennent flous, mais certains restent bien vivaces.

En arrivant à Malakoff, il restait un peu de campagne, côté marais ou côté Loire il y avait des vaches. Qu'il y faisait bon dans cet appart bien chauffé, clair et ensoleillé ! Nous allions enfin vivre confortablement.

A quoi bon dire toujours aujourd'hui c'est ceci, aujourd'hui c'est cela, à quoi bon puisque dans quelques heures ce sera demain ! ¹⁴³

¹³⁹ Ricoeur P., *L'identité narrative*, Esprit N° 7-8, 1988, pp.295-314

¹⁴⁰ Extrait du texte d'un vieil homme.

¹⁴¹ Bres J., "La recherche de la narrativité", Université de Montpellier III, 1989, pp.75-100

¹⁴² Fayol M., *Le récit et sa construction. Une approche de la psychologie cognitive*, op cit, p.131

¹⁴³ Extrait du texte d'un vieil homme

Autrement dit, raconter et se raconter impliquent au moins deux dimensions textuelles ¹⁴⁴ et une dimension pragmatique et sociale ¹⁴⁵ : Le récit réinvente et légitime. Il produit une illusion chronologique par la succession des éléments qui constituent sa trame. Or l'enchaînement de la narration est dirigé vers une finalité ¹⁴⁶. En effectuant des choix, en les agençant, d'une part l'auteur du carnet d'écriture élaborait consciemment ou non sa propre réalité, sa vérité, d'autre part, par la manière dont il représentait des actions, il jouait et narrait son histoire subjectivement au présent ¹⁴⁷. La narration était appréhendée comme ce qui donne sens au réel, ou plus précisément le sens se construit au fil du récit. Ce dernier se réinvente au présent.

Incontestablement, sont apparues des histoires nouvelles, différentes, qui s'opposent à d'autres. Des récits moins pleins, moins lisses, des remémorations qui s'installent aussi dans le silence et les manques. *Peuple & Culture*, en faisant travailler la parole, à rappeler qu'elle est utile pour chercher, aiguïser sa vigilance et se connaître soi-même. La langue sert à dire, à protester contre son état ou interroger ceux qui en savent ou croient en savoir plus. Elle est là pour observer, comparer, faire, et remarquer comment l'on a fait, en prêtant attention à ses actes intellectuels, à la route qu'ils tracent pour avancer.

PORTÉE INSTITUTIONNELLE

Chaque point de vue, chaque récit, chaque histoire était à la fois personnelle et celle d'une reproduction sociale. Tout témoignage personnel avait une portée institutionnelle, susceptible de rendre explicite les différentes dimensions du projet de GPV et de révéler les limites des paroles "objectives". Les textes ont souligné les réalités sociales du quartier (des phénomènes sociaux, la présence de cultures différentes, voir de communautarismes,...) et ont insisté sur les transformations démographiques, urbaines, sur les pratiques culturelles, sur la relation de ce quartier à d'autres espaces et d'autres territoires (le centre ville, le marais, la Loire). Ils dévoilaient des résonances entre des questions dites locales et leurs enjeux pourtant nationaux (politique des logements sociaux, politique culturelle, immigration, ...).

Je trouve que mon quartier est trop classique

Je suis très très heureuse qu'ils le détruisent

Ça fait douze ans que j'habite Malakoff

Mes parents, eux 26 ans, et ils veulent rester, moi je veux partir aller loin loin loin, là où personne ne me connaîtra pour faire des nouvelles rencontres ça énerve de te lever le matin et de toujours toujours toujours voir les mêmes mêmes têtes.

Ca m'exaspère = ça m'énerve ou me saoule = ça me fait chier. ¹⁴⁸

On dit que dans mon quartier...la vie y est inhumaine ! Oui, j'ai entendu ça ! Même à la télé ! On dit que dans des "cages à lapins", c'est invivable ! Oui, ça aussi j'ai entendu ! On dit qu'il y a vraiment toute sorte de gens ! Alors là, ça mérite

¹⁴⁴ Voir Adam J.M., *Les textes : types et typologies*, Paris, Nathan Université, 1992

¹⁴⁵ Voir Hymes D.H., *Vers la compétence de communication*, Paris, Hatier, 1984

¹⁴⁶ J.M. Adam a démontré que pour qu'il y ait récit, il faut que la temporalité de base soit emportée par une tension. Cette tension naît du fait que tout le récit est organisé en fonction de finalités qui lui sont extérieures, c'est-à-dire par la destination du récit. Adam J.M., *Le récit*, Paris, PUF, 1984.

¹⁴⁷ Ricoeur P., "L'identité narrative", *op.cit.*, pp 295-314

¹⁴⁸ Extrait du texte d'une jeune fille

réflexion. Qu'appelle t-on "toutes sortes de gens" ? Heureusement que nous ne sommes pas tous semblables ! C'est ça qui serait anormal ! Dans quel pays cela peut-il exister des gens tous pareils ? Ma femme et moi faisons partie de cette multitude, nous nous trouvons fondus dans cette masse.

Et ce quartier si dénigré, à l'idée de le quitter, j'ai tout simplement envie de pleurer. Notre seule idée était d'y vivre jusqu'à la mort ou à la rigueur la maison de retraite pour celui des deux qui restera seul ¹⁴⁹

Ces récits mettaient chaque fois en question le sens et la présence sensible qu'évoque le terme de territoire. Ils traduisaient la manière dont leurs auteurs naviguent différemment entre des lieux, des groupes, des pratiques, des représentations. Les textes de ces carnets permettaient ainsi de lire les enjeux référentiels du territoire, ils permettaient de découvrir les jeux d'une société en gestation et les enjeux d'avenir de la métropole nantaise. Ils racontaient des histoires vraies et métaphoriques où l'expérience se mêle à l'imaginaire. Chaque récit n'est pas simplement considéré comme une "expérience sociale" particulière, témoignant d'un individu ; mais plutôt comme l'énoncé d'une problématique modifiant tantôt la hiérarchie spatiale, tantôt la chronologie des enjeux. Ainsi, le terme de territoire marquait bien un enjeu entre l'espace et le temps, entre l'ici et l'ailleurs, entre le réel et le métaphorique.

J'ai beaucoup de pots de fleurs.

Des souvenirs de malheurs...

Et de petits bonheurs.

Trois enfants et un chien

Qui déambulent du matin au soir.

Un napperon,

Fait mains au crochet,

(Un peu de maman à mes côtés)

Pas de jardin.

Pas de cheminée.

J'ai un neveu qui habite Montpellier,

Une sœur à Toulouse,

Un frère à Angers.

Des amis à Bezac,

A St Béat dans les Pyrénées,

A Oléron.

Dans l'entrée, j'ai mes amis accrochés

Des dessins d'enfant

Des factures

Payées.

Une des intentions de ce projet était de déstabiliser ceux qui tentent de produire une représentation universelle ou centralisée de l'espace habité. Le recueil d'un récit auprès de ceux qui échappent à une reconnaissance culturelle établie paraissait la clé d'une première déconstruction des certitudes parce que les pratiques et les références de ceux qui échappent aux modèles dominants désignent comme centre d'intérêt des lieux et des liens qui modifient l'ordre et les agencements habituels. Parce que ces récits sont portés par la subjectivité de leurs auteurs, ils transmettent de manière indissociable des manières d'être, c'est-à-dire des manières de penser, des émotions et un art de faire. Leur force est de provoquer une émotion dans un univers d'efficacité. Ils touchent parce qu'ils résistent longtemps à toute classification d'ordre fonctionnel et dérangent la morale du sens commun. Si la parole des autres dérange les grilles d'analyse des héritiers de la culture urbaine, c'est parce qu'elle est mise en scène hors de tout découpage thématique.

¹⁴⁹ Extrait du texte d'un vieil homme

3. Un processus de mise en forme Montage, écriture, interprétation

Avant leur mise en scène, les carnets ont été lus par des comédiens dans *l'Appartement-Témoin* en décembre 2003. Le projet d'invention d'une forme théâtrale construite à partir de ces écrits visait à en révéler les imaginaires, les singularités et les enjeux contradictoires des démolitions. Il s'agissait de faire entendre ces "paroles" et de les amplifier. Le titre même de la pièce, en référence aux oiseaux des bords de Loire et du marais de Malakoff traduisait cette intention.

MONIQUE HERVOUËT ET LA COMPAGNIE BANQUET D'AVRIL

À l'automne 2004, Monique Hervouët accepte de les mettre en scène. Monique Hervouët, metteur en scène, mène depuis 2001 la direction de *La Compagnie « Banquet d'avril »*. Elle a vingt cinq années d'expérience professionnelle, marquées autant par des étapes institutionnelles que par des engagements atypiques, dont on trouvera la description en Annexe et dont l'un des buts affichés est de « créer un espace de réflexion et d'expérimentation vers des pratiques moins conventionnelles, aptes à participer à une redéfinition de l'art dans notre société »¹⁵⁰.

Ce projet de mise en scène de *L'inquiétude des Hérons* lui pose la question de la relation à l'écriture des carnets et à ces textes personnels, qui ne sont pas ceux de "spécialistes" de l'écriture (des auteurs, des écrivains). Pour Monique Hervouët, ces textes avaient un statut différent d'un texte d'auteur. Leurs spécificités, d'après elle, tenaient moins à leur forme, qu'aux statuts (notamment social) de leur auteur et aux intentions de celui-ci. Autrement dit, elle leur conférait un statut, voire une aura particulière qui tenait à la reconnaissance d'un geste difficile ; celui pour tout individu d'oser une parole et une pensée personnelle. Son geste théâtral était tenu par une pudeur, une précaution, celle de ne pas "dénaturer" ses actes d'écriture dans la forme théâtrale.

En cela son travail faisait écho à d'autres démarches théâtrales. Depuis les années 1950, le théâtre a cherché aussi à témoigner (ou à prendre date). L'écriture se tourne alors parfois du côté du "document brut"¹⁵¹ : la parole (et non le texte d'un auteur-écrivain) portée sur un plateau de théâtre produirait un effet de conscience et une étrangeté¹⁵². Degré en apparence zéro du travail artistique, le théâtre documentaire cherche à faire entendre et faire voir – mieux que dans le flux de la vie – ce qui n'est pas perçu dans le magma social (et dans le magma des mots). Cette démarche s'appuie sur une confiance dans le pouvoir critique du dispositif théâtral, qui "parle" le monde. Le théâtre document est une construction idéologique, un choix, une visée qui répond à l'attente de penser l'histoire et les aliénations.

À LA RECHERCHE D'UNE PAROLE VRAIE

Monique Hervouët a travaillé, d'une certaine manière, se sentant en charge et responsable de ces textes qui lui étaient confiés. Elle souhaitait non sans paradoxe

¹⁵⁰ Cf. Monique Hervouët, "Redéfinir la place de l'art", *Annexe 2*.

¹⁵¹ Les notions de *document brut* et de *d'authenticité* doivent évidemment être questionnées ; voir M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, minuit, 1975.

¹⁵² Voir par exemple la pièce de D. Féret, *Les yeux rouges*, sur la grève de LIP, ou J.P. Alègre, *C'est Jean moulin qui a gagné*.

préserver leur authenticité ¹⁵³. Elle n'hésite pas à utiliser le terme de vraie parole ou de parole vraie. Elle a privilégié une écriture théâtrale épurée.

Cependant, la mise en scène de ces carnets a conduit à faire des choix de textes ou d'extraits (une quinzaine), puis à les monter, c'est à dire à les assembler pour former un tout, une organisation, une succession, une scène. Certains étaient conservés dans leur intégralité, pour d'autres seuls des extraits sont conservés. Ainsi certains textes scéniques sont élaborés à partir de phrases et de bribes provenant de différents carnets, suscitant des échanges fictifs.

FEMME 1. On m'avait dit tant de mal de Malakoff. C'était bien le dernier endroit de la ville où j'aurais imaginé vivre un jour

FEMME 2. Je n'avais rien ou presque lorsque je suis arrivée. Maintenant je commence un peu, j'ai récupéré une vieille banquette

F1. Je n'avais pas le choix. // Je me suis retrouvée seule avec mon chat dans ce 16^e étage d'où les gens, en bas, paraissaient si petits.

FEMME 3. Je me fais confiance mais moins aux autres, j'ai appris à me méfier des gens, tellement j'ai été déçue dans le passé.

F2. Une association m'a donné une table, des chaises, des matelas

F1. Le bruit du train le soir, ça me rend triste. Je n'ai pas de jardin.

F3. Maintenant le pire est derrière moi

F2. Et le reste, je l'ai acheté avec la CAF

F1. Un jour j'ai rencontré une femme qui m'a dit

F3. Je remercie mes ancêtres de m'avoir transmis l'art de la lutte car sans elle on ne peut pas avancer dans la vie.

F1. Si autour de toi tu trouves personne à qui parler, choisis un endroit, un arbre

F2. J'aime bien m'asseoir dans ma banquette

F3. C'est ce que je pense. // Je me suis longtemps cherchée et je me suis enfin trouvée.

F1. Evacue-toi, pleure si tu as envie. J'ai pris mon manteau, j'ai marché vers la forêt.

F3. Ils ont brûlé des voitures au Jour de l'An

F1. Si vous mettez votre oreille contre le tronc

F3. J'entends des chiens errants pisser dans l'ascenseur

F1. Vous arrivez à entendre la sève

F3. Des chiens errants qu'est-ce qu'on va pas dire ?

F1. Ça circule comme du sang

F3. Pourquoi pas des chiens féroces ?

F2. Je m'assois dans ma banquette et je regarde la Loire //

F3. Le mal qui rôde dès la nuit tombée. Je me demande ce que je fais là

F2. Ne soit pas triste si ton rêve ne s'est pas réalisé

F1. N'oublie pas de remercier l'arbre, la fleur qui t'as écoutée

F3. Des satyres qui agressent des petites filles. Si on n'y fait pas attention...

F2. On croit que tous nous sommes à mettre dans le même panier car nous habitons dans la même cité //

F1. J'en ai marre de voir des papiers partout dehors. Presque un rouleau de papier toilette jeté par on ne sait qui

F3. Avec le ponton de la réussite, j'ai brisé le cœur des jaloux qui sont réduits à l'impuissance

F2. C'est vrai il y a beaucoup d'arabes

¹⁵³ Lors de nos discussions (cf. Tome2, Débats 2), Henri Torgue a souligné les ambiguïtés d'une sacralisation de la parole individuelle, qui tend alors à empêcher toute discussion de cette parole. Et c'est là toute la difficulté de ces propositions : comment préserver l'unicité de l'expérience de chacun, reconnaître la légitimité de cette expérience et permettre cependant un dépassement de celle-ci pour retourner vers la chose publique ?

F1. C'est pas parce qu'on a un AGP qui est payé pour ça qu'il faut faire n'importe quoi
F2. Mais aussi des africains, des bretons, des vendéens
F3. Je serais super équipée, je serai libre. Une voiture en premier lieu.
F1. Ras le bol des administrations qui écrivent différents courriers pour donner des arguments contraires
F2. Toujours prêts à rendre service. Un simple sourire, une parole sympathique.
F1. Ca sert à quoi la communication ?
F2. En période de ramadan, le voisin qui t'apporte le petit plat de couscous
F3. Un congélateur, un aspirateur, la liberté
F2. Vous habitez place Graslin, le voisin il va pas venir avec une part de tarte
F1. Voilà. J'ai installé mon lit dans la salle à manger. Pour mieux m'endormir : la télé
F3. Pour les personnes qui en ont besoin par exemple acheter des poissons, des coquillages et regardez votre aquarium quand ça ne va pas trop bien
F1. J'attends
F2. Pourquoi « quartier » ? Ca me fait penser à une orange. On devrait dire « lieu de vie »
F3. Admirez vos poissons. Regardez comme ils sont heureux
F2. « Lieu de vie », c'est plus joli
F1. J'attends le jour béni
F3. Ou bien faites comme votre chat apprenez à vous détendre
F1. J'attends le jour béni où je déploierai mes ailes vers l'ailleurs
Je préfère rester anonyme

L'agencement des différents textes constitue donc la proposition esthétique. Il s'agissait de faire que plusieurs paroles circulent, d'en révéler leur existence, leur donner forme, de faire reconnaître leur identité.

MONTAGE, ASSEMBLAGE, DÉCALAGE

Sans vouloir, trop s'y arrêter, il est indispensable, ici, de rappeler que le montage, forme essentielle de l'art du XX^{ème} siècle ¹⁵⁴, procédé poétique renouela l'art. Utilisé notamment par les avant-gardes historiques comme moyen de subversion, il joue sur le sens, le détournement pour "créer un inconnu nouveau" à partir d'éléments anciens (Max Ernst). Ce terme est associé à celui d'agencement, d'assemblage, de collage ou centon. "Centon" vient du latin *cento* qui signifie un tissu fait de pièces rapportées, un poème entièrement composé de vers ou de fragments de vers empruntés à un ou plusieurs auteurs connus, une juxtaposition de pièces disparates, usées. En tant que fait esthétique, le montage réalise une forme d'ensemble et influence l'aspect que prennent les uns par rapport aux autres les différents éléments qu'il utilise.

Tout au long du XX^{ème} siècle, l'acte de monter n'a eu de cesse d'évoluer, et connu des variations si nombreuses que les problèmes esthétiques posés par cette technique et ce geste différent ont considérablement suivi qu'ils étaient employés par tel ou tel auteur ou mouvement ¹⁵⁵.

Dans *L'Inquiétude des Hérons*, les enchaînements des textes, les vides produits par le

¹⁵⁴ Le montage est l'action d'assembler ou la manière dont sont assemblées des parties constituées d'abord séparément pour former un tout. Emprunté aux techniques industrielles, puis initié par le cinéma (Vertov et Eisenstein) et le théâtre (agit prop, Meyerhold, Brecht), le montage est une intrusion dialectique, il est anti-idéalisme et anti-réalisme.

¹⁵⁵ Voir les esthétiques différentes des pensées, des écritures de J.L. Godard et C. Lanzman sur la Shoah soulignées par G. Didi Huberman, dans *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.

déplacement des spectateurs d'un espace vers un autre, les creux influencent l'aspect et le sens que les éléments prennent les uns par rapport aux autres. Le montage joue sur les correspondances, les analogies, les résonances, les différences pour donner à penser en créant des rapports entre les écritures, les textes et leurs contenus. Il les met en mouvement, fait surgir des hiatus, des indéterminations, suscite l'imagination, complexifie notre compréhension de ces textes par rhizomes, racines, infiltrations, prolongements inattendus, bifurcations, associations. Il traduit la nécessité du lien, du passage pour voir et penser quelque chose qui est visée et non pas figée, il défend l'idée du lacunaire pour permettre l'interprétation ou la lecture au sens de Walter Benjamin ¹⁵⁶.

Le montage de *l'Inquiétude des hérons* ne se hâte pas trop de conclure ou de clore : il ouvre et complexifie notre appréhension de l'histoire de Malakoff. L'image qu'il offre du quartier n'est ni une ni toute, elle offre des différences dialectiques liées au morcellement... Le montage fait éclater la linéarité par une représentation simultanée. Il entretient des rapports de tension, de confrontation, de complémentarité entre ses différentes parties, ce qui crée sens et émotions. C'est la mémoire et l'imagination du spectateur de la pièce qui donnent sens au discontinu en rapprochant les éléments et qui mettent en relation des contradictions qui multiplient les niveaux de représentations. La réunion des éléments a recours à l'imagination pour comme le dit Freud "faire de la construction dans l'analyse". L'imagination est travail, et dans ce temps de travail, les textes agissent les uns sur les autres par collisions ou par fusions, par ruptures ou par métamorphoses. Tout cela agissant sur l'activité de savoir et de pensée. L'acte d'interprétation de ces textes des carnets d'écriture par le metteur en scène n'est pas conçu comme un lieu neutre comme un point d'observation indifféremment situé ici ou là quelque part dans la zone intermédiaire qui sépare le passé de l'avenir, mais comme un moment spécifique, comme un instant vécu chargé de toutes les tensions et de toutes les contradictions qui travaillent une conjoncture historique précise. Le montage est une construction dans l'analyse et pousse à l'imagination ¹⁵⁷. L'imagination est travail, ce temps de travail des images et des textes sans cesse agissant les uns sur les autres par collisions ou par fusions, par ruptures ou par métamorphoses.

Le poétique est ce qui met en rapport des éléments qui apparemment n'en ont pas. Ce qui se passe dans les jointures ¹⁵⁸. Elle oblige à trouver et créer des liens, à relier les choses qui ne vont pas de soi, pour tisser du sens. Il s'agit de rendre le texte théâtral dialectique, pour faire penser. Créer une forme qui pense. La dialectique doit se comprendre dans le sens d'une collision démultipliée des mots et des images créées par le jeu des acteurs et le "décor", ces images s'entrechoquent entre elles pour que surgissent des mots, les mots s'entrechoquent entre eux pour que surgissent des images, les images et les mots entrent en collusion pour que la pensée ait lieu visuellement. Cette approche dialectique capable de manier ensemble la parole et le silence, incite à voir pour mieux savoir.

INTERPRÉTATION, ÉCOUTE ET RESTITUTION

Monique Hervouët insistait sur le fait que le comédien devait avant tout faire entendre

¹⁵⁶ Benjamin W., *Paris Capitale du XIXème Siècle - Le Livre des passages*, Paris, Cerf, rééd. 2002.

¹⁵⁷ Didi Huberman G., *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003. « On ne peut pas parler d'image sans imagination. La valeur de connaissance ne saurait être intrinsèque à une seule image, pas plus que l'imagination ne consiste à s'involver passivement dans une seule image. Il s'agit au contraire, de mettre le multiple en mouvement, de ne rien isoler, de faire surgir les hiatus et les analogies, les indéterminations et les surdéterminations à l'oeuvre. L'imagination n'est pas abandon aux mirages d'un seul reflet, comme on le croit souvent, mais construction et montage de formes plurielles mises en correspondances ». P 151.

¹⁵⁸ "La coïncidence est essentielle et existentielle". Entretien, mai 2006.

son texte (notamment par des gestes verbaux, hauteur de la voix, timbre, intensité et volume, articulation, diction). Sa tâche propre était un dire qui a pour origine et pour référent ce texte antérieur et spécifique des carnets d'écriture ¹⁵⁹. Le passage du texte à sa mise en jeu verbale par les comédiens impliquait de travailler le corps et la parole, la présence des corps et les différentes fonctions du discours ¹⁶⁰. Le comédien devait parler ce texte, c'est-à-dire transformer le scriptural en phonique, en cherchant à conserver son ton, son intention, sans emphase, "mais aussi sans incarnation" ¹⁶¹. La relation au texte, son interprétation, sa traduction, son jeu, sa représentation furent néanmoins vécues avec émotion par les comédiens. Et ils lui prêtaient eux aussi un statut particulier ¹⁶². Ils étaient attachés à l'idée qu'ils se faisaient de cette parole, et cherchaient selon les choix du metteur en scène à adopter une sorte de neutralité, une distance juste voire une objectivité pour « *respecter* » cette parole. Monique Hervouët considérant "l'acteur comme passeur" voulait obtenir une "restitution" au plus près de l'intention des auteurs qu'ils n'ont cependant pas souhaité rencontrer (mais seraient-ils dans la salle ?). Le fait de travailler sur place durant un mois pour construire cette proposition leur permit de s'imprégner du quartier, de son histoire et de son activité.

Cette position, cette recherche d'une authenticité de la parole, n'est pas sans paradoxe mais elle semble reposer sur une utopie, celle de la métaphore inouïe. « La métaphore, comme mode selon lequel parle l'originaire, reste, malgré la recherche ininterrompue, une parole non prononcée et donc non entendue, non "ouïe", mais pour cela même, elle suscite irrésistiblement l'émerveillement et l'inquiétude. Ce que l'on recherchait, c'était une parole "exquise", "sublime", une parole capable d'offrir une réponse définitive à chacune de nos interrogations, dans laquelle resplendirait la vérité bien ronde sur quoi déboucherait toute interrogation. Mais la parole a voulu apparaître, avant même que se manifeste chacun de nos doutes et de nos problèmes, non pas de façon définitive mais comme invitation à passer de voix en voix, en une translation incessante, comme si le sens de notre errance et de notre parole même consistait en ce passage. Ainsi sommes-nous fixés à une parole qui nous refuse son visage. Nous voudrions qu'une révélation nous offre la parole "exquise". En l'absence de cette parole perdue, nous croyons cependant que le sacré parle encore de manière plus réservée, à voix basse, au point de paraître "inouïe" » ¹⁶³.

Monique Hervouët décida d'introduire peu d'éléments de décor supplémentaire à celui de la tour Portugal, pour privilégier la parole et la voix et accentuer leur présence pour provoquer l'écoute, la reconnaissance de cette parole et établir une relation imaginative et spéculative. Linguistiques ou non, les signes théâtraux traduisaient une parole, et faisaient parole c'est-à-dire qu'ils étaient la manifestation "pragmatique" d'un langage ¹⁶⁴.

¹⁵⁹ Toute une part du discours du comédien n'est pas un message adressé à un récepteur : elle est auto-référentielle, elle renvoie aux structures propres du discours, le discours ne dit alors que lui-même, son arrangement phonique, lexical et syntaxique, proprement sa poétique.

¹⁶⁰ Sur les différentes fonctions du discours au théâtre, voir A. Ubersfeld, *Lire le théâtre 2, l'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p 183.

¹⁶¹ Entretien avec Monique Hervouët Avril 2005

¹⁶² Gilles Gelgon a insisté sur cette responsabilité de l'acteur par rapport au texte qui lui était *confié*. Entretien, mars 2005.

¹⁶³ Grassi Ernesto, *La métaphore inouïe*, Paris, Editions Quai Voltaire, 1991, p.10

¹⁶⁴ Si nous acceptons les propositions d'Austin concernant la performativité généralisée des actes de langage, nous considérons que le performatif « je joue » est implicite à tout acte théâtral (geste ou parole), « je

Il est important de souligner que les textes des carnets d'écriture étaient interprétés de manières différentes : certains étaient énoncés de manière très dépouillée, d'autres chargeaient les mots d'autre chose que de sens : de sons, de rythmes, de couleurs et de mouvements. Certaines scènes étaient interprétées de manière plus métaphorique voire onirique (la mariée, le marais...). Ces interprétations révélaient l'opacité du langage. C'est le statut même de l'énonciation théâtrale, son ambiguïté, l'ambiguïté du destinataire qui faisait du discours théâtral une poétique discursive : plaisir du jeu de la parole et de sa musicalité, plaisir du texte et de ses structures poétiques (*cf. supra Les tartines de bonheur*). Si la gestuelle était avant tout du côté de la performance, la parole était alors parole de la fiction, mais parlée dans et par la performance. Elle perdait son illusion d'être un document, une restitution sans modification ni interprétation.

La manière de jouer ces textes générait une écoute attentive et interpellait ce geste d'écouter : « Qu'est ce qu'exister selon, l'écoute, pour elle et par elle ? Qu'est ce qui s'y met en jeu de l'expérience et de la vérité ? ». « Si entendre c'est comprendre le sens (soit au sens dit figuré, soit au sens dit propre : entendre une sirène, un oiseau ou un tambour, c'est chaque fois déjà comprendre au moins l'ébauche d'une situation, un contexte sinon un texte), écouter c'est être tendu vers un sens possible et par conséquent non immédiatement accessible » ¹⁶⁵.

L'écoute et la reconnaissance d'un autre étaient indissociables d'une expérience personnelle. L'attention portée à son récit permettait d'observer la variété de ces mots et de sa langue : « Nous devons considérer le multilinguisme comme une donnée poétique de notre existence » ¹⁶⁶.

Celui qui parlait, l'(es) acteur(s), en guidant ceux qui l'écoutaient, s'adressait à un interlocuteur (au spectateur qui l'écoutait, mais, à travers lui, à un ou plusieurs absents privilégiés, les auteurs des textes). Sensibiliser à cette histoire celui qui écoutait était la dimension sur laquelle se construisait cette mise en scène. Les lieux et les temps jalonnaient un récit et une perception. Etre emmené sur les références, dans le territoire de celui qui parle, à partir de la parole d'un autre, oblige à l'ajustement de la communication. Quand quelqu'un parle, sa parole explicite une logique, une "ritournelle" qui est sa manière d'articuler le sens. Et cette logique intraduisible en terme d'objectivité, réveille la sensibilité de celui qui l'écoute ; il ne peut rendre compte de ses sensations que dans un rapport transférentiel ou contre-transférentiel ; obligatoirement subjectif.

Un récit concernant la vie quotidienne ne devient unique ou étrange que s'il est écouté dans sa durée, à la fois comme un fait poétique et comme une analyse particulière déplaçant la question même de l'habiter. Si la question de l'habiter est à la fois une question épistémologique et une résistance par rapport à la reproduction d'une culture urbaine banalisée, celle de l'écoute en est inséparable.

Les situations traditionnelles de dialogue reproduisent le plus souvent dans notre culture des modèles de pouvoir, où les partenaires jouent tour à tour le rôle d'un maître ou d'un élève (rituel du confessionnal, interrogatoire ou examen, initiations socratiques). Ces modèles tendent à considérer la parole sous un angle juridique, en d'autres termes l'oralité est en attente d'une transcription qui la contextualise dans un rapport universalisant. Si le sens d'un récit réside dans sa structure même et dans sa capacité à expliciter un contexte qui échappe aux références habituelles de son interlocuteur. Le travail de celui qui écoute consiste à reconnaître tout ce qu'il entend comme l'expression

joue » institue une coupure entre la parole et le réel (le monde), une séparation. Austin, J.L., *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

¹⁶⁵ Jean-Luc Nancy, *A l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, pp.17-19

¹⁶⁶ Glissant E., *Introduction à une poétique du divers* », Gallimard, 1996, pp.122-123.

subjective d'une parole unique. L'autre devient le maître de son récit parce que celui qui écoute attend de la parole de l'autre une résolution d'une énigme.

4. Une création *in situ* posant la question de l'habiter

Il est nécessaire de préciser les caractéristiques de l'espace théâtral de cette pièce. Dans la Tour Portugal, la mise en scène était conçue comme une déambulation sur trois étages, dans cinq appartements vides. La démolition étant prévue deux mois plus tard, la majorité des habitants avait été relogée ailleurs sur l'ensemble du territoire de la ville, quelques familles devaient encore déménager sous peu.

Parcours : Les spectateurs accueillis dans le hall de l'immeuble, prenaient l'ascenseur pour monter au cinquième étage, là, ils s'asseyaient dans une salle d'attente dont les murs étaient garnis de cartons "Déménageurs bretons". Après une attente de quelques minutes, le metteur en scène venait les chercher avec une clochette. Ce guide rompait le face à face des spectateurs, et les conduisait dans la première salle : une salle à manger, une cuisine. De la cuisine, ils passaient dans un salon, un couloir, un escalier, un autre salon. Le passage d'un étage à l'autre se faisait par les escaliers de service au dehors, dans les coursives.

PREMIÈRE SCÈNE

Dans une salle à manger : des blocs blancs en ciment cellulaire constituent une maquette du quartier, un texte enregistré des concepteurs de ce grand ensemble. La scène contextualise le spectacle dans l'histoire de l'architecture moderniste et du projet social de l'après guerre. Texte enregistré.

L'homme devant s'y sentir et s'y intégrer avec le plus d'harmonie possible, chaque espace a été conçu sur l'unité de mesure de celui-ci. Il peut y habiter, y travailler, y cultiver le corps et l'esprit et être libre d'y circuler. Les priorités de ce concept sont la fonctionnalité, l'échange et les rencontres. Construit sur pilotis, dans une zone sableuse truffée de 2 000 pieux d'une longueur moyenne de 25 m, ce n'est pas Manhattan, mais une ébauche de notre cité telle que nos enfants la connaîtront vers l'an 2000. Un jeu subtil de balcons et de claires-voies anime les façades, comme un sourire, mille sourires. Quelques taches de couleurs primaires mettent en valeur la beauté de l'ensemble. 45 secondes pour s'envoler du rez-de-chaussée au 16^e étage ! Et découvrir de ce point imprenable une vue magnifique. Le coup d'œil en vaut la peine. La ville de Nantes prend un tout autre aspect. Les dimensions semblent irréelles. Cela ressemble à un paquebot où l'on s'épanouit loin des zones polluées, baigné par le soleil. Véritable village vertical, cet ensemble de 1658 logements offre un cadre de vie agréable avec son parc de plusieurs hectares et ses logements à l'insonorisation exceptionnelle.

DEUXIÈME SCÈNE

Premier témoignage celui d'une personne installée depuis l'origine de Malakoff (1970). Le personnage, une femme faisant la vaisselle, racontant l'exode rural, les débuts de la cité, les espoirs, les habitudes.

*Trois chambres,
Une toilette,
Une douche,
Une cuisine,
Une salle à manger,
Un couloir.
Vue sur la Loire.
Une guitare,
Une chaîne hifi,*

*Une table éclairée par une lampe d'architecte,
 Un grand miroir.
 Tout ça pour nous !...Une salle de bain ! Chic on va pouvoir se baigner !
 Il faut dire que nous habitions un petit appartement sans confort. Même pas l'eau au robinet, alors quel changement...
 Il y a bien eu quelques désillusions au début : c'était bien moins insonorisé qu'on le pensait...pas difficile de savoir si c'est un homme ou une femme qui se soulage dans les toilettes, au dessus de votre tête...et puis on nous avait dit vous ne payerez pas de chauffage...hélas (mille fois hélas)
 Nous étions au 17, rue de Suisse. Les 20 appartements ont été occupés en quelques jours. Nous avons fait vite connaissance avec nos voisins.
 Seulement la moitié du bâtiment était finie et aucune tour n'était encore construite C'était pas encore « le petit New York »
 Le soir lorsque mon mari rentrait du travail, nous regardions les progrès.
 Il fallait environ 6 semaines pour monter une tour c'était un vrai jeu de construction. On voyait à longueur de journée les camions de l'entreprise Le Guillon qui amenaient les plaques toutes faites pour les poser.
 Il faut dire que ce sont des ouvriers portugais qui ont érigé toute cette cité. Ils logeaient dans des baraquements. A deux ou trois ensemble. Je les ai plaints lorsque l'hiver est arrivé. Il y a eu de la neige. Pendant plus d'une semaine si mes souvenirs sont bons. Ils jouaient au foot pour se réchauffer. Quel ouvrier accepterait de faire ce travail dans de telles conditions de nos jours ?
 Il n'y avait aucun commerce, un boulanger passait tous les jours, un épicier 2 ou 3 fois par semaine, et un marchand de poissons qui passait 2 fois par semaine avec sa petite voiture son mulet sa casquette de pêcheur. On l'appelait « petites pattes », je n'ai jamais su pourquoi.
 L'église a été construite la dernière. Nous allions à la messe à St Christophe. Qui est devenue la Mosquée
 Nous n'avions pas de bus, pour aller en ville, nous marchions, jusqu'à Marcel Saupin, et là il y avait un car Citroën qui nous attendait. Après ça a été un Saviem.
 A notre arrivée nous étions aux environs de 7500 personnes habitant sur la cité, ce qui correspondait à l'époque à la population de la ville d'Ancenis.
 Je garde personnellement un très agréable souvenir des premières années. Oh ! oui !
 Il y a un gros décalage entre 1970 et maintenant. On s'amusait mieux. Et pour pas cher. La jeunesse était complètement différente. Avec un peu plus de sincérité. Puis on était plus émotif.
 Je me rappelle, avec mes trois enfants, je travaillais chez trois patrons différents, ça a été dur.
 Leur père travaillait dur lui aussi, pour pas grand chose. On s'était mariés en 65. Moi je venais du soleil, lui c'était un vrai nantais. Ça n'a pas été facile tous les jours.
 Enfin ! Vive la « cité des ducs » puisque c'est là que la chèvre est attachée ! Il faut bien qu'elle y reste !
 Mon mari est mort trop tôt.
 Les enfants ont grandi. Tous mariés avec des enfants. C'est ça la vie le bonheur, il faut pas chercher plus loin, le bonheur il est là auprès de vous tous les jours.*

TROISIÈME SCÈNE

Dans une salle à manger, trois « enfants » partent à l'école et discutent. Ils regardent par la fenêtre, puis vont sur le balcon, la nuit tombe et l'on voit apparaître les lumières des immeubles encore habités ce qui suscite une mise en abîme des histoires racontées.

S. J'habite 2, rue du Portugal. Dans le quartier de Malakoff.

G. L'école où j'étudie s'appelle Jean Moulin. Ma maîtresse s'appelle Hélène

S. Ce quartier se situe à Nantes

C. Dans le département de la Loire Atlantique. La Loire Atlantique se situe en France.

G. La France en Europe et l'Europe dans le Monde.

S. Le Monde est dans la Terre.

C. La Terre dans le Système solaire.

S. Le Système solaire dans la galaxie.

G. Et la Galaxie dans l'univers.

S. Moi, quand je suis dans mon lit, je regarde par la fenêtre et j'aperçois la Loire.

G. Sur mon lit, j'ai un coussin avec des étoiles jaunes et un ours gris et blanc qui joue du piano.

C. Sur mon lit, il y a parfois mon hamster, tout le temps mon oreiller et ma couverture.

S. Je fais mes devoirs sur mon lit parce que ça me repose, et je m'endors en écrivant sur mon lit.

G. Mon lit a été démonté à cause du déménagement. Maintenant je dors sur un matelas sur le sol, je ne sais pas où on va déménager.

S. Ici, mon lit est marron avec des rayures rouges. Ma couette est rouge, elle me tient chaud. En Algérie, je dors par terre avec une couette blanche. J'aime bien dormir par terre parce qu'il fait chaud, et que le carrelage est frais.

C. Au dessus de mon lit, il y a un plafond. Au dessus du plafond, il y a des voisins.

G. Au dessus des voisins, il y a un plafond. Au dessus du plafond, il y a des voisins.

C. Au dessus des voisins, il y a un plafond. Au dessus du plafond, il y a des cailloux.

G. Au dessus des cailloux, il y a des oiseaux.

S. Au dessus des oiseaux, il y a des avions.

G. Dans ma chambre, il y a une armoire, un meuble, deux bureaux, deux lits, cinq bacs. Et pourtant, je dirai qu'en longueur elle fait 8, 9 m et en grosseur 4, 5 m.

C. Dans ma chambre, il y a une photo de classe en maternelle, une de CE1, et une de moi avec le Père Noël quand j'étais petite.

S. Dans ma chambre, il y a mon armoire, une commode, et le lit de ma sœur qui ronfle la nuit et qui me gêne. Il y a aussi mes chats et mes chiens qui passent.

G. Dans ma chambre il y a des posters de Shakira et Jennifer Lopez.

S. Ma chambre au Maroc est plus grande que celle de Malakoff.

C. Dans ma chambre, il y a des dessins, des livres en arabe et en français, comme Blanche-Neige et Hansel et Gretel. Mais je préfère Hansel et Gretel.

G. A côté de ma table, il y a une poubelle. En dessous, il y a un grand tapis de trois mètres où il est écrit : « Nous voulons la paix » en anglais, et on voit de petites fleurs, des animaux et des humains.

S. Je regarde mon réveil électronique qui fait radio pour me réveiller le matin quand il y a école. Je l'aime bien car mon papy me l'a offert en cadeau.

C. J'aime bien la chambre de mon frère, on dirait une cabane.

G. Je préfère ma chambre d'Algérie à ma chambre de France.

S. J'aime bien la cuisine parce que j'aide ma mère à faire la cuisine. Ma cuisine sent très bon avec toutes ces odeurs.

G. Ici, mon appartement est normal, comme tous les autres. En Algérie, j'ai une grande maison, de trois étages.

S. On mange dans la cuisine, surtout en période de ramadan.

C. Des fois, avec mon frère, nous ne pouvons pas dormir à cause des gouttes d'eau dans les tuyaux.

G. A côté de la maison, il y a un oued avec plein de chats et de chiens, et beaucoup d'eau quand il pleut. Tous les ans, on fait une grande fête dans notre maison.

S. En France on mange du bœuf, du poisson, des tomates, de la viande hachée. En Algérie, on mange du couscous, du mouton, du poulet et des fois des merguez. Après le ramadan, il y a l'aïd et pendant l'aïd, on m'achète des chaussures et des

habits, et j'ai un petit peu d'argent.

C. Au Portugal, j'ai une maison. Quand on entre dedans, il y a un beau meuble avec les photos de mon tonton et de mes cousins. A droite, c'est là où on met les chaussures.

G. Pour aller au Maroc, la route est longue et il fait chaud. On n'arrête pas de tomber malades.

S. Par la fenêtre d'ici, je vois la Loire, les voitures qui passent, les arbres, un petit château avec un bac à sable, et la moitié d'un terrain de foot.

G. Quand je regarde par la fenêtre, je vois la maison de Halima et Séverine. Je vois un peu de Malakoff.

C. Je ne peux rien vous dire car je vois super, super loin. Je vois tellement de choses que, comme je vous le dis, je ne peux rien vous dire.

S. Moi je dis qu'avoir une fenêtre, c'est une chance car tu vois tout ce qui se passe : la vie, les enfants qui jouent entre eux, les enfants qui lisent des livres... Il y a des enfants qui n'ont pas de fenêtre dans leur chambre. Ils doivent avoir très chaud. Mais c'est comme ça la vie, tout le monde ne peut pas avoir ce qu'il veut.

C. Dehors, je vois la tour grise, une banane, une piscine vide et l'école.

S. Je vois des voitures pratiquement de toutes les couleurs. Il y a même une voiture comme une caravane à moitié dorée : c'est la voiture d'Achraf Amor.

G. Je vois les poubelles.

C. Je vois une cabine téléphonique.

G. Je vois une fenêtre cassée.

S. Je vois une petite fontaine.

G. Je vois la Loire et la Loire est basse.

C. Je sens l'odeur de la mer et des poissons.

S. Je vois l'école Henri Bergson.

C. Je vois la poste,

G. la pharmacie,

S. le Kebab,

G. la boulangerie,

C. la boucherie,

S. Lidl,

G. le café,

C. le coiffeur

S. Je vois la mairie, une femme en djellaba, une bouche à incendie.

G. Sur beaucoup d'immeubles, il y a des paraboles qui vont dans tous les sens : une vers l'Algérie, une vers le Maroc, une vers la Tunisie.

C. A la fenêtre des immeubles, il y a beaucoup de tapis très beaux, surtout ceux qui viennent d'Algérie ou du Maroc.

S. Il y a une route où passent des gens et des voitures. Au bout de cette route, il y a une usine des eaux. Quand on passe devant, on entend de l'eau tomber dans de l'eau. Au bout du chemin, il y a des passerelles. Si on tourne à droite, on peut aller prendre le tram ligne 2.

G. Dans mon hall, il y a des gens qui mettent le feu, qui mettent de l'eau. Il y a la cave. Certains y jouent au foot alors que c'est interdit. Les gens de Nantes Habitat n'arrêtent pas de nettoyer parce que c'est tout le temps sale.

S. L'ascenseur est très sale, les gens y jettent des détrituts. Ils font pipi dedans, c'est dégoûtant et ça pue l'urine et le chien mouillé. Je le prends tout le temps. J'habite au 7^e étage.

C. Il n'y a pas de miroir dans l'ascenseur.

S. J'ai vu un car qui a brûlé. Ça sentait le brûlé. Il n'y avait plus de vitres. On a vu quelqu'un passer en voiture quatre fois pour prendre des photos. Tout était cassé. En rentrant, j'ai vu un pigeon mort.

C. J'ai vu de la neige carbonique sur le car brûlé. Je suis allé à l'intérieur, c'était dégoulinant. Dans le bassin, j'ai vu des feuilles bouger, comme des humains qui se

battent.

G. La petite sœur de Fatim avait peur, elle croyait que c'était les morts qui étaient sortis de leurs tombes pour détruire tout le quartier.

C. Après j'ai rêvé que Malakoff s'est écroulé. Je croyais que j'étais blessée avec mon frère et ma maman. Tous les habitants de Malakoff sont partis à l'hôpital pour se faire soigner. Mais à la fin, la mairie reconstruisait tous les immeubles.

G. A Beaulieu, les téléphones sont différents de ceux de Malakoff.

C. Ce sont des téléphones à cartes.

G. Beaulieu, c'est moins sale que Malakoff.

S. Je n'aime pas Beaulieu parce qu'il y a des appartements privés. Les pourris.

C. A Beaulieu, les tours ne sont que bleues.

S. Alors qu'à Malakoff, il y a d'autres couleurs : bleu, rose, jaune.

G. A Beaulieu, les vitres des immeubles ne sont pas cassées, il n'y a pas de déchets.

C. Malakoff, c'est sale, les vitres sont cassées.

S. Les interphones ne marchent plus, parce que les gens les cassent.

S. Un TGV, c'est un Train à Grande Vitesse.

C. Un TER, c'est un train Express Régional.

G. La SNCF, c'est la Société Nationale des Chemins de Fer Français.

S. Un SDF, c'est un sans domicile fixe. Il y en avait un dans la gare. Il faisait sa toilette car il était sale. Parce qu'il n'avait pas de maison.

QUATRIÈME SCÈNE

Un comédien de dos assis dans un fauteuil joue le texte du vieil homme (*cf. supra*) qui relate l'histoire d'un couple, un mariage. Une comédienne surgit habillée en mariée, créant ainsi une image métaphorique, du souvenir évoqué.

CINQUIÈME SCÈNE

Dans un salon, doté d'un unique meuble, une actrice d'abord perchée sur ce meuble vient vers les spectateurs, en jouant le texte des *tartines de bonheur* (*cf. supra*).

SIXIÈME SCÈNE

Dans un salon vide, les chaises pour les spectateurs sont alignées le long des murs, au centre une actrice assise sur un fauteuil joue le texte Papillon (*cf. supra*).

SEPTIÈME SCÈNE

Dans un salon vide, les spectateurs s'assoient les uns en face des autres. Un trou dans le mur laisse entendre les paroles de trois femmes (*cf. supra*) causant dans la cuisine. Les spectateurs renvoyés à eux-mêmes, ont à la fois des statuts de voisins, d'étrangers, d'intrus.

HUITIÈME SCÈNE

Dans la salle à manger restructurée d'un appartement, sur un tas de terre du marais de Malakoff (et de morceaux de bois), un acteur creuse en parlant du marais (*cf. supra*).

NEUVIÈME SCÈNE

Deux filles sur un chariot de supermarché dans le couloir de l'immeuble, rient et écoutent de la musique.

FILLE 1. Je trouve que mon quartier est trop classique. Je suis très très heureuse qu'ils le détruisent. Ça fait douze ans que j'habite Malakoff. Mes parents, eux, 26 ans ; et ils veulent rester ; moi je veux partir, aller loin loin loin, là où personne ne me connaîtra pour faire des nouvelles rencontres ; ça énerve de te lever le matin et

de toujours toujours toujours voir les mêmes mêmes têtes.

Ça m'exaspère = ça m'énerve ou me saoule = ça me fait chier

FILLE 2. J'ai les cheveux châtons et les yeux bleu et gris. Ma peau est blanche. Je m'habille quelquefois en pattes d'éléphant des fois en jogging

F1. Aujourd'hui, je suis pas allée à l'école. Je suis malade (éclat de rire). J'aime pas l'école.

F2. Je me souviens d'avoir habité dans une banane et que maintenant j'habite dans la tour verte clair. Mais je vais encore déménager parce qu'on va détruire notre tour, et si je partirai ailleurs, j'aurai toujours Malakoff comme souvenir dans ma tête. Je l'ai toujours aimé, c'est comme si j'avais une amie que je kif et que je quitterai bientôt inshallah'.

F1. Avant Lidl, y avait Radar. Lidl aussi c'est bien, mais je préfère Radar c'était plus grand et puis on pouvait facilement piquer des malabars Obélix et Astérix

F2. Malakoff c'est le quartier le plus mieux après Bellevue. Aslam et Hatice s'aiment parce qu'on les a vus se faire un bisou sous un arbre.

F1. Je rêve de rencontrer ma chanteuse préférée c'est une canadienne ce n'est pas Céline Dion. Elle s'appelle Natacha St Pier. Si je pouvais la rencontrer, je promets de ne plus jamais faire de bêtises à l'école et même dehors plus du tout. Alors, s'il vous plaît, pouvez-vous m'envoyer son adresse ?

F2. Je me sens bien dans ma peau et j'ai peur de mourir jeune je préfère mourir vieille.

F1. J'ai jamais osé vous le dire, mais avant de parler sur les autres, il vaudrait mieux vous regarder !

DERNIÈRE SCÈNE

Dans une salle, la TV diffuse, sur un tas de gravas, le discours d'un élu joué par un acteur.

TEXTE 1 (TV)

L'objectif du projet, particulièrement sur Malakoff Amont, est la diversification de l'habitat. Dans un premier temps, 294 logements vont être détruits dans 3 bâtiments : le linéaire Pays de Galles, les deux tours de Portugal et de Sicile. La moitié des logements seront reconstruits sur le périmètre du GPV et l'autre moitié à l'extérieur de ce périmètre. La Convention Habitat que nous sommes en train d'élaborer avec les différents bailleurs va permettre d'organiser les relogements avec l'ensemble des bailleurs qui s'engageront à nos côtés sur ce projet. Il s'agit bien de faire jouer la solidarité inter-quartiers pour maintenir l'offre de logement social sur le territoire nantais.

Au cours du premier trimestre 2003, chacun des locataires des bâtiments démolis se verra proposer un entretien individuel. Cet entretien permettra de repérer les situations de chacun, d'apporter une réponse spécifique adaptée. Les déménagements seront pris en charge. La charte de relogement précisera la nature de ces prises en charge.

A Nantes, le pourcentage de logements sociaux est de 23%. On observe dans tous les quartiers de Nantes une relative mixité sociale, un mélange de types de logements, ce qui n'est pas le cas à Malakoff. L'objectif du GPV est d'ouvrir le quartier à la ville, l'ouverture passe par la recherche de mixité.

Les services et les acteurs du développement économique font valoir l'intérêt, pour Nantes, de développer un pôle tertiaire à proximité de la gare TGV, comme le font les villes de Lille, Lyon ou Marseille. Selon certains avis, c'est la totalité du Pré Gauchet qui devrait être réservée pour les bureaux ; mais ce n'est pas la volonté de la Communauté urbaine de la ville de Nantes.

Les services en charge de l'habitat et les acteurs de l'immobilier insistent sur la nécessité d'apporter une offre de logements diversifiés à proximité du centre ville. Pour leur part, les responsables des services à la population s'intéressent à

*l'opportunité que constituent ces terrains pour réaliser des équipements.
Le choix effectué par les élus a été celui de la diversité. Comme la plupart des quartiers de la ville, le Pré Gauchet comprendra des équipements majeurs : le Collège et la Piscine, la reconstruction sur l'emplacement actuel de la Mosquée.
Pour finir, nous vous rappelons que ce projet est un projet de grande ampleur et difficile. Voyez par exemple nos difficultés dues à l'emprise des voies de chemin de fer. Beaucoup de facteurs ont une influence sur le projet et sur les décisions à prendre. Nous devons avoir conscience de toutes ces difficultés. Merci. Bonsoir.*

TEXTE 2 (simultanément)

*Où va-t-on loger les habitants de la banane Pays de Galles en attendant ?
Comment se passera l'attribution des logements actuels de Malakoff ?
Serons-nous prioritaires ensuite sur les nouveaux logements du Pré Gauchet ?
Est-ce que les démolitions annoncées l'an dernier sont les mêmes aujourd'hui ?
Quelles seront les conditions d'accès à la propriété dans les nouveaux logements du Pré Gauchet ?
Si on me propose un logement actuellement, est-ce qu'on me paiera mon déménagement ?
Comment allez-vous faire avant la signature de la Charte ?
Quels sont les résultats du sondage sur la perception du quartier ?
Par où accède-t-on à la piscine ?
Il y a trois ponts entre Malakoff et la Moutonnerie, pensez-vous à élever les routes et les voies de chemin de fer ?
Qu'en est-il des bus Cariane ?
La mosquée provoque des problèmes de stationnement. Allez-vous augmenter les capacités de parking ?
Quels seront les tarifs appliqués sur le parking des anciens docks ?
Quel est le devenir des abords du canal St Félix et que vont devenir les voitures ?
Qu'en est-il du projet de passerelle au-dessus du canal St Félix ?
Que deviendra le stade Marcel Saupin ?
Avez-vous prévu des commerces sur le vieux Malakoff comme une boulangerie ou une épicerie ?
Allez-vous élargir les routes qui mènent de Willy Brandt à la Gare ?
On en a marre des bouchons tous les jours. Même les pompiers se trouvent coincés sur le boulevard.
Où vont aller les voitures qui arrivent de la pénétrante ?
Le Collège et la piscine sont très attendus. Vous pouvez les commencer dès maintenant.
Dans l'hypothèse où vous démolissez la banane de la rue d'Angleterre, j'imagine que le gymnase Malakoff IV partira avec. Qu'avez-vous prévu pour les jeunes ?
Est-ce que les bâtiments seront démolis avant ou après reconstructions ?
Nous ne voulons pas déménager quatre fois avant d'avoir un logement stable.
Est-ce que la Banane Angleterre va être démolie, et qu'en est-il des deux tours rue d'Angleterre ?
En tant qu'habitants, nous aimerions davantage de services et de commerces, et en particulier l'agrandissement du bureau de Poste qui est saturé.
Ne pourrait-on pas trouver une solution pour que ceux qui veulent partir partent et que ceux qui veulent rester restent ?
Pourquoi faire des bureaux et non seulement des logements alors qu'il y en a grand besoin ?
Allez-vous installer des bureaux à Malakoff Amont pour des raisons de mixité ?
Pourquoi ne pas faire les bureaux sur Pré Gauchet ?
Pourquoi ne pas tout démolir ?
Pourquoi ne pas commencer les constructions neuves dès maintenant ?
Est-il prévu des logements pour les personnes âgées ainsi que pour les personnes*

handicapées ?
 Beaucoup de gens veulent une maison. Est-ce possible ?
 Comment fait-on quand on a des retards de loyer ?
 Quel ordre va être suivi pour les rendez-vous individuels ? Par cage d'escalier, par ordre alphabétique, faut-il faire des demandes ?
 Est-ce normal de déposer notre demande de mutation ? L'initiative de partir ne nous appartient pas
 Quelles aides auront-nous pour déménager ? Quelqu'un nous aidera-t-il à faire les cartons ?
 Si je souhaite aller dans un logement privé, que devient ma caution ?
 J'ai peu de ressources et je souhaite vivre en centre ville. Ne va-t-on pas mettre tous ceux qui ont davantage de ressources en centre ville ?
 Quand allons-nous devoir déménager ?
 Dans le cadre des requalifications, les loyers vont-ils augmenter ?
 La taxe d'habitation va-t-elle évoluer ?
 Pour qui sont les bureaux ? Pourquoi n'entend-on pas parler d'artisanat ?
 Les associations occupent de nombreux logements à Malakoff. Sont-ils compris dans les espaces de bureaux prévus ?
 Voulez-vous favoriser les classes sociales plus aisées ?
 En pignon de la banane de la rue de Norvège, il y a des problèmes importants de moisissures, d'humidité, les cloisons bougent...
 Comment vont faire les locataires qui souhaitent rester à Malakoff ?
 Les futurs logements seront-ils en accès à la propriété ?
 Quel type d'immeubles prévoyez-vous de reconstruire ? Vous devez penser aux ascenseurs
 Pouvez-vous mieux expliquer les aménagements prévus sur le boulevard de Sarrebruck ?
 En quoi consiste le projet de pont ? Ce pont semble aller nulle part, quel est son aboutissement ?
 N'y a-t-il pas davantage besoin d'un pont entre le Boulevard de Seattle et Saint-Sébastien ?
 Quels aménagements sont prévus pour l'accès à l'école Ange Guépin ?
 Actuellement, la ligne 56 de bus est insuffisante ? Que va devenir cette ligne 56 ?
 Pourquoi ne pas commencer par les réhabilitations ?
 La piscine sera-t-elle chauffée ?
 Pouvez-vous préciser ce que vous entendez par « Piscine de Loisirs »
 Ce n'est pas la peine de faire une piscine si les habitants du quartier ne peuvent pas payer les abonnements
 Où vont aller les enfants de l'école Jean Moulin pendant les travaux ?
 Quand commencent les travaux ?
 Comment est-il possible de faire plus grand sur un espace plus petit ?
 Il faut améliorer rapidement l'Ecole Henri Bergson. Attendez-vous de voir si les nouvelles populations voudront de la mixité sociale ?
 Pourquoi ne pas commencer par construire le nouveau centre de loisirs ?
 Combien de logements sont occupés aujourd'hui par les associations ?

Les questions se seront arrêtées juste avant la conclusion de l'homme dans le téléviseur :

... Pour finir, nous vous rappelons que ce projet est un projet de grande ampleur et difficile. Voyez par exemple nos difficultés dues à l'emprise des voies de chemin de fer. Beaucoup de facteurs ont une influence sur le projet et sur les décisions à prendre. Nous devons avoir conscience de toutes ces difficultés. Merci. Bonsoir.

Sur le téléviseur, apparaît le panneau *FIN*, puis un grand bruit d'explosion. Et finalement, la neige du téléviseur déconnecté.

Ces deux textes interpellent directement la politique de la ville et ses conséquences.

L'ESPACE DU JEU

Il est important de revenir sur le rôle du montage. Celui-ci joue dans les rapports, il s'attache à leur relation, c'est-à-dire à ce qui s'exprime par l'espace qui les sépare. Les relations entre le récit et les images ne sont pas toujours directes : il n'y a pas de lien évident. Dans ce montage pas d'uniformité, tout joue sur le décalage et ouvre à l'imagination. Les scènes composent des accords et des désaccords, introduisent une distance. Elles sont composées d'attractions, de résistances, de dissensus. Autrement dit, le montage implique une expérience mentale et physique spécifique pour le spectateur, il met en tension l'espace qui lie les textes et les images. Il n'affaiblit pas les images mais fait ressortir la puissance des propos de Joséphine et des photographies. Il creuse donc un écart pour accroître le potentiel sémantique du texte, cet accroissement se manifeste comme tension, transport, extension. Ainsi, la série noue et invente de nouveaux rapports. Elle est poésie dans le sens où la poésie est une forme de pensée, qui n'agit pas en dehors de réalité, mais qui condense les significations, les opacifie et convie à une expérience. *L'inquiétude des Hérons* invite à une pensée-expérience. Elle n'est pas pur et simple reflet de l'événement de démolition du grand ensemble de Malakoff, ni sa pure et simple preuve, car l'événement est élaboré par recoupements, par montage avec d'autres, il est construction. Cette pièce invite à comprendre que l'histoire se construit autour de lacunes perpétuellement questionnées, jamais comblées tout à fait, à réapprendre à lire les témoignages, à expérimenter des tensions entre narration et documentation, à ne voir dans les sources ni des fenêtres ouvertes comme le croient les positivistes, ni des murs qui obturent la vue comme le soutiennent les sceptiques. Cette pièce insiste sur la nécessité pour le spectateur de s'emparer des représentations et de prendre conscience que l'activité réceptrice offre la possibilité de renouveler sa perception du monde, et débouche sur une expérience intersubjective ¹⁶⁷.

La mise en scène créait un espace de jeu. Elle comportait des marqueurs conventionnels de la fiction et des "vecteurs d'immersion fictionnelle" (attente, théâtralité, sièges des spectateurs, ...) ¹⁶⁸, c'est-à-dire des amorces mimétiques que les acteurs de la fiction utilisaient pour donner naissance à l'univers fictionnel de la pièce. Malgré un jeu épuré, les acteurs jouaient bel et bien une conduite fictive. En d'autres termes, jouer déclenchait une attitude représentationnelle fondée sur le fait que les acteurs imaginaient l'univers fictionnel tout en agissant dans cet univers, interprétant le texte d'un auteur et s'immergeant dans un "mimème" perceptif et événementiel de ce texte. Le « je joue » instituait une coupure avec le réel. Le spectateur, en respectant les conditions de la pièce, consentait lui aussi à jouer, c'est-à-dire à entrer dans un espace qui suspendait les règles de la réalité ¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Jauss H.R, *op cit.*, p.75

¹⁶⁸ Un vecteur d'immersion est en quelque sorte la clef d'accès grâce à laquelle nous pouvons entrer dans cet univers. Il est intéressant de souligner que le théâtre en tant que jeu possède le même cadre pragmatique que les jeux d'enfants : dans les deux cas, le vecteur d'immersion est celui d'une substitution d'identité actantielle, J.M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p.253.

¹⁶⁹ La libre adhésion instaure une suspension provisoire des règles qui valent en dehors de l'espace ludique. En situation normale, tout ce qui est traité par le mécanisme représentationnel entre dans notre système holistique des croyances en tant qu'aspect de la réalité dans laquelle nous vivons. La situation de jeu exige au contraire que nous coupions ce lien, ce qui aboutit à une navigation permanente entre la posture représentationnelle et une neutralisation subséquente des effets normalement induits par cette représentation. Schaeffer J.M., *op.cit.*, pp.153-178.

5. Un espace théâtral en contiguïté avec l'espace réel

Les spectateurs au nombre de trois cent au total étaient des habitants (1/3) ou anciens habitants de l'immeuble et du quartier, des associatifs, des curieux venus d'autres quartiers de Nantes, sensibles ou non à cette question des grands ensembles.

Si peu d'éléments de décor ont été rajoutés, néanmoins pour des besoins de mise en scène et d'accueil du public, certains murs intérieurs ont été détruits, modifiant par là même les espaces intérieurs. Cette suppression de certaines cloisons donnait non seulement à voir les différences entre les pièces, mais également leur histoire (superposition de papiers peints), elles évoquaient également la déchirure de l'architecture, les brèches, les frontières, c'est-à-dire les démolitions prochaines.

Seuls les murs (tapisseries, peintures, marques de vieillissement, ..) et quelques meubles étaient la trace des habitants. Chaque espace, dont la structure était pourtant identique, marquait une singularité, dans le choix de la tapisserie, des moquettes, des empreintes aux murs, des accrocs... Traces d'un abandon, d'une absence, témoignages. Peu d'éléments extérieurs ont été rajoutés : si ce n'est la terre du marais de Malakoff déposée dans une salle à manger d'un des appartements. Les acteurs, comme les spectateurs, étaient confrontés aux caractéristiques physiques et formelles des lieux, à leur configuration, aux conjonctions de matière, de lumière, de sonorités, d'odeurs et aux traces de leurs habitants, à leur mémoire, à une situation qui en appelle au corps et produit une expérience phénoménologique.

Les spectateurs étaient donc invités dans ces appartements vides, dont ils devinaient les anciens propriétaires ; en naissait un sentiment d'intimité, induit aussi par la petite jauge, la petite taille des salles et la proximité des acteurs, mêlé à un sentiment d'intrusion voire de voyeurisme (on pénètre chez l'autre, et même s'il n'est plus là, y est-on vraiment invité ?). La relation à ces lieux produisait une force émotionnelle accentuée par le fait que les spectateurs avaient connaissance de leur destruction prochaine. Les nombreuses fenêtres offrant des vues sur la Loire, sur le quartier et ses lumières, sur d'autres logements habités plus loin, accentuaient ces impressions.

Dans chaque salle, les spectateurs étaient convoqués différemment selon l'organisation de l'espace, la présence visible ou non des acteurs, la possibilité de s'asseoir ou pas... La proximité physique avec les acteurs, qui disaient leurs textes a été une expérience importante pour les spectateurs comme pour les acteurs eux-mêmes. Elle suscitait une concentration et évoquait l'idée de rencontre en impliquant corporellement le spectateur par ce côtoiement.

Les lieux du jeu de scène étaient porteurs de pratiques et de significations culturelles et symboliques, différentes de celles du cadre dans lequel les textes avaient été écrits (l'intimité du geste dans le carnet). Ainsi déplacé d'un espace comportant des caractéristiques spécifiques à un autre espace aux composantes différentes, le texte joué y faisait à la fois figure de corps étranger et familier.

Il est important de souligner que l'espace de la scène, le cadre, ne constituait pas seulement un simple environnement dans lequel la relation se déroulait, mais il exerçait un rôle structurant sur la perception des spectateurs. Le lieu de la proposition artistique, l'espace dans lequel se déroulait cette action spécifique, était composé d'espaces physiques intimes privés (chambres, salles de bain...) qui étaient des éléments du réel. L'acte théâtral s'alimente à l'angle d'une coursive, à la porte de l'ascenseur, d'une parole rencontrée.

Cette expérience théâtrale inscrite dans un espace précis, suscitait un phénomène qui ne peut être compréhensible que si son champ d'observation est suffisamment large pour qu'y soient incluses les "circonstances" dans lesquelles ledit phénomène se produit. *L'inquiétude des hérons* intégrait sa circonstance d'apparition, c'est-à-dire le lieu où le

spectacle prenait place. Elle ne pouvait avoir d'autres réalités que dans les circonstances pour lesquelles elle a été prévue ¹⁷⁰, c'est-à-dire qu'il n'y pas la pièce théâtrale d'une part et sa circonstance d'autre part. La mise en scène contenait les traits ou fragments de son lieu d'apparition, c'est-à-dire le site dans lequel elle était implantée. Le lieu comme espace physique (cadre spatio-temporel, environnement matériel) et surtout comme cadre socio-culturel, comme espace de vie sociale, constituait le champ de la prestation esthétique et lui fournissait sa matière ¹⁷¹.

Ainsi la pièce théâtrale en contenant les traits ou fragments sur site dans lequel elle était implantée ¹⁷² indexait des signes du réel. Elle se réalisait dans un rapport de contiguïté avec le réel et privilégiait un rapport de perception directe avec le monde ¹⁷³.

Autrement dit, l'association de formes d'écriture plurielles (les textes des habitants) et d'éléments hétérogènes (objets, tapisseries, murs..) venait d'une sélection des éléments du réel. La pièce tentait d'intégrer le réel, d'emprunter au monde extérieur des éléments. Cela conduisait à une chaîne de paradoxes dans la dialectique entre art et réalité, une oscillation consciente entre l'apparence et la réalité.

En s'appropriant la configuration propre du lieu, la proposition théâtrale s'emparait de la réalité. Ceci signifie qu'en intégrant des fragments de réel ¹⁷⁴ (l'architecture et les murs de ces appartements et cages d'escalier, mais aussi et surtout les marques des pratiques et des usages de ces lieux), la pièce était composée de signes indicels ¹⁷⁵. Elle prélevait

¹⁷⁰ Une discussion sur la possibilité de jouer cette pièce ailleurs a eu cours à plusieurs reprises. Si ce travail est à une conjoncture historique précise, sa re-présentation ailleurs n'est en rien inenvisageable. La dimension métaphorique des textes et de la mise en scène est suffisamment forte pour cela. Cela stipule simplement d'accepter de rompre avec cette idée de parole exquise ou inouïe et d'authenticité. Comme toute oeuvre allographique, *L'inquiétude des hérons* pourrait connaître des interprétations, de nouvelles exécutions et variations.

¹⁷¹ Dufrenne M., "Préface", Sansot P., *Poétique de la ville*, Editions Klincksieck, 1973. « Ce que Sansot entend justifier, "c'est une approche objectale de la ville". Objectale, et non objective : car l'objectivité est réductrice, elle est le propre d'un appareil conceptuel qui détermine arbitrairement son champ d'investigation, qui substitue l'objet de connaissance à l'objet réel. Violence du concept ; et Sansot est toute douceur, il laisse être la ville... Selon cette approche objectale, le sujet n'est nullement révoqué... Sansot n'oublie jamais que si l'homme est à l'image de la ville, la ville est tout autant à l'image de l'homme... Et c'est pourquoi les critères qui permettent de déterminer les parcours et les lieux, s'ils sont objectifs, sont aussi subjectifs... Sansot ne propose pas de cerner une puissance de création qui serait celle du verbe, c'est à la fois un autre imaginaire qu'il traque, pris dans un autre langage. On aperçoit la différence entre une poétique inspirée des artistes – et la rêverie ébauchée de l'humble habitant des villes – et une *poïésis* : celle de la ville elle-même : "la poétique n'est pas seulement une qualité du langage des poètes, il est d'abord une qualité de certains lieux de la nature" ».

¹⁷² Nous transposons ici la pensée de J.M. Poinot sur l'oeuvre *in situ* en arts plastiques à l'oeuvre théâtrale : « il faut en finir avec l'idée selon laquelle le site, le cadre d'implantation, voire même le contexte contiendrait l'oeuvre. C'est bien au contraire l'oeuvre qui contient les traits ou fragments du site dans lequel elle est implantée ». *Quand l'oeuvre a lieu*, MAMCO, Genève, 1999, p.97.

¹⁷³ Les oeuvres *in situ* présenteraient une double solidarité avec leur cadre d'implantation (lieu, site) : la première, d'ordre matériel, ne permettrait pas de distinguer les limites respectives de l'oeuvre et de son lieu d'implantation, la seconde, d'ordre sémiotique, se caractériserait par la présence de signes indexicaux dont la principale caractéristique est d'entretenir un rapport de contiguïté avec la partie du réel dont ils sont le signe. *Ibid.*

¹⁷⁴ Pour C.S.Pierce, tout peut devenir signe. Il n'existe pas de signes qui ne soient pas utilisables. *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978. Dans cette optique, la diversité des matériaux du théâtre contemporain exige un recours à la présentation et non plus à la seule représentation.

¹⁷⁵ « Alors que la représentation fait appel à des signes conventionnels ou fabrique des signes analogiques non moins conventionnels, la représentation ne produit pas de signes mais fait fonctionner comme

des signes dans le réel qui ne le représentaient pas, mais qui le présentaient. Elle indexait des signes motivés c'est-à-dire des caractéristiques du lieu envisagées par le metteur en scène comme des signes arbitraires ou des événements non prévisibles (il est arrivé qu'un habitant encore présent dans la tour déménage pendant le spectacle – sans que personne ne sache plus trop ce qui était dans ou hors la scène)¹⁷⁶. D'une part, la pièce intégrait la globalité de sa situation : murs, pièces, appartements, tour, quartier, ville, Loire, marais ; mais la mise en scène faisait aussi appel à l'expérience que les gens ont de ces espaces, la manière dont ils s'y comportent, l'attitude qu'ils y adoptent, les représentations cognitives et les réactions affectives qui y sont associées. Elle suscitait de multiples évocations et connotations (images de la modernité, de l'exode rural, stéréotypes des grands ensembles ou films¹⁷⁷...). L'ensemble des espaces traversés, offrait comme un concentré de l'habiter de ces espaces – et de leurs différences.

La pièce intégrait donc la dimension sociale, imaginaire et politique de cet espace. Et finalement quel était désormais le statut de ces lieux voués à la destruction ? Etaient-ils devenus ou redevenus publics ?

L'introduction d'un élément étranger dans cet espace, le spectacle, la parole jouée, son déplacement d'une configuration à une autre, sa projection dans cet espace public, produisaient un effet de désordre à l'intérieur d'un ordre préexistant, l'espace réel. Cela produisait un effet d'étrangeté et de distanciation. Cet effet était accentué par un rapport au temps complexe, où se mêlaient passé, présent, futur. Le spectateur face à ces espaces vidés de leurs populations, rencontrait cette inévitable question : que se passe-t-il après l'habiter ?¹⁷⁸

On pourrait également s'interroger sur l'effet produit sur les auteurs des textes : que provoquerait l'écoute de leur énonciation par les acteurs ?¹⁷⁹.

signes des objets qui n'en sont pas nécessairement ou qui ne sont pas des signes artistiques identifiables comme tels » , Poinso J.M., *op.cit.*

¹⁷⁶ Il possède un degré de hasard. Kowznan T., *La sémiologie du Théâtre*, Paris, Nathan, 1992, pp.33-37.

¹⁷⁷ *Histoire, Géographie* d'Alain Fleischer (1982) ou les récents *Dans la maison radieuse* de Christian Rouaud (2004), *lettre du dernier étage* d'Olivier Ciechelski (2004), *Grand littoral* de Valérie Jouve, Godard J.-L., *Deux ou trois choses que je sais d'elle, la région parisienne* (1967), Pirès G., *Elle court, elle court la banlieue* (1973), Brisseau J.-Cl., *De bruit et de fureur* (1987), Kassovitz M., *La haine* (1995), Richet J.-F., *Etat des lieux* (1995), *Ma 6-T va crack-er* (1997), Doillon, J., *Petits frères* (1999), Genestal F., *Le squal* (2000), Kechiche A., *L'esquive* (2004), et aussi les productions locales en cinéma documentaire, pour partie liées au système de financement lié au GPV : *Territoires* et *Faire le bonheur des gens*, de Catherine de Grissac ; *Avec vue sur Loire* de Nelly Richardeau et Sophie Averty.

¹⁷⁸ Sur cette question de l'habiter, voir la proposition chorégraphique *Habiter* de Latifa Laâbissi, Rennes 2004.. Pour ce projet, Latifa Laâbissi propose d'inscrire un solo dans un espace quotidien, chez les habitants d'une ville qui ne soient pas nécessairement en contact avec l'art chorégraphique. Cette proposition recouvre plusieurs strates et enjeux, l'un d'entre eux est de confronter des réalités différentes de relation au corps, de mettre à l'œuvre des représentations de figures et d'étendre le cadre d'expérimentation à la réception des images formulées. Bien qu'ayant multiplié les expériences de danse *in situ*, ce projet reformule de façon plus aiguë l'inscription chorégraphique dans un lieu qui porte une puissance documentaire. Cette inscription me permet de rendre plus spécifique le lien entre l'émetteur et le récepteur de signes. Ce lien est de nature très différente à chaque fois, néanmoins des récurrences s'opèrent autour de certaines problématiques : comment s'engagent les négociations avec les personnes pour aboutir à l'expérience et sur quels motifs se portent-elles ? Quelle pièce de leur habitation cèdent-ils pour l'expérience d'une danse chez eux ? Souhaitent-ils être spectateurs ou pas (le choix leur appartient) ? Souhaitent-ils des traces de cette danse ? Souhaitent-ils échanger sur cette expérience ?

¹⁷⁹ L'écoute de son discours génère un processus de résonance sonore comme le miroir de Lacan. Selon D. Anzieu, le premier espace psychique serait celui du sonore et de l'audible. Il existerait un miroir sonore

Si le dispositif théâtral était en contiguïté avec le réel, cela ne signifiait pas pour autant qu'il était le réel. Il ne pouvait y avoir de confusion entre la scène théâtrale et le réel. La scène théâtrale se juxtaposait à l'espace réel et entretenait un lien spécifique avec lui. L'indexation des signes du réel (lieu physique, cadre socio-politique, pratiques et représentations), associée aux signes matériels produits par la metteur en scène (acteurs, décors, transformations des espaces intérieurs...) venaient constituer un "texte" particulier, une unité de discours ¹⁸⁰. En d'autres termes, un élément de la représentation était un élément textuel, en rapport d'organisation avec d'autres éléments textuels, que ce soit en rapport de continuité ou au contraire en rapport de discontinuité. L'unité de discours constituait un système de signes qui offrait du sens par sa structure relationnelle : le cadre, l'acteur, son action ¹⁸¹. Pour établir ce "texte", le spectateur devait prélever mentalement au sein du réel les éléments qui donnaient sens à la situation dans laquelle il se trouvait. L'agencement des différents signes constituait la proposition théâtrale. L'espace théâtral était défini par la relation des signes entre eux, il était un principe d'organisation des signes qui, mis en rapport, avaient une signification spécifique. Autrement dit, l'association de signes appelait une série de signifiés qui s'approfondissaient sans cesse, au point qu'ils fournissaient une image réduite de "l'univers".

Cette expérience suscitait chez le spectateur, un ajustement mental ¹⁸². Il devait effectuer une sorte de découpage, tant au niveau visuel qu'au niveau sémantique du réel. Il sélectionnait les éléments du réel, qui permettaient la compréhension du signe produit par la metteur en scène (les acteurs, les quelques éléments de mobilier ou de décor, mais aussi les sièges pour les spectateurs). Il était donc conduit à opérer un montage mental ¹⁸³, c'est-à-dire à assembler, pour former visuellement et surtout mentalement un tout. La combinaison des éléments du réel avec ceux produits par la metteur en scène altérait le sens des éléments en présence. Là aussi, ce montage faisait perdre le sens premier de chaque élément autonome. Il donnait naissance à l'organisation d'un autre ensemble signifiant, qui conférait à chaque élément sa nouvelle portée. Le montage créait donc une unité de discours composée en partie des éléments préexistants, et enrichie du fait de la coexistence de leur sens ancien et immédiat. Cette caractéristique indiquait la dimension allégorique de la proposition théâtrale de Monique Hervouët, chaque signe était doublé par un autre, lu à travers un autre, aussi fragmentaire et

bien avant que le visage de la mère serve de précurseur au miroir ; dans la légende grecque la nymphe Echo, le miroir sonore renvoyé à Echo, la détresse de Narcisse avant que le miroir visuel ne l'ait mis face à sa quête de beauté idéale ; ce miroir sonore aiderait l'appareil psychique à acquérir une capacité à signifier, puis à symboliser. Lorsqu'il appréhende l'espace sonore, le psychisme ne connaît pas les limites imposées pour le développement psychomoteur dans le domaine visuel, notamment de coordination avec le toucher. Anzieu, "L'enveloppe sonore du soi", *Narcisse*, Nouvelle revue de psychanalyse N° 13, Paris, 1976, p 6. Nous pouvons supposer que l'écoute de sa propre parole jouée par un comédien produit un phénomène de régression narcissique, enrayés par les modifications apportées au texte, interprétation, diction, qui produiraient à leur tour étrangeté, distanciation et prise de conscience. Les effets produits sur le locuteur lorsque sa parole est montée et jouée par un autre engendrent une re-présentation de l'individu et de sa position sociale, notamment de sa participation à l'espace social et culturel.

¹⁸⁰ « Chaque fois que l'artiste nous placerait face à un dispositif exigeant un réglage de la conscience qui nous fasse entrer dans ce que Pierce appelle un "monde" mais que l'on pourrait qualifier d'"espace mental", il cherche à nous placer dans une situation de présentation où ce qu'il nous donne à voir vient occuper tout le champ de notre conscience, un certain ordre de signe susceptible de nous couper du monde en nous plaçant en position d'effectuer un réglage de la conscience sur un seul registre » Poinot J.M., *op.cit.*, p.81.

¹⁸¹ Barthes R., "De l'œuvre au texte", *Revue d'esthétique*, N°3, Paris, 1971

¹⁸² Poinot, J. M., *op.cit.*, p.56

¹⁸³ *Théâtre : années 20, Collage et montage au théâtre et dans d'autres arts*, Lausanne, L'âge d'homme, 1978, p.296

discontinue que la relation ait pu être. La mise en scène juxtaposait des matériaux hétérogènes. Les significations attribuées à la situation naissaient de la confrontation de ces éléments montés et des tensions qui en résultaient. Cette confrontation dévoilait la complexité de cet espace et territoire qu'est le quartier Malakoff.

Les acteurs mimaient des situations. Ils imitaient ¹⁸⁴ et simulaient des gestes quotidiens. Toute scène n'avait que l'apparence de la fidélité, une apparence illusoire, qui pouvait faire croire à la réalité de ce qu'elle représentait ¹⁸⁵. En ce sens, l'image que la mise en scène produisait livrait un contenu phénoménal sur le mode du "comme si". La pièce était une représentation, elle exploitait les ressorts de la fiction à des fins expressives ou formelles pour entre autre, créer un espace spécifique ¹⁸⁶ ; l'imaginaire se constituait en une sphère d'images comme mise en scène de mondes et de vies parallèles mais il devenait aussi objet de projection. *L'inquiétude des hérons* procurait l'image d'un lieu du monde, plus encore, l'image d'une image du monde ¹⁸⁷. Si la question de l'habiter concerne l'être, elle ne peut être enclose dans telle forme ou telle fonction pré-établie de l'habitat ; elle fonde, sur un espace qu'elle investit, un lieu dont l'existence échappe aux règles d'une morphologie pré-établie.

La pièce modélisait en miniature un système social. A la différence de l'espace théâtral classique, qui est une imitation historico-sociale ou alors sa transposition rhétorique ou métonymique, cette pièce le faisait au sein même de l'espace social. Elle mettait en scène divers acteurs sociaux (les auteurs, les acteurs, les spectateurs dans toutes leurs variétés.) et laissait la place à leur subjectivité. Les différences de réception tenaient, entre autres, au degré de proximité que les spectateurs avaient dans leur vie avec cet univers architectural et social.

La proposition théâtrale retravaillait la relation à autrui et l'espace interpersonnel. « Dès lors, l'interpersonnel n'est pas la relation en soi, indifférente et réciproque, de deux termes interchangeable. Autrui, en tant qu'autrui, n'est pas seulement un *alter ego*. Il est ce que moi je ne suis pas » ¹⁸⁸. La parole, comme la musique, est une expression qui dépasse le contrôle de celui qui l'énonce. C'est un acte physique, elle prend corps. C'est pourquoi, dans cette déambulation où le récit de l'autre est le projet d'une rencontre entre la mémoire et le présent, la proposition méthodologique repose sur **un rapport d'hospitalité**. Celui qui parle, l'acteur, inaugure le récit de l'auteur du carnet d'écriture en invitant l'autre à le suivre sur le territoire réel ou métaphorique de son expérience. Ici, le

¹⁸⁴ L'imitation n'est jamais un reflet passif de la chose imitée mais la construction d'un modèle de cette chose, fondée sur une grille sélective de similarités entre imitation et chose imitée. Elle est *de facto* toujours une modélisation de l'univers réel. Jauss H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

¹⁸⁵ Selon D. Lewis, « une fiction supposera en général quelque chose qui diffère de notre monde actuel puisqu'elle se situe dans un monde possible. Elle repose sur un arrière-fond approprié de croyances qui prévalent dans la communauté dans laquelle la fiction trouve son origine. Autrement dit, l'arrière-fond n'appartient pas au même monde que celui dans lequel l'histoire est racontée. Cela signifie que la fiction suppose un monde actuel, ce monde dans lequel est dite l'histoire au sujet d'un monde possible ». "Truth in Fiction", *Philosophical Papers*, Oxford (1978), 1983, p.273.

¹⁸⁶ « Il se pourrait que le créateur de fictions, bien qu'il n'ait nullement la volonté de nous tromper, ne puisse nous amener à adopter l'attitude d'immersion mimétique que dans la mesure où il réussit à leurrer notre module représentationnel pré-attentionnel (c'est-à-dire inconscients) : pour nous faire accéder à l'univers mental qu'il crée, il doit nous amener à élaborer des représentations qui posent cet univers » Schaeffer J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, op.cit.

¹⁸⁷ Pour N. Goodman, la représentation n'est pas un double de la réalité toute faite, mais représenter c'est faire un monde. *Manières de faire des mondes*, Jacqueline Chambon, 1992.

¹⁸⁸ Lévinas E., *De l'existence à l'existant* (1947), Paris, Vrin, 1986, pp.161-163

non spécialiste prend le pouvoir sur celui qui l'écoute, et le guide sur les traces de ses références. Le spectateur tend, par identification à des expériences de vivre-là, par des bribes de l'expérience de l'habiter (dans ses aspects positifs et négatifs), à déconstruire les stéréotypes pour élaborer une vision complexe et nuancée de ces lieux.

Le spectateur, en se déplaçant sur le territoire des auteurs des carnets d'écriture, habitants de Malakoff, ne dépassait pas seulement les limites spatiales de ce qui lui est familier : il devenait explorateur. En acceptant le parcours d'un guide, l'acteur, il abordait le territoire d'un autre par sa parole. Le territoire se donnant à lire au fil du récit de la pièce. Le véritable déplacement consistait pour le spectateur à abandonner sa propre lecture et accepter la rhétorique de l'autre. La transaction : c'était oublier ses repères tout en gardant la trace de cette perte, c'était identifier les marques d'une absence et d'une altérité. La déambulation théâtrale prenait au mot l'espace ou le territoire de la ville. L'espace devenait alors dynamique. Le statut habituel du territoire changeait, il n'était plus objet de vérification mais lieu de mise en scène privilégiée, où les acteurs venaient convoquer l'(es) autre(s) : l'habitant comme le spectateur. Le parcours dans la *Tour Portugal* était la mise en superposition de plusieurs énonciations qui se référaient à son histoire. La démultiplication du temps (passé, présent, futur) et des histoires informait et questionnait le spectateur. L'expérience physique, l'inscription dans un espace avec ces paroles et restes de vie faisaient surgir l'aberration de cette situation et de cette politique urbaine. Cette situation concernait tous les Nantais, ils étaient invités à regarder à nouveau ce quartier, à lui donner une autre connotation symbolique.

Là où la question même de l'habiter resurgit, c'est grâce à la confrontation d'une double temporalité, celle de l'imagination en attente, celle événementielle du lieu qui, au présent, lui fait jouer une autre scène et renouvelle le lien qu'il peut entretenir avec les choses ou avec les hommes. En ce sens, le territoire sur lequel se jouait cette pièce était chaque fois à la fois un lieu de mémoire et une rampe de lancement. Le guide se dédouble, il retrouve le sens d'une émotion première ; en l'énonçant par la parole devant les témoins qui l'écoutent, il en devient simultanément l'auteur et l'acteur. C'est bien cette partition sur un parcours éphémère qui réinvente le lieu en le ritualisant par une confrontation théâtrale.

L'inquiétude des hérons invitait à la reconnaissance de l'autre après l'écoute de sa parole. Reconnaître, c'est accepter l'énigme de l'autre, là où il résiste à notre entendement. La question n'est peut-être pas de savoir si, au cours de la déambulation, il était possible de prélever des expressions sensibles, ou si des espaces étaient plus que d'autres générateurs de manifestations sensibles. Au-delà d'un arrêt sur l'expression, comparable à un arrêt sur image, le déroulement de la parole, au fil de la déambulation théâtrale, construisait un processus phénoménologique, où la parole, dans son énonciation, s'articulait sur le rythme du spectateur-marcheur dans l'espace. Le rythme de la marche, les "accidents" du parcours intervenaient sur l'articulation de l'énoncé, sur sa forme (au sens poétique du terme), sur le sens (en rapport avec les références et les locuteurs concernés). Cette mise en tension du récit, par la dynamique de la marche, n'était possible que par la manifestation orale de la parole. Cette parole articulait au fil du parcours, des sensations et perceptions sensibles, qui lors de la rencontre des lieux ou événements qui le jalonnent, éveillaient la mémoire. Mémoire qui s'invente ici et maintenant, dans le déroulement de la mise en scène du parcours.

Cette fiction aux contours fragiles nécessitait un ajustement mental permanent. Sans cesse le spectateur passait de la fiction au réel du fait de cette indexation du réel. La fragmentation et l'hétérogénéité des signes qui composaient la pièce freinaient les processus d'identification et d'immersion. Les entrées et les sorties permanentes dans la fiction (par exemple le passage d'un étage à l'autre se faisait par les escaliers de service, au dehors et à claire-voie) produisaient une expérience émotionnelle affective et intellectuelle spécifique, une mise à distance.

L'inquiétude des hérons réinventait la perception et la représentation du réel. Elle

proposait des expériences différentes. Elle était ainsi un interrupteur, un analyseur, un inventeur, un négociateur, un créateur de sociabilités, grâce à des processus d'identification, de distanciation et de mises en scène des représentations.

Son récit était éphémère et inachevé. Inachevé parce qu'il s'adresse à travers la parole à d'autres interlocuteurs. Cet inachèvement du récit ne concerne pas seulement le sujet qui inaugure sa prise de parole sur l'espace habité, mais doit être interprété comme une invitation à la parole de ceux qui poursuivent le récit ou en inventent de radicalement différents. Ces récits en situation interrogent à la fois l'habiter et la production de l'espace public. Dans la dimension subjective ou émotionnelle d'un récit, l'opposition public / privé n'est plus objectivement lisible sur une cartographie : c'est en traversant le territoire de l'intime et celui d'une communauté, réelle ou imaginaire, que cette pièce met en rapport des territoires dont il invente ou découvre la qualité.

6. Prise de conscience Un espace public complexe

Cette pièce proposait donc l'expérience privée (celle des auteurs des textes) comme affaire publique. Elle supportait le discours de la confiance, l'interpénétration de la vie personnelle et de la vie collective. Cette diffusion d'une parole privée stimulait une personnalisation de l'espace public, elle créait une tension entre l'individuel et le collectif, stipulait un nécessaire élargissement de la sphère privée et l'aspiration à la définition d'un bien collectif et d'un intérêt général qui ne considèrent plus le sujet sur fond d'universalité, mais au contraire en rapport à une singularité. Cette pièce, composée de bribes de récits, et leur apparition dans la tour *Portugal* cassaient les stéréotypes des grands ensembles. Le danger venait de l'institution. Elle conduisait à réfléchir aux silences de l'espace urbain et à rendre visibles des espaces, des architectures, des manières de faire et surtout des frontières (centre-ville / quartiers). Elle suscitait les interrogations du spectateur sur les raisons qui conduisaient la ville de Nantes à la démolition de ces tours. Elle révélait des humains complexes, une inquiétude face à cette démolition qui apparaissait pour beaucoup comme une aberration ¹⁸⁹.

L'expérience proposée par la pièce de théâtre était fondée sur la confiance partagée, offerte par l'espace du jeu ¹⁹⁰. Cette confiance entre acteurs et spectateurs ayant été vécue comme une solidarité effective, le fait social qu'elle constituait relèverait de la "sphère coopérative" et non pas de la "sphère conflictuelle" ¹⁹¹. Dans cette optique, la fiction est partie intégrante de la réalité, sa définition est pragmatique et non sémantique, elle implique un usage spécifique des représentations ¹⁹².

La proposition construisait un espace qui s'opposait aux caractéristiques de l'espace public réel, c'est-à-dire aux stratégies de prise de pouvoir ou de défense des individus liées à leur situation d'acteur social. Elle stipulait que la subjectivité a d'emblée une

¹⁸⁹ Voir *Avec vue sur Loire*, de Nelly Richardeau et Sophie Averty (2004).

¹⁹⁰ Winnicott D.W., *Jeu et réalité – l'espace potentiel*, Paris, Minuit, 1975. Il définit l'espace de jeu comme un espace transitionnel qui permet l'expression d'émotions en les déliant de leur espace habituel : l'espace social. Ainsi l'expérience permise par le jeu permet une nouvelle expérience non conflictuelle et agressive des relations.

¹⁹¹ Voir Flahault F., *La méchanceté*, Paris, Descartes et compagnie, 1998, pp.66-67. Le processus de désidentification dans le cadre d'une fiction rompt avec l'adhésion identificatoire à nos affects qui caractérise notre fonctionnement au sein du réel.

¹⁹² Searle, *op.cit.*

dimension collective, qu'elle est devenue un enjeu éthique et politique dans une société à la fois individualisante et massifiante ¹⁹³. Dans tous les cas, elle dévoilait un enjeu critique et offrait la représentation d'un espace public conflictuel.

La déambulation théâtrale évoquait particulièrement la dimension métaphorique et symbolique de la recherche, du mouvement, de la pensée qui se construit en un lieu, *in situ*. Elle poursuivait l'idée que l'exercice de la pensée est historiquement et théoriquement lié à l'accomplissement de la marche, il y a en effet une équivalence historique et théorique entre marcher et philosopher. La mise en rapport d'un lieu à un autre lieu permettait de passer d'une perception à une autre perception – nouvelle. *L'inquiétude des Hérons* appréhendait la marche comme franchissement des limites, la transgression, la redéfinition des territoires et des espaces (du connu vers l'inconnu). Dans le mouvement, il y a une possibilité de lieu, mais également une succession de signes ou de formes. La déambulation était un espace de méditation, d'analyse, de vision, de construction entre la pensée et le corps. Le processus de la marche entretient une homologie processuelle avec la métaphore : changer d'espace et pratiquer l'espace. La métaphore est le passage du sens d'une chose à une signification autre, la translation d'un terme dans un contexte différent dans lequel il se voit octroyer une signification nouvelle, le déplacement du sens dans l'autre ¹⁹⁴. La métaphore ouvre à l'énoncé sémantique. La signification est disponibilité, errance et détours. La déambulation de *L'inquiétude des Hérons* donnait l'image de la construction d'une pensée, d'un avenir composé de méandres, de cheminements et d'espaces de liberté. Elle invitait à constater qu'une frontière est souvent poreuse, perméable et flexible : qu'elle se déplace ou peut être déplacée. Dès lors, la mise en scène permettait de passer, de dépasser, d'interroger, de chercher comment et jusqu'où il serait possible de penser autrement ¹⁹⁵.

Par le projet *Parole et territoire* de PEC, la tour *Portugal* devenait un lieu vivant, un lieu de création avant d'être un espace de monstration. En entretenant avec l'espace urbain et ceux qui l'habitent des relations d'artistes à matériau, ce projet envisageait ce quartier comme un matériau vivant en dialogue avec lui. La déambulation théâtrale trouvait sa place dans le "quartier", car elle était en résonance avec l'expression même de ceux qui l'habitent. Ce projet marquait également la spécificité d'un territoire urbain susceptible d'être, par sa qualité, un lieu de production et de rencontre de l'art. Le lieu est en question, et cède la place à la dynamique. Cependant, cette pièce n'était pas réductible à ce quartier, elle naviguait entre réel et métaphore. Elle déplaçait la lecture de la ville sur un territoire métaphorique. Le territoire n'était pas calqué sur l'espace concerné. Il faisait l'objet d'une transposition.

Ainsi, le rapport entre l'art et la vie quotidienne se jouait sur un territoire de l'échange et de la proximité. C'est dans ce rapport anthropologique de reconnaissance, *in situ*, que pouvait se greffer un lieu d'expression, de monstration, ou de manifestation artistique affirmant la nécessité d'une continuité entre la rencontre, le regard sur l'autre, le regard de l'autre sur soi-même, le regard sur une manifestation artistique et celui de l'artiste. L'art jouait un rôle de déplacement ou de **décalage**, permettant une lecture transversale entre les catégories qui isolent les pratiques et les rapports sociaux. Ce projet stipulait aussi que la lecture et l'écoute des rapports sociaux sont indissociables de toute

¹⁹³ Pour F. Guattari, trois considérations nous amènent à élargir la définition de la subjectivité de façon à dépasser l'opposition classique entre sujet individuel et société et à revisiter les modèles de l'inconscient : l'irruption des facteurs subjectifs, le développement massif des productions machiniques de subjectivité et la mise en relief récente d'aspects éthologiques et écologiques relatifs à la subjectivité humaine. *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992, pp.11-53.

¹⁹⁴ Le déplacement est sens – voir G. Simmel : « sans déplacement pas de pensée ».

¹⁹⁵ Foucault M., *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1980, p.103

intervention artistique sur un territoire. Son intérêt tient à ce qu'il relevait d'échanges, de rencontres et de pratiques qui débordent ou dépassent les règles de fonctionnement et les espaces de son lieu. Son temps n'est plus étanche par rapport aux rythmes de la vie sociale du territoire. Dans cette proximité anthropologique (présence de l'autre), une invention artistique est possible. Il s'agit plus de reconnaître, de s'articuler sur l'espace et les temps de la vie quotidienne, que de les investir. *L'inquiétude des hérons* défendait des espaces frontaliers (une tour vouée à la destruction) pour permettre à tout le monde de se glisser dans les interstices afin de développer d'autres formes de pensée et d'expressions sociales. Le projet de PEC retournait de la notion de territoire, il ne s'agissait pas seulement de jouer avec les interstices mais de créer un autre registre de pratiques et de valeurs symboliques différentes.

Le spectacle se clôturait par une invitation à boire un verre avec les comédiens et les membres de PEC. Ce moment convivial de discussion défendait un espace public qui n'est pas pré-existant à la communication, mais qui est généré par l'acte de communication, qui lie la pluralité des communautés (E. Tassin), qui fait accéder les mondes vécus à une visibilité politique en supportant les antagonistes, en reconnaissant les paradoxes identitaires des individus. Les appartenances, qu'elles soient sociales ou/et culturelles, ne sont pas à prendre comme des entraves à un monde commun. La communication n'est intéressante que parce qu'elle sait maintenir, sans sortir du champ des tensions, un déséquilibre qui permet à la fois la protection de l'identité et sa mise en discussion. Dès lors, la démocratie plurielle peut être envisagée comme exercice de la démocratie dans des rapports sociaux particuliers et spécifiques. Il s'agit d'accepter la division sociale comme élément de la démocratie ¹⁹⁶, et de multiplier les pratiques et les discours qui façonnent des individualités démocratiques.

Malgré le succès de ce spectacle et une représentation supplémentaire, payée par *Nantes Habitat*, PEC 44 a décidé de ne pas le rejouer ailleurs et de terminer ce travail avec la démolition de la tour, au travers d'une journée de déménagement en avril 2005. Celle-ci était organisée autour de lectures de pièces de Calaferte (*Un riche, trois pauvres*), dans le cadre des ateliers-théâtres menés par Monique Hervouët, et de la présentation d'une fiction réalisée par les étudiants de l'école d'architecture 2037, *un mégaprojet de ville*. Puis, symboliquement, les objets qui peuplaient *l'Appartement-Témoin* ont été choisis et emportés par les visiteurs.

Fin 2005, Jean-Marc Ayrault, député-maire, a annoncé officiellement le ralentissement des démolitions dans la partie aval du quartier de Malakoff. L'ensemble des voix critiques qui se sont fait entendre dans toutes ces actions et l'aggravation de la crise du logement dans la ville, dont la population ne cesse d'augmenter, en sont probablement la cause – ainsi que le retrait de l'Etat dans le financement des projets de renouvellement urbain ¹⁹⁷...

¹⁹⁶ « Toute croyance en une possible résolution définitive des conflits, même si elle est pensée sur le mode d'une approche asymptotique à l'idée régulatrice d'une communication sans distorsion comme chez Habermas, loin de fournir l'horizon nécessaire au pluralisme démocratique, est ce qui le met en péril », Mouffe C., *Le politique et ses enjeux pour une démocratie plurielle*, Paris, La découverte, 1994, p.19.

¹⁹⁷ Cf. la recherche-développement POPSU (Plateforme d'Observation des Projets et Stratégies Urbaines) nantaise. Cette recherche vise une connaissance approfondie des grandes opérations urbaines contemporaines, développant à la fois des méthodes d'approche de type ethnographique, une visée monographique et comparatiste : GPV Malakoff - Pré Gauchet, Ile de Nantes. LAUA, resp. scientifique Laurent Devisme.

7. Bilan critique

Pour M.Liard, le *Théâtre de la Parole* se devait de réfléchir à la définition du "théâtre des paroles" de V. Novarina. Celle-ci repose sur l'idée que le théâtre est fait de mots, que ces mots englobent le théâtre tout entier, à condition de faire confiance à leurs potentialités poétiques et formelles, à leurs virtualités scéniques.

Le travail de Monique Hervouët, dans les deux pièces théâtrales que nous venons d'étudier, est différent. Il pose notamment la question du statut du document utilisé par un metteur en scène : c'est-à-dire l'intégration d'un document au sein d'un texte qui le dépasse et le travail à partir de cet élément de l'écriture théâtrale dans la mise en scène.

Ce théâtre stipule de réfléchir incessamment aux outils qu'il utilise :

- l'écoute et l'entretien anthropologique comme moyen d'enquête ;
- le travail de la parole (modalités de transcription, réduction, traduction, transformation...) ;
- le statut des documents utilisés par un auteur et le travail de l'écriture (en collaboration par exemple avec des ethnologues...) ;
- la manière dont l'énonciation et la verbalisation permettent au locuteur de se représenter ¹⁹⁸.

Ces formes de théâtre qui utilisent "le document" ne doivent pas oublier la question de l'écriture et de la représentation ¹⁹⁹ elle-même, pour aborder ces sujets de manière complexe. Tout le problème est le suivant : comment faire des pièces qui soient riches en expérience et par là-même efficaces ?

"Le document", du latin *documentum*, signifie "ce qui sert à instruire". Il a statut de preuve, de trace et vertu d'attestation, d'apparente exactitude, de restitution de la réalité ; il est explication et concrétisation d'un acte passé ; il est photographies, textes, dessins, films, qui écrivent et détaillent, représentent. Il permet la mémoire, le souvenir, il peut devenir relique, voir fétiche : il se peut que l'idée de "parole exquise" ou "inouïe", définie par Grassi, soit de cet ordre. Parfois, il devient archive, puis monument, et participe à l'archéologie du savoir. On voudrait qu'il soit témoin, neutre, objectif, réaliste. Et il a de douteux fondements dans une idéologie de la Vérité : serait documentaire toute composition non fondée sur une fiction, mais dans laquelle sont présentées dans un ordre délibéré des données authentiques à des fins d'information objective. Pourtant l'intention d'objectivité est évidemment mise en cause par le choix subjectif qu'opère l'auteur de ce document.

Le récit personnel est précis et singulier mais cela n'est pas une raison pour absolutiser le témoignage en invoquant "la parole vraie". La vérité universelle, adressée au présent de l'immémorial, à des sujets universels est un leurre. Le vif de l'histoire et le vif de la parole n'ont que faire des grandes majuscules ontologiques, des absolus ou des vérités universelles.

Le documentaire est une production artistique puisque des critères esthétiques et idéologiques ont contribué à son élaboration. Le documentaire lui aussi construit le réel, l'élabore, lui donne sens, au risque encouru de produire des faux sens ou des contresens. Le document n'est pas et ne sera jamais l'épiphanie du réel. Le document parle lui aussi d'imagination, d'abstraction et de fiction.

¹⁹⁸ Sur cette question voir J.Lacan, mais aussi la sociolinguistique.

¹⁹⁹ Une de leurs tendances est de réduire le théâtre à un contenu informationnel.

Par le biais de sa propre écriture, Monique Hervouët fait une sorte de traduction de ces données. Elle ordonne des informations, organise les textes entre eux de façon signifiante par un travail d'imagination et de reformulation. Elle propose une interprétation, formule des vérités partielles, constitue des édifices esthétiques et conceptuels inédits.

Néanmoins, il serait intéressant d'affirmer que le documentariste qui nous intéresse actuellement défend l'idée d'un sens qui n'est jamais donné tel quel mais qui est toujours à construire. Il interroge un discours de la méthode, interroge sa production, sa situation, et prend en compte sa position d'observateur observé ²⁰⁰. En d'autres termes, il interroge les conditions de production et de réception de ses propres propositions, il définit sa place en tant qu'auteur (son histoire, sa position, sa situation), il pose la question de la représentation, du retrait voir de l'irreprésentabilité. La notion d'"attitude documentaire" ²⁰¹ permet de mieux exprimer la visée conceptuelle d'un tel projet. Elle n'est pas envisagée comme une simple projection des idées et de la vision de l'artiste sur le réel, mais est modifiée par ses perceptions, par son enquête et par la manière dont sont accueillis sa présence et son projet.

Ce qui est "documenté" serait alors tout autant :

1. la description du sujet interviewé, qui donne lieu à des choix formels, dans lesquels intervient la notion de style (par exemple pas d'incarnation des textes...) et ses conséquences en termes de restitution de l'information ²⁰² ;
2. la présence physique et la posture du documentariste, sa manière d'entrer en contact avec le sujet ;
3. l'intention conceptuelle : les notions d'idée, de projet et de procédure sont révélées (par ex. les protocoles du travail) par les conditions de présentation (par ex. Brecht).
4. l'intégration de la réception comme élément de la proposition artistique.

L'idée d'une neutralité ou du neutre comme "distance juste" ne permet pas de désigner ces quatre aspects à la fois. La distance avec le sujet est construite, elle est conjoncturelle. La situation de rencontre est un espace de négociation des points de vue, un espace de tension et de compromis entre deux sujets inscrits dans deux types différents d'historicité, comme l'a révélée l'anthropologie. Cette situation stipule que le metteur en scène (et l'acteur ?) évalue le regard qu'il porte sur ce qu'il décrit et le cadre de référence qui soutient un tel regard. La "distance juste" serait alors l'inscription de l'artiste dans le jeu des relations sociales et dans la révélation des conflits d'intérêts engendrés par les enjeux de la représentation.

Toute cette réflexion reconduit à la notion d'histoire et à ceux qui la construisent.

« En histoire, écrivait Michel de Certeau, tout commence avec le geste de mettre à part, de rassembler, de muer ainsi en documents, certains objets repartis autrement. Cette

²⁰⁰ Cf. en photographie, A. Sékula, M. Pataut ou G. Saussier, qui interrogent leurs conditions de production et de réception, les enjeux de leurs images et leur articulation à la parole. Cf aussi les questions du retrait, du silence et de l'invisibilité posées par les films de C. Lanzmann ou de R. Panh.

²⁰¹ Estelle Bories et Michel Poivert, *Attitude documentaire*, entretien avec Gilles Saussier, Bulletin de la Société Française de Photographie (SFP), N°15, Paris, France, pp.3-6, déc. 2002

²⁰² La pratique documentaire, si elle se réduit à la copie de quelques traits stylistiques superficiels (neutralité, netteté, clarté...), peut elle aussi verser dans un effet. Le paradoxe de l'absence d'effet, du retrait expressif, est qu'il peut apparaître également comme un effet. Tout comme le réalisme poussé à son extrémité bascule volontiers dans le fantastique.

nouvelle répartition culturelle est le premier travail. En réalité elle consiste à produire de tels documents par le fait de recopier, transcrire ou photographier ces objets en changeant à la fois leur place et leur statut »²⁰³.

Cette pièce de théâtre témoigne du fait que l'histoire est une construction, dont l'issue n'est jamais entièrement saisissable, parce que chaque découverte y surgit comme une brèche dans l'histoire conçue, une singularité, qui tente de raccommoder le tissu pour produire une histoire repensée de l'évènement. Le morcellement de la compréhension du fait de son montage, par son aspect "bribes" ou traces de vies qui ne demandaient pas à être racontées comme ceci, ouvre sur un monde inconnu, dont l'interprétation est à construire. Néanmoins, le travail de Monique Hervouët pourrait s'enrichir plus encore des questions posées par la réflexion contemporaine sur la notion de documentaire.

Ce projet, qui a réuni un nombre important de gens de par son long processus de développement, a suscité des rencontres, des croisements, des usages alternatifs du contexte institutionnel, et a généré de nouvelles manières de faire de l'éducation populaire, civique, artistique. En s'opposant à la constitution d'un récit unique, en faisant émerger d'autres formes de récits, en montrant la complexité des réalités sociales et culturelles actuelles, il a contribué à donner certaines orientations actuelles du *Théâtre de la parole*.

²⁰³ M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p.84

Document 6

Emmanuelle Chérel

Le projet culturel et artistique du *Théâtre de la Parole* Document de travail, automne 2005

Ce texte a été une première réflexion destinée, de manière opportune, à relancer le processus de création de spectacles nouveaux du Fol Ordinaire à la fin de l'année 2005 (trois expériences avaient été menées à bien en cette année 2005 avec grand succès, mais peu de projets nouveaux en étaient jusqu'alors sortis). Il a été rédigé dans la foulée des 3èmes rencontres (cf. Tome 2, Le récit des créations) et à la suite de deux faits qui ont modifié fortement la dynamique d'évolution du projet :

- *le renoncement de Christian Rist, appelé à d'autres fonctions,*
- *la mobilisation de certains acteurs du projet vers la constitution d'un collectif "Recherche-Action" et la création d'un poste de responsable dudit collectif.*

Ce texte a été l'un des éléments déclencheurs de cette mobilisation et témoigne à ce titre d'un moment important dans l'évolution du processus. Lui laissant sa forme personnelle et inachevée, il a néanmoins fait l'objet d'un toilettage et de quelques éliminations. C'est à partir de lui qu'a ensuite été élaborée par E. Chérel et E. Pasquier, sous une forme plus cursive, une première ébauche pour un "manifeste" du Théâtre de la Parole (cf. Document 7).

*

*Le texte de théâtre est une espèce de bistouri qui nous permet
de nous ouvrir à nous-mêmes
Grotowski, Vers un théâtre pauvre*

*Mais que serait un art qui ne serait pas action, et quelle action,
selon quelle finalité ? Si c'est la motivation d'entrer en rapport
avec une population et de l'aider à prendre conscience d'elle-
même, alors on peut parler d'action artistique (...) »
F. Jeanson, (Re)politiser nos vies*

Les nécessaires mutations et transformations du Théâtre de Bel Air invitent à le redéfinir tant au niveau architectural qu'au niveau de son projet artistique et culturel. Les recherches historiques (*Document 1*), les échanges et discussions (*Tome 2*), les expériences relatées au cours de la recherche (les ateliers prosodiques du *Voir Dit*, *Paroles équitables*, *L'inquiétude des hérons*), nous conduisent à nous poser les questions suivantes : Quels sont les enjeux d'un tel lieu de travail, de fabrique, de production pour les professionnels du théâtre et les amateurs ? Quelles peuvent être les fonctions sociales et culturelles d'un lieu consacré au théâtre aujourd'hui ? Quel art et quelle culture y prendront corps ?

Tout projet culturel ou artistique repose sur une vision. Le rapport du réel à la vision tient, en partie, dans le regard que l'on porte sur le monde : la vision préexiste à l'expérience du réel et en retour, l'expérience vérifie la vision. Il convient d'explorer ce que pourrait être la vision du *Théâtre de la Parole*, c'est-à-dire ses enjeux, ses intentions, ses partis-pris esthétiques, philosophiques et politiques et ses modalités d'action.

Le document présent propose de revenir sur certains points de nos discussions, d'explicitier mon point de vue et d'esquisser quelques pistes de travail qui en ressortent. La riche réflexion menée sur le projet et les enjeux révélés par les exemples choisis ont donné naissance, en effet, à une hypothèse que je vais développer ici.

Cette hypothèse est basée sur l'idée d'un théâtre ouvert aux enjeux d'un espace social, d'un territoire. Un théâtre qui tisse des liens avec des problématiques sociales, culturelles, philosophiques en les interpellant et en les dépassant tout à la fois. La création d'un lieu artistique et culturel de ce type pourrait permettre d'inventer de nouvelles manières de faire : tant pour la conception des projets qu'au sein des propositions artistiques en tant que telles. Cela n'exclut cependant pas qu'un travail plus "classique" soit mené à Bel Air (mise en scène de textes d'auteurs, ateliers).

Nous ne reviendrons ici sur le(s) rôle(s) social(ux) que le théâtre a joué dans son histoire (des performances rituelles observées par M. Leiris ou J. Rouch aux politiques de théâtre public et de décentralisation en France), ni sur sa manière de participer à l'histoire, de penser l'état du monde, de représenter des enjeux collectifs ²⁰⁴ (voir par exemple Fo, Brecht, Brook, Weiss, Boal, Gatti, Cormann, Prin, Sony Labou Tansi,...).

Nous ne reviendrons pas non plus sur le constat fait par de nombreux observateurs quant au rôle affaibli (à l'image des autres arts) octroyé au théâtre aujourd'hui (il appartiendrait aux activités de loisirs de la classe moyenne) et qui incombe en partie à l'inefficacité et l'échec des politiques culturelles ²⁰⁵. Néanmoins, il faut reconnaître que cette place réduite que le théâtre ²⁰⁶ occupe désormais risque non seulement de le vider de sa substance, d'appauvrir ses recherches mais surtout de nous priver d'un moyen d'appréhender nos manières de faire le monde.

Le projet de *Théâtre de la Parole* est l'occasion d'une réflexion sur le rôle social et politique que l'art devrait participer à la redéfinition des enjeux que notre société attend de la création artistique. La complexité de cette question tient à ce que le rôle de l'art est loin d'être univoque : comme l'a montré, entre autres, l'histoire de l'art, le théâtre se tient entre "transgressions, catharsis, excitant, détonateur de révolution ou soupape des pouvoirs". Il dépend des propositions artistiques en tant que telles, comme nous l'exposons par la suite, mais également des conditions de leur diffusion et de leur monstration. Les analyses sur la neutralisation de l'art par les institutions publiques et le marché sont nombreuses ²⁰⁷.

Le théâtre, dans le meilleur des cas, permet de dépasser le cadre formel des reproductions des modèles culturels et sociaux. C'est sans doute dans le déplacement de l'ordre des références, dans le refus des définitions figées et dans la mise en place de

²⁰⁴ Pour un panorama, voir *Le théâtre*, sous la dir. Couty D., Rey A., Paris, Larousse, 1980.

²⁰⁵ Voir le texte de Jean-Michel Lucas, "Diversité culturelle et politiques publiques – la fausse conversion française". Dans ce dernier, il analyse et critique les notions de "démocratisation culturelle", "démocratie culturelle" et "développement culturel".

²⁰⁶ Et ce malgré l'importante offre théâtrale, la forte présence de compagnies, d'acteurs et la vigueur du théâtre amateur.

²⁰⁷ Haacke H., Bourdieu P., *Le libre échange*, Paris, Seuil, Presses du réel, 1994

nouvelles expérimentations qu'apparaissent les enjeux du présent projet. Comment faire en sorte que l'art et son lieu soient en résonance avec la réalité proche et perturbent les manières de pensée et de faire ? Peut-on mettre, au moyen du théâtre, le territoire urbain et social au travail, en redéfinition, en réinvention ? De quelles manières créer des liens entre l'art et les pratiques culturelles et anthropologiques ? Comment mener ces projets et ces actions ?

1. De la dimension sociale et cognitive de l'art

Toute œuvre s'élabore comme l'interprétation poétique d'un matériau à interpréter, et à son tour l'œuvre d'art devient objet d'interprétation pour une lecture, laquelle produit une nouvelle œuvre
H. Gadamer

Aujourd'hui, le point de vue commun sur l'art le définit comme un bien commun indiscutable et partagé, non socialement contextualisé et sans historicité. L'art est alors défini comme suscitant une communion sociale dépassant les conflits d'intérêts et les dominations symboliques. Cette "universalité du langage de l'art" est souvent portée et reproduite par les médias. Cette conception de l'art est véhiculée par une *doxa* composée d'une vulgate de l'ensemble des propositions kantienne dont on oublie qu'il est historiquement situé, pour lui accorder une valeur absolue. La croyance se targue de son arrière-fond intemporel, voire de son universalité. Elle participe d'une décontextualisation de l'art poursuivie et exercée par la pensée moderniste (et par là même par sa neutralisation). Ainsi, selon la *doxa*, l'objet d'art doit se garder d'offrir au spectateur une utilisation autre qu'artistique. Seuls seront dits "d'art" les objets sans fonctionnalité qui permettent une distanciation nécessaire à l'exercice d'une contemplation désintéressée, à l'appréciation purement esthétique, au plaisir lié au regard, à l'apparition d'un espace neutre dégagé entre la chose et son signe ²⁰⁸. Il est à remarquer que cette croyance rend difficile la perception et l'interprétation de certaines œuvres d'art contemporain.

De notre point de vue, l'art est une forme qui invite à une pensée-expérience, à une expérience physique et mentale. Une œuvre (théâtrale ou non) dépend de sa forme, de l'organisation de ses éléments, de sa structure, du programme opératoire que l'artiste chaque fois se propose, mais également de ses conditions d'apparition et de diffusion. Cette vision invite à considérer l'art comme un langage de signes. L'art comme langage ne reflète pas le réel, il n'existe pas de monde que finiraient par révéler nos systèmes ou nos productions symboliques. Une œuvre invite à la découverte d'un monde, subjectif, singulier, appartenant à un univers collectif tant en termes esthétiques, qu'intellectuels et sociaux (l'art est une "métaphore épistémologique" ²⁰⁹). L'activité de symbolisation est une "manière de faire le monde" d'où la nécessité d'analyser la structure des signes que l'art utilise pour désigner les choses. La validité d'une proposition artistique tient à la manière dont les formes qui la constituent décrivent le monde ²¹⁰ et donnent accès à une

²⁰⁸ Cauquelin A., *Petit traité de l'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996

²⁰⁹ Eco U., *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1968, p.28. « Si une forme artistique ne peut fournir un substitut de la connaissance scientifique, on peut y voir en revanche une métaphore épistémologique : à chaque époque, la manière dont se structurent les diverses formes d'art révèle – au sens large, par similitude, métaphore, résolution du concept en figure – la manière dont les sciences ou en tous cas la culture contemporaine voit la réalité »,

²¹⁰ Goodman N., *Manières de faire des mondes*, Nîmes, J. Chambon, 1992

réalité qui n'est jamais toute faite mais en train de se construire (voir les mondes différents de Ch. Rist, M. Liard ou M. Hervouët).

L'observation des faits artistiques ("objet" d'art et "monde de" l'art) implique de s'intéresser à leur actualité, c'est-à-dire au caractère d'acte accompli dans le contexte d'une réalité historique. Il est impossible d'étudier une pratique artistique en la détachant de la culture et de l'histoire sociale et politique dans lesquelles elle apparaît et se développe.

La notion de *réception*, introduite par H.R. Jauss, stipule que le spectateur est partenaire de l'œuvre, il en permet les concrétisations successives, c'est-à-dire que c'est la relation de dialogue entre le temps et le lecteur qui libère à chaque époque le potentiel sémantico-artistique de l'œuvre. *Pour une esthétique de la réception*²¹¹ démontre que trop souvent l'esthétique marxiste ne veut voir dans l'art qu'un épiphénomène, un "reflet" de la réalité sociale ; le formalisme, au contraire, la considère comme un absolu, un système clos, coupé de cette réalité. L'esthétique de la réception, qui s'est amplement développée en Allemagne depuis une vingtaine d'années, tente de dépasser cette opposition figée de deux approches également partielles. Activité de communication, l'art n'est pas un simple produit mais aussi un facteur de production de la société. Il véhicule des valeurs esthétiques, éthiques, sociales qui peuvent contribuer aussi bien à transformer la société qu'à la perpétuer telle qu'elle est. Cette approche privilégie l'observation et l'interrogation sur le système relationnel en jeu dans l'œuvre d'art. On a longtemps considéré l'auteur et l'œuvre en passant sous silence le rôle du "lecteur", or ne faut-il pas considérer que la figure du destinataire et de la réception de l'œuvre est pour une grande part inscrite dans l'œuvre elle-même, dans son rapport avec les œuvres antécédentes qui ont été retenues au titre d'exemples et de normes ? Au moment où une œuvre paraît, elle ne se présente pas comme une nouveauté absolue, mais fait appel à tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle et dans certaines attentes de la suite et de la fin. Le texte nouveau évoque pour le lecteur l'horizon d'attente et de règles du jeu avec lequel des textes antérieurs et des pratiques sociales l'ont familiarisé : il s'inscrit alors dans des chaînes d'interprétations. Analyser l'effet produit par l'œuvre sur son regardeur permet d'appréhender véritablement le rôle cognitif et social de l'expérience esthétique et artistique.

Le Théâtre de la Parole devrait mettre en place ce travail d'observation et d'analyse. Cette approche permettrait de mettre en évidence non seulement la complexité du processus de réception et d'interprétation, mais également la diversité des publics et de leurs références et représentations. Ainsi, l'art (et l'expérience esthétique) sont envisagés comme un champ de réflexion, de connaissance, de communication, d'invention et de recherche.

Ce champ n'est pas clos sur lui-même, et possède une dimension politique maintes fois discutée et dont il est difficile d'envisager toutes les manifestations. « Produits d'une idéologie donnée, les œuvres projettent une image du monde (ou de ce que cela signifie d'être au monde). Mais dans ce contexte, "monde" prend les sens les plus divers selon les points de vue idéologiques exprimés »²¹². Cette dimension politique du signe artistique n'enlève rien à sa dimension imaginative, et poétique (et la poésie n'échappe

²¹¹ *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1972

²¹² Krauss R., *Passages – Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, 1997, p.217

pas à la pensée)²¹³. L'art n'est pas mimétique des outils de communication et des pratiques sociales de la société. L'art suggère l'existence d'une "autre humanité" qui diffère du monde réel. Il prétend à l'émergence d'un autre monde. Il est l'image d'une (des) image(s) du monde. Dans cette optique, la fiction est partie intégrante de la réalité, sa définition est pragmatique et non sémantique, elle implique un usage spécifique des représentations. L'art, en donnant naissance à de nouvelles formes, à un nouveau langage, réinvente la perception et la représentation du réel. Le théâtre comme outil de plaisir et d'interrogation propose des expériences différentes, ambiguës qui font surgir des discontinuités et des ruptures. Il ne fournit pas de réponses mais concentre les questions.

Comprendre le monde proposé par une œuvre implique l'analyse de sa forme et de son univers symbolique. Cette analyse permet de mettre en évidence les différents partis pris esthétiques et éthiques des artistes et la manière dont ils abordent la question de la représentation. Souvent, certains arguments défendent l'idée que la qualité politique d'une œuvre est son univocité. Or les contradictions sont vraisemblablement inhérentes aux œuvres les plus pertinentes. N'importe-t-il pas pour explorer les œuvres de ne pas réduire leurs ambiguïtés et de les envisager comme modalités de réflexion et d'interrogation ?

L'art peut détenir une dimension critique, conduire à la vigilance, l'exigence. Mais qu'entend-on par critique ? Que signifient ces enjeux ? S'agit-il du discours appliqué aux œuvres visant à les évaluer selon leur conformité à des critères, à des normes, à des valeurs ? S'agit-il d'une fonction critique assignée aux œuvres, celles recelant un potentiel subversif qu'il conviendrait de mettre au jour ? Ou bien parle-t-on de l'intention ou de la volonté critique de l'artiste ? L'enjeu est-il de nature sociale, politique, économique ? Est-il lié non plus seulement à l'œuvre mais à la pratique de l'art en général, la question étant de savoir comment faire valoir sa puissance critique contre la morosité de l'expérience quotidienne ? S'agit-il de s'opposer à une rationalité instrumentale de plus en plus contraignante, une rationalité artistique comme étant "l'autre d'une raison dominante" ? Ou bien enfin vise-t-on à l'instauration, dans le contexte d'activités pragmatiques, d'un espace de libertés de création permettant l'expression de notre imaginaire, de nos fantasmes, de nos désirs, de notre sensibilité ? Peut-être pourrions-nous aussi faire apparaître un enjeu pédagogique visant à favoriser l'épanouissement harmonieux de l'individu, grâce à l'éveil équilibré de sa sensibilité et de son entendement ? Sans doute s'agit-il de tout cela à la fois.

La complexité de la définition du rôle social et politique de l'art tient aussi à ce que ce que l'on appelle "art" change selon les contextes culturels, selon les époques. Son rôle n'est pas univoque. Il est, dans le meilleur des cas, grâce à des processus d'identification, de distanciation et de mises en scène des représentations²¹⁴, un interrupteur, analyseur, inventeur, négociateur, créateur de sociabilités.

²¹³ « Il faut accepter le fait que la réalité littéraire, imaginaire de l'art est quelque chose d'autre que sa réalisation physique dans le temps et dans l'espace, sur scène ». T. Kantor, *Le théâtre de la mort*, p. 53.

²¹⁴ Voir les notions de *poiesis*, *catharsis*, *aisthesis* développées par Jauss, *op.cit.*, p. 143.

2. L'art n'est pas une sphère autonome

*Encore faudrait-il préciser ce qu'on appelle "politique culturelle".
Ce ne sont pas des acteurs de la culture faisant de la politique,
ce sont des acteurs de la culture permettant à des gens qui
jusqu'ici n'y ont guère participé, de vivre et de penser le
problème politique. La seule politique des acteurs de la culture
doit être de créer des espaces et de donner des moyens pour
une politisation réelle.*

F. Jeanson, (Re)politiser nos vies

L'ART COMME MOYEN D'INTERROGER L'ESPACE CULTUREL ET SOCIAL

La vision kantienne puis moderniste de l'art a placé ce champ d'activités en dehors des enjeux sociaux. Relire l'histoire de l'art pour mieux appréhender sa valeur sociale conduit à réinterpréter les œuvres à partir de l'analyse de leur contexte d'apparition²¹⁵ et à révéler les interactions entre les œuvres et la culture (définie ici comme un ensemble de valeurs et de manières de faire et de vivre, comme un processus à travers lequel les significations sont socialement et historiquement construites). En France, la neutralisation du signe artistique n'est pas sans lien avec la persistance d'un modèle républicain, bâti sur le concept d'universalisme et éliminant les particularismes identitaires et leur émergence²¹⁶.

Les propositions du Théâtre de la Parole pourraient participer à une redéfinition et un élargissement du concept de culture.

Le terme de culture désigne communément dans notre société un ensemble complexe, une totalité cohérente, stable aux contours tangibles capables de conditionner les comportements. Dans cette optique, quelle que soit l'époque ou le milieu, il ne resterait qu'à définir le contenu de la culture, à mettre à jour ses fonctions et ses réalités tout en prenant soin d'en découvrir le noyau dur et inaltérable. Cette définition vise à imprimer à la réalité, une obsession d'ordre, de découpage et de mise en forme en insistant sur les spécificités et les différences aux dépens de ce qui rattache chaque culture à d'autres ensembles : on en vient aux rhétoriques de l'altérité puis du multiculturalisme qui défend la cohabitation et la coexistence de groupes séparés et juxtaposés qu'il convient de protéger de la rencontre avec d'autres. Or il suffit d'examiner l'histoire de n'importe quel groupe humain pour se rendre compte que la soi-disant identité culturelle s'apparente

²¹⁵ Sur ce sujet, voir l'excellent ouvrage de Baxandall M., *L'œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967, mais aussi Antliff M., Leighton P., *Cubisme et culture*, Thames and Hudson, 2002.

²¹⁶ Par exemple, alors qu'aux USA, la lutte pour les droits civiques initiée dans les années 60 par le *Black Power*, l'*American Indian Movement*, cette lutte s'est concrétisée dans les années 80 au sein des universités par la création d'*ethnic studies*, le débat français a négligé l'intérêt des questions posées en se contentant de dénoncer les excès du politiquement correct. Les revendications des minorités ethniques (afro-américaines, asiatiques, hispaniques) ou sexuelles ont induit les artistes à intégrer à leur création plastique des éléments propres à leur culture. Cette dernière est alors définie comme un processus à travers lequel les significations sont socialement et historiquement construites. Si certaines positions communautaristes ont conduit à l'élaboration d'histoires parallèles et de champs culturels distincts, d'autres ont refusé une approche de la culture fondée sur une épistémologie de la séparation et de la différence. Les recherches menées au sein des universités américaines pensent aujourd'hui l'identité comme l'un des "récits" constitutifs d'une identité plurielle et incertaine. Elles contextualisent l'art en se référant aux faits politiques et sociaux pour contribuer à une relecture de l'histoire : elles invitent à réfléchir à la valeur sociale de l'art dans des cultures différentes et à s'intéresser plus précisément à la poétique des signes. Elles s'appuient alors sur des auteurs français dont les thèses sont discutées alors qu'elles ne le sont guère en France, ou d'autres encore dont la faible traduction témoigne de la faiblesse du débat français. Voir également la définition de la déclaration universelle des droits de l'homme citée par J.M. Lucas.

davantage à une nébuleuse en perpétuel mouvement. La catégorie de culture minimise ce que les réalités comportent d'influences et d'emprunts venus d'horizons divers.

Cette vision repose sur l'idée que la culture ne serait plus seulement cette chose dont nous parlons mais ce lieu à partir duquel nous parlons. La culture et l'identité sont alors définies comme des lieux de négociation en effervescence continue, des espaces inscrits dans l'histoire des acteurs sociaux comme dans la temporalité. La culture n'est pas une entité indépendante de ceux qui la représentent, une force autonome qui s'exerce sur l'esprit des individus, mais une pratique sociale. Elle ne serait plus uniquement cet ensemble de représentations et d'interprétations que les gens partageraient en commun, mais cette instance qui fournit les moyens de ces interprétations. L'art, à sa manière, possède cette double implication.

Il semble aujourd'hui important de :

- *travailler les représentations culturelles et admettre leur diversité,*
- *montrer la complexité des jeux symboliques et des systèmes de valeur,*
- *dépasser les hiérarchies et les oppositions sclérosantes entre cultures et Culture, art et culture*

Cela implique la remise en question les définitions disciplinaires et les systèmes d'évaluation des œuvres. Cela provoquerait l'émergence de nouvelles formes artistiques, de re-présentations explorant une réalité polymorphe, complexe composée de représentations multiples et en constantes transformations.

L'art est un moyen parmi d'autres qui répond au besoin de dépasser le réel pour le distancier et dévoiler la complexité de notre univers mental, sensible, social et historique. Une complexité qui est à la fois affaire d'espaces et de temporalités.

Le Théâtre de la Parole pourrait être un lieu de réflexion et d'action, qui avec ses propres moyens, intégrerait des faits culturels et des manières de faire qui ne sont pas considérés comme appartenant au champ culturel. Les différentes dimensions et représentations du lien culture / territoire ne pourraient participer à l'invention d'un projet artistique et par là même, à une invention du social.

Le projet du Théâtre de la Parole participe à la réflexion sur le fait que l'invention du social n'existe que parce que son jeu peut être métaphorisé. Il ne faut pas oublier que l'art n'est pas mimétique des outils de communication et des pratiques sociales de la société.

ART ET ANTHROPOLOGIE : LES RAPPORTS À L'ALTÉRITÉ DANS LES PROJETS ARTISTIQUES DES POLITIQUES URBAINES ACTUELLES

*C'est bien le vivre ensemble qui fonde l'expérience de la
citadinité, même si ce n'est pas dans les espaces publics,
et qui contribue à produire non pas de la socialité seulement
mais une société, c'est-à-dire une capacité collective à faire
tenir ensemble des groupes fortement différenciés*

Marie-Claire Jaillet

« Peut-on parler de sécession urbaine à propos des villes
européennes ? »

Certains projets théâtraux que nous avons étudiés ici, notamment *Paroles équitables* (cf. Document 4), ont été construits sur l'idée qu'il est nécessaire de faire attention aux silences de la ville, de se méfier des pseudo-consensus, de donner la parole à des gens qui généralement ne la prennent pas, pour la faire entendre dans l'espace public. Ces démarches inscrivent dans le sillon du "théâtre documentaire", qui engage la question du réalisme.

Etroitement liée aux préoccupations esthétiques qui ont marqué la fin du XIX^{ème} siècle, l'idée de réalisme pourrait aujourd'hui sembler obsolète ; le rapport au réel, en particulier

historique, emprunte pourtant des voies originales dans le théâtre du XX^{ème} siècle. Piscator mettait en scène l'histoire révolutionnaire à travers un montage de scènes dramatiques, faisant intervenir des personnages historiques et des documents. Ce théâtre documentaire, dont Peter Weiss se réclamait l'héritier, fait « usage d'un matériau documentaire authentique qu'il diffuse à partir de la scène sans en modifier le contenu, mais en structurant la forme. Cette notion de théâtre documentaire conduit à différents usages » ²¹⁷. Elle est à étudier.

L'inquiétude des hérons, dont les textes sont issus des carnets d'écriture des habitants subissant le Grand Projet de Ville (déplacement et démolition) s'inscrit hors de l'institution, dans un espace dit "réel", la tour Portugal du quartier Malakoff. Cette pièce théâtrale a rendu visible les conflits et les tensions niées par la municipalité nantaise. Elle a travaillé à faire exister un espace public entre des habitants, les artistes impliqués, les spectateurs dans toute leur pluralité (habitants, techniciens, acteurs sociaux culturels, citadins), via un dialogue social véritable qui accepte le disensus, pour construire ensemble et contradictoirement d'autres possibles.

La relation entre l'art et l'anthropologie inaugure la lecture de la ville à l'échelle de la vie quotidienne, longtemps occultée par les programmeurs de la planification urbaine (cause sans doute de l'échec actuel de ce modèle théorique).

Depuis trente ans, face aux mutations urbaines, les artistes sont sollicités « pour apporter des repères, générer du lien social et réconcilier les citoyens ». Certaines propositions artistiques (arts plastiques, théâtre, danse...) rendent visibles, déplacent et travaillent des fragments de la vie quotidienne ou des rites d'interaction, des rituels relevant de l'ethnométhodologie ou de l'anthropologie. Elles les décontextualisent et valorisent les relations d'échange en soulignant leur dimension symbolique par leur mise en scène.

Comme on l'a dit dans l'analyse de *L'inquiétude des Hérons* à partir des réflexions du critique d'art américain Hal Foster (cf. *Document 5, notes 30-31*), un certain nombre de pratiques artistiques seraient influencées par l'ethnographie qui connaît depuis une dizaine d'années un certain prestige dans l'art contemporain, en tant que science de l'altérité, et qui est réputée capable d'un discours critique et autocritique, intégrant des dimensions contextuelles et osant l'interdisciplinarité.

Une partie des activités du Théâtre de la Parole pourrait être consacrée aux projets artistiques qui sont initiés dans le cadre des politiques culturelles urbaines par le milieu associatif, et qui engagent une population, un autre individuel et collectif, en empruntant des concepts (dimension intersubjective de la recherche, dialogue chercheur / objet observé, fiction et récit...), des méthodes (processus d'écoute et d'observation, entretiens, documents,...) et d'autres outils de l'ethnographie ou de l'anthropologie.

Il s'agira de définir les projets, en étant particulièrement conscient de leur contexte, des moyens utilisés, de la manifestation du signe artistique et des effets produits pour évaluer leurs caractéristiques, leurs objectifs et leur "efficacité". Un certain nombre d'hypothèses sur les liens entre l'art et l'anthropologie pourront alors être émises (cf. le projet Parole et territoire de Peuple et culture 44 décrit dans le document 4).

L'enjeu des projets qu'il pourrait initier tient à la manière dont ceux-ci questionneraient le rapport à l'autre et envisageraient le rôle cognitif et la dimension politique de l'art dans la ville (en tant qu'urbs et polis).

La description de l'autre est devenue indissociable du rapport d'altérité entre l'observé et l'observateur. Cette relation d'échange suppose le repérage des *a priori* intériorisés et une réciprocité complexe. La démarche ethnographique stipule que l'artiste évalue le

²¹⁷ Voir Mnouchkine A., *La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*, 1971.

regard qu'il porte sur les réalités qu'il décrit et le cadre de référence qui soutient un tel regard. La situation de rencontre est un espace de négociation des points de vue, un espace de tension et de compromis entre deux sujets inscrits dans deux types différents d'historicité. De cette manière, l'artiste se donne les bases pour penser de façon critique les relations entre "eux" et "nous". « Inventer l'autre c'est se comprendre soi-même comme vivant dans un monde, dont on peut par contraste avec celui de l'autre, dessiner les contours » ²¹⁸. La distance avec l'autre, au lieu d'être négligée par l'expérience de l'artiste, agit dans sa singularité et dans son opacité.

Le Théâtre de (pour, par) la parole pourrait permettre à des gens qui jusqu'ici n'ont guère participé aux décisions collectives de penser les affaires et la chose commune. Ce lieu de fabrique, lieu de production, pourrait alors créer des espaces qui invitent à observer la réalité sociale et urbaine mêlée que l'on a sous les yeux, et à arrêter de mettre en marge des phénomènes récurrents, donnant ainsi des moyens pour une politisation réelle.

Il pourrait :

- *penser et discuter des enjeux fondamentaux de ces territoires physiques et métaphoriques que sont une société, une ville, un quartier, un site, un lieu, il est tenu par là d'en accueillir toutes les complexités ;*
- *repérer des représentations culturelles marginalisées ;*
- *initier des projets artistiques menés en milieu urbain (in situ ²¹⁹), qui ne considèrent pas seulement leur objet comme quelque chose de déjà donné mais qui le construisent dans le cadre de relations qui les relient aux acteurs sociaux ;*
- *mettre en valeur les moyens d'intervention, les stratégies socio-esthétiques, le mode d'apparition des œuvres dans des lieux publics non consacrés à l'art ;*
- *susciter les expérimentations ;*
- *réfléchir au champ de l'éducation populaire c'est-à-dire comme une contribution concrète à la formation et à la culture du citoyen ;*
- *redéfinir ce que l'on appelle "politique culturelle", en développant des actions qui poussent à penser la polis et le problème politique, définis comme choses communes et vivre ensemble ;*
- *étudier la participation d'ethnographes et anthropologues (etc.) à des projets artistiques.*

Cela peut se traduire de différentes manières, à travers des projets et des créations qui impliquent des questionnements variés.

Le projet du Théâtre de (pour, par) la parole affirmerait alors la nécessité de penser les choses ensemble en cessant d'opposer social, culture, art. Il inviterait à ne pas prédéfinir les territoires de ces différentes notions mais à les réinventer constamment du fait des mutations sociales. Il mettrait en évidence la nécessité de produire du symbolique pour réfléchir aux rapports au monde.

Cette direction, que pourrait prendre le *Théâtre de la Parole*, n'implique pas qu'elle soit la seule. L'intérêt de ce lieu tient à ce qu'il pourrait accueillir des recherches différentes, des partis pris esthétiques variés (qui pourraient s'éloigner des questions de la ville,...), pour ne pas tomber dans un systématisme et poser à leur manière la question de la forme théâtrale (mise en scène, espace, du texte, du jeu des acteurs, ...).

²¹⁸ Kilani M., *L'invention de l'autre – Essais sur le discours anthropologique*, Lausanne, Payot, 2000, p.15

²¹⁹ Sur la question de l'*in situ*, voir Poinot J.M., *Quand l'oeuvre a lieu*, Genève, MAMCO, 1999, p 75. « Il faut en finir avec l'idée selon laquelle le site, le cadre d'implantation voire même le contexte contiendraient l'oeuvre, C'est bien au contraire l'oeuvre qui contient les traits ou fragments du site dans lequel elle est implantée ».

L'affirmation de cette position conduira à la mise en place de projets et d'actions variés (ateliers, mise en scène, résidences d'artistes....) qui travaillent, chacun à sa manière, les enjeux de la diversité culturelle et esthétique.

Remarque. Le *Théâtre de la Parole* pourrait également être un espace qui ne soit pas réservé au théâtre : les frontières entre les "disciplines" sont désormais ténues, il convient de s'intéresser et d'étudier ces formes. Dans cette optique, il est nécessaire de déplacer, de transposer les termes et les concepts. L'hétérogénéité et l'hybridité de certaines pratiques artistiques modernes et contemporaines, l'utilisation des médiums variés (sons, images, langage, objets, espace) ont complexifié le signe artistique ²²⁰.

3. la question de la parole

D'après nos échanges, les objectifs du *Théâtre de la Parole* sont, entre autres, de :

- faire travailler la parole (c'est le rôle de l'interprétation et de la mise en scène) ;
- donner la parole, prendre la parole, dévoiler la parole (c'est la question d'un théâtre documentaire) ;
- réfléchir aux processus d'énonciation, de verbalisation et d'écoute. (c'est l'idée d'un repérage et d'une mise en perspective de travaux de référence)

TRAVAIL D'INTERPRÉTATION, DE MISE EN SCÈNE DES TEXTES

Le théâtre est parole.

Par parole, nous entendons l'ensemble des signes scéniques produits par quelqu'un (paroles, gestes, usages d'un objet) donc des signes qui font l'objet d'une énonciation. Les autres signes (non linguistiques) de la représentation sont aussi des dire. Ainsi, linguistiques ou non, les signes théâtraux sont une parole, c'est-à-dire la manifestation "pragmatique" d'un langage. Aussi est-il important d'interroger le statut de la parole théâtrale ²²¹.

Le comédien est un parlant. C'est à lui qu'est confié le travail de la parole. Sa tâche propre est un dire, qui a pour origine et pour référent un texte antérieur (écrit ou oral). Il doit parler ce texte, c'est-à-dire transformer du scriptural en du phonique. Si la gestuelle est avant tout du côté de la performance, la parole est parole de la fiction, mais parlée dans et par la performance. Le comédien doit faire entendre son texte (gestes para-verbaux, verbaux, hauteur de la voix, timbre, intensité et volume, articulation, accent, diction).

Mais tout une part du discours du comédien n'est pas un message adressé à un récepteur : elle est auto-référentielle, elle renvoie aux structures propres du discours, le

²²⁰ Dans les années 60, certains critiques ont également parlé d'une théâtralité des arts plastiques pour désigner l'extension de la temporalité, l'immixtion du temps réel dans le temps et l'espace où l'on fait l'expérience d'une sculpture, la place spécifique accordée au spectateur de l'art cinétique, du *light art*, de la sculpture environnement, de la sculpture tableau, des happenings, de la performance, des *events*, ...

²²¹ Si nous acceptons les propositions d'Austin concernant la performativité généralisée des actes de langage, nous considérons que le performatif « je joue » est implicite à tout acte théâtral (geste ou parole), je joue institue une coupure entre la parole et le réel (le monde), une séparation. Austin J.L., *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

discours ne dit alors que lui même, son arrangement phonique, lexical et syntaxique, proprement sa poétique. Le théâtre, de longue date – au moins depuis Mallarmé de façon délibérée – charge les mots d'autre chose que de sens : de sons, de rythmes, de couleurs et de mouvements. Il révèle l'opacité du langage. C'est le statut même de l'énonciation théâtrale, son ambiguïté, l'ambiguïté du destinataire qui font du discours théâtral le lieu privilégié du renvoi à soi, donc d'une poétique discursive : plaisir du jeu de la parole et de sa musicalité, plaisir du texte et de ses structures poétiques.

L'Atelier prosodique et les interventions de Ch. Rist ont bien mis en valeur le corps de la parole, la relation au texte, son interprétation, sa traduction, ses trous, son jeu, sa représentation, la présence et le travail des corps, et les différentes fonctions du discours ²²².

Le Théâtre de la Parole se doit de réfléchir à définition du « théâtre des paroles » de V. Novarina. Celle-ci repose sur l'idée que le théâtre est fait de mots, et que ces mots englobent le théâtre tout entier, à condition de faire confiance à toutes leurs potentialités poétiques et formelles, et à leurs virtualités scéniques.

TRAVAIL SUR LA FORME THÉÂTRALE DOCUMENTAIRE

Depuis les années 1950, le théâtre a cherché aussi à témoigner (ou à prendre date). L'écriture se tourne alors parfois du côté du "document brut" ²²³ : la parole (et non le texte d'un auteur) portée sur un plateau de théâtre produirait un effet de conscience et une étrangeté ²²⁴. Degré en apparence zéro du travail artistique, le théâtre documentaire cherche à faire entendre et faire voir – mieux que dans le flux de la vie – ce qui n'est pas perçu dans le magma social (et dans le magma des mots). Cette démarche s'appuie sur une confiance dans le pouvoir critique du dispositif théâtral, qui "parle" le monde. Le théâtre document est une construction idéologique, un choix, une visée qui répond à l'attente de penser l'histoire et les aliénations.

Le Théâtre de la Parole pourrait :

- *permettre de prendre la parole dans l'espace public, de la rendre visible,*
- *s'opposer à la constitution d'un seul récit et faire émerger d'autres formes de récits (voire les différences langagières culturelles et socio-linguistiques) qui montrent la complexité de la réalité sociale et culturelle, actuelle.*

Mettant en jeu de nouvelles manières de travailler, ce théâtre stipule de réfléchir aux outils qu'il utilise et aux effets qu'ils produisent :

- *l'écoute, l'entretien anthropologique comme moyen d'enquête ;*
- *le travail de la parole (modalités de transcription, réduction, traduction, transformation...) ;*
- *le statut du document utilisé par un auteur (c'est-à-dire l'intégration d'un document au sein d'un texte qui le dépasse) et le travail de l'écriture (en collaboration par exemple avec des ethnologues...) ;*
- *la manière dont l'énonciation et la verbalisation permettent au locuteur de se re-*

²²² Sur les différentes fonctions du discours au théâtre voir Ubersfeld A., *Lire le théâtre 2, l'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p.183

²²³ Les notions de document brut et de d'authenticité doivent cependant être questionnées ; voir M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Minuit.

²²⁴ Voir par exemple la pièce de D. Féret, *Les yeux rouges* sur la grève de LIP, ou celle de J.P. Alègre, *C'est Jean Moulin qui a gagné*.

présenter²²⁵.

Le récit réinvente et légitime. Il produit une illusion chronologique par la succession des éléments qui constituent sa trame ; or l'enchaînement de la narration est dirigé vers une finalité²²⁶. En effectuant des choix, en les agencant, le locuteur élabore d'une part, consciemment ou non, sa propre réalité, sa vérité, d'autre part, par la manière dont il représente des actions, il rejoue et narre son histoire subjectivement au présent²²⁷. La narration est appréhendée comme ce qui donne sens au réel, ou plus précisément le sens se construit au fil du récit²²⁸. Ce dernier se réinvente au présent. Il se fait chemin faisant dans le temps, il agit²²⁹.

– les effets produits sur le locuteur lorsque sa parole est montée et jouée par un

²²⁵ Sur cette question, voir J. Lacan et la linguistique.

²²⁶ J.M. Adam a démontré que pour qu'il y ait récit, il faut que la temporalité de base soit emportée par une tension. Cette tension naît du fait que tout le récit est organisé en fonction de finalités qui lui sont extérieures *c'est-à-dire* par la destination du récit. *Les textes : types et prototypes*, paris : Nathan, 1992. Voir aussi Adam J.M., *Le récit*, Paris, PUF, 1984.

²²⁷ L'identité narrative marque le moment de la synthèse dans le processus dialectique au cours duquel l'histoire se sert de la fiction pour refigurer le temps et la fiction de l'histoire pour se concrétiser. Ricoeur P., « L'identité narrative », *Esprit*, N° 7-8, 1988, pp.295-314. Pour P. Ricoeur, lors de l'énonciation, le locuteur placé au temps T fait se superposer divers moments de sa vie et en tisse discursivement le corps à corps d'explications et de liens logico-discursifs souvent aussi nouveaux pour lui dans leur agencement qu'ils le sont pour l'interlocuteur. Le récit révèle l'identité du locuteur, le sens de l'intention, le sens prêté, la manifestation d'une idéologie et donc son renforcement, le sens dit figuré ; *Temps et récit*, Paris, seuil, 1985.

²²⁸ Selon J.Bres, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. Le récit est le lieu d'une expérience irréal du temps. Son temps et sa structure participent du principe de la construction du moi narratif et de la mise à distance du passé. "A la recherche de la narrativité – Eléments pour une théorisation proxémique", *Cahiers N° 11*, Université de Montpellier III, 1989, pp.75-100.

²²⁹ Exemple du projet de REC 44 *Paroles et Territoire* qui s'est décliné en une série d'actions, Carnets d'écriture, rencontres/lecture et ateliers d'écriture avec l'écrivain algérien Abdelkader Djemaï, puis avec Kossi Efoui. Chacune de ces actions a offert à sa manière la possibilité aux habitants du quartier de parler du fait de quitter son chez soi, lieu des gestes du quotidien, abri du corps, où il peut se soustraire au regard social, prendre le temps de vivre et de rêver. Toutes ont ouvert des brèches desquelles ont surgi des désirs, Et du logement, les bribes de vies racontées ont décrit le quartier comme un lieu de voisinage, de liens, de rencontres, de conflits ou de convivialité. Bref de vie commune. L'initiative révèle ce qui reste en marge des grandes logiques de l'aménagement du territoire, procède d'appropriations par lesquelles un site prend valeur de territoire réel et métaphorique. Seuls, les récits de chacun l'énoncent, lui donnent une profondeur, une existence : « Habiter c'est narrativiser, fomentier ou restaurer cette narrativité c'est aussi une tâche de réhabilitation. Il faut réveiller les histoires qui dorment dans les rues ». Ainsi les Carnets d'écriture ont autorisé l'expression de cette expérience du déménagement que de nombreux habitants n'ont pas désirée : leur inquiétude, leur espoir, leur perte, voire leur déception. En donnant la parole, carnets et ateliers proposaient un moyen d'appropriser l'expérience vécue, de décrire et de symboliser des éléments psychiques, des affects, des représentations qui gouvernent le fonctionnement de la pensée. Ils ont mis en mots l'émotion physique profonde ressentie par ceux qui connaissent le bouleversement d'une intrusion, d'une destruction qui use, casse et remanie, « Il faut arrêter de jouer avec les gens, les gens sont fragiles ». Chacun a pu expliciter ce qui n'était qu'implicite, s'expliquer sur ce qui est présenté comme allant de soi, extérioriser ce qui est intériorisé, tenter de donner sens. Ce qui est en jeu dans ces récits est la façon dont chacun s'est construit et élabore sa propre réalité, sa vérité, dont il re-présente des actions et dont il rejoue et narre son histoire subjectivement au présent. Nommer les choses a permis d'étayer des positions subjectives, de mettre en scène les événements, de se situer par rapport à eux, de s'actualiser ici et maintenant pour construire son identité de sujet sachant ce qui il est. Alors incontestablement, sont apparues des histoires nouvelles, différentes, qui s'opposent à d'autres. Des récits moins pleins, moins lisses, des remémorations qui s'installent aussi dans le silence et les manques. *Peuple & Culture*, en faisant travailler la parole, a rappelé qu'elle est utile pour chercher, aiguïser sa vigilance et se connaître soi-même. La langue sert à dire, à protester contre son état ou interroger ceux qui en savent ou croient en savoir plus. Elle est là pour observer, comparer, faire, et remarquer comment l'on a fait, en prêtant attention à ses actes intellectuels, à la route qu'ils tracent pour avancer.

autre (processus de distanciation, re-présentations de position sociale, notamment de sa participation à l'espace social et culturel).

Notes. Ces formes de théâtre-documentaire ne doivent pas oublier la question de l'écriture et de la représentation ²³⁰, posées par le théâtre pour aborder les choses de manières complexes, pour dévoiler la complexité de la réflexion et de la pensée (voir la manière dont Kossi Efoui a intégré les récits des ateliers d'écriture de Malakoff dans son texte ²³¹). Tout le problème du théâtre est le suivant : comment faire des pièces qui soient riches en expérience ?

MISE EN PERSPECTIVES, ANALYSE HISTORIQUE ET CRITIQUE DU THÉÂTRE

Le *Théâtre de la Parole* devra pour ce faire :

- *se constituer un répertoire de références sur l'histoire du théâtre, les expériences artistiques déjà menées, ici ou ailleurs, afin de prendre acte des propositions artistiques, des moyens mis en œuvre, des limites, pour s'inscrire dans une histoire, dans la double connaissance des contextes d'énonciations et des formes transmises, afin de s'appuyer sur elles et d'interroger leurs mutations dans leurs contextes actuels – par exemple, les troupes d'agit prop, les outils de Brecht, du théâtre de l'opprimé de Boal (théâtre image, théâtre journal, théâtre invisible, théâtre roman photo) ;*
- *repérer au niveau national et international des expériences artistiques qui nous interpellent.*

4. La relation au contexte et la proposition in situ

Pour être en prise avec les différences culturelles, proches et lointaines, Le *Théâtre de la Parole* serait défini comme "un lieu analyseur de la ville" et non comme un espace clos, défini par ce qui s'y passe ou ce qu'il produit dans ses murs.

Le *Théâtre de la Parole* serait en relation avec son **espace de proximité**, et son/ses territoire(s) d'influence. Il pourrait questionner le terme de territoire ; ce terme marque l'enjeu entre l'espace et le temps, entre l'ici et l'ailleurs, entre le réel et le métaphorique. Il est régi par l'espace et par le temps de l'autre. En d'autres termes, la reconnaissance de l'espace est indissociable de la reconnaissance de l'autre. Le "territoire de l'art", parce qu'il échappe aux codes de la vie quotidienne, rend possible cette reconnaissance en jouant constamment la question des frontières et des définitions. Autrement dit, l'enjeu de ce lieu culturel serait son articulation aux territoires sociaux et culturels. Conçu comme un lieu ouvert et inscrit dans différents territoires réels, symboliques et métaphoriques, il participerait à la construction de la ville. Il serait au service des territoires.

Le *Théâtre de la Parole* pourrait être un **lieu de résonance** des lieux d'art et de culture

²³⁰ Une de leur tendance est de réduire le théâtre à un contenu informationnel.

²³¹ Brook P., *Points de suspension*, Seuil, 1992, p.72. « Quelle est la différence entre une mauvaise pièce et une pièce bonne ? Une pièce en représentation donne une série d'impressions, des petites empreintes l'une après l'autre, des morceaux d'information ou de sentiment qui, en s'enchaînant, font vibrer le public. Une bonne pièce envoie beaucoup de cette sorte de messages, souvent plusieurs à la fois qui se pressent, se bousculent, se chevauchent les uns et les autres. L'intelligence, le cœur, la mémoire, l'imagination sont tous sollicités »,

du quartier (le marché et les cafés) et un lieu d'"excitation", qui provoque des vibrations, des réactions, ailleurs, en réseau. La mise en lien suppose le mouvement, la nécessité du dialogue et de la rencontre. L'art, lui-même, met en rapport les lieux, par sa dimension métaphorique.

Les projets à long terme et notamment les **résidences d'artistes** peuvent générer de nouveaux modes de création symbolique (cf. Kossi Efoui à Malakoff). En interpellant le langage de signes conventionnels, en provoquant des rencontres inédites, en reconnaissant des expressions différentes, non inscrites dans les réseaux officiels, en invitant des artistes non occidentaux, le *Théâtre de la Parole* offrirait des pistes de réflexion sur les mutations des territoires urbains. L'observation des pratiques sociales et culturelles peut servir à élaborer des propositions artistiques dans ce lieu, qui de ce fait pourrait intéresser et s'ouvrir aux différentes populations vivant autour de son site. Les questions émergeant de l'observation des pratiques sociales et culturelles concernent et dépassent la situation locale. Elles interpellent les conséquences des migrations internationales, de la post-colonisation, des territoires enchevêtrés dans différentes échelles spatiales et métaphoriques.

Dans cette perspective, le *Théâtre de la Parole*, lieu de déplacement des enjeux et des questions, ne serait plus figé dans un espace circonscrit ou délimité. Il serait lu ou produit dans un rapport de vigilance. Il retravaillerait les classifications, les statuts, les normes, les définitions, les frontières, les signes existants. Il introduirait dans l'espace social une complexité identitaire et la pluralité. Il pratiquerait un travail de questionnement du territoire de la ville, et pourrait favoriser ainsi le surgissement d'espaces publics dans la *polis* actuelle.

Cela implique un renversement en matière de dispositif institutionnel de politique culturelle, le point de départ de son action devenant la dynamique d'**observation critique** permettant de repérer les problématiques territoriales et symboliques qui agissent au quotidien. Il sera en outre nécessaire de réfléchir à la manière d'offrir les moyens de mettre en rapport les artistes et le territoire. Le jeu se complexifiera par la prise en compte du temps (temps de la création, de l'administration...). La difficulté, lors de la mise en œuvre d'un tel projet, réside sans doute moins dans l'accueil d'artistes novateurs ou hors normes, que dans sa capacité de jouer un rôle d'analyste, tant pour reconnaître ceux qui sont "étranges ou étrangers" (les échanges et signes qu'ils produisent), que pour repérer et mobiliser de nouvelles formes artistiques émergentes.

Notes :

Le visiteur du *Théâtre de la Parole* est-il spectateur ou citoyen ? Il est important de ne pas négliger les difficultés de la réception. Le *Théâtre de la Parole* parie sur sa capacité à **accueillir "les habitants"**, mais on connaît la difficulté d'établir des liens, entre porteurs de projet, œuvres et lecteurs (spectateurs). On connaît également les nombreuses questions posées notamment par les chargés des publics des lieux d'art. Peut-être serait-il intéressant que le *Théâtre de la Parole* soit un lieu privilégié d'observation et d'interrogation sur le système relationnel en jeu dans l'œuvre d'art. Il pourrait de cette manière, participer à la réflexion sur le destinataire de l'œuvre.

Le projet sera **nécessairement inachevé** du fait que le territoire lui-même est toujours en projet, en perpétuel devenir. La reconnaissance de cette dynamique générera un lieu d'expérimentation permanent, sans acquis et stipulera un suivi constant, avec des évaluations, une redéfinition des questions du champ du travail et une vigilance par rapport aux questions posées par l'espace public politique et urbain.

5. L'intérêt du collectif

Outre ses nombreuses connotations philosophiques, psychologiques, politiques et sociales, le terme *collectif*, adjectif et nom (du latin *collectus*, réuni), intéresse l'esthétique.

La question de la création collective s'est posée tout au long de l'histoire de l'art et notamment de celle du théâtre. Elle est tantôt spontanée, tantôt, volontaire et soutenue par des théories émanant des artistes ou des critiques. D'une part, on admet que l'oeuvre est souvent dans ses thèmes, dans ses schèmes et dans ses formes, la résultante de représentations et de sentiments élaborés par la conscience collective. D'autre part, est également considéré comme travail collectif celui auquel se livraient dans les époques anciennes les artistes qui oeuvraient ensemble, en se répartissant les tâches (ex : travail d'atelier, répétitions). A l'époque moderne sous la pression des bouleversements créés par la mutation des sociétés industrielles qui ont entraîné une modification importante des outils de l'art, ou des théories marxistes et collectivistes ou des préoccupations religieuses (collectivités monastiques, collectivités artistiques inspirées du moyen âge), la création collective s'est assortie de paramètres nouveaux. Elle a souhaité déraciner le mythe de l'individu créateur génial au profit d'une créativité attribuée parfois à tout à chacun ; à la théorie de l'inspiration sacrée dont bénéficierait le seul individu créateur succède celle de la production esthétique qui serait le résultat d'une collaboration entre les individus ²³² composant le groupe et non réductible à la simple addition des talents individuels ²³³.

La collaboration, étymologiquement "travail en commun", peut désigner toute forme de coopération. Mais en un sens plus étroit, on ne dit "collaboration" que lorsque les deux coopérants ont part au travail d'invention et de création et méritent tous les deux le titre d'auteur, l'oeuvre n'est pas l'expression d'une personnalité. La collaboration peut également exister entre l'artiste, l'oeuvre et le public.

Il est possible d'identifier trois fonctionnements de groupes dans l'histoire de l'art :

- un groupe organisé qui rassemble des membres unis (les surréalistes) par leur adhésion à des postulats philosophiques, éthiques ;
- un groupe organisé en communauté, les artistes parviennent à un style collectif grâce à la participation aux mêmes croyances et grâce à une imprégnation mutuelle obtenue par une vie menée en communauté et tendue vers les mêmes buts ;
- un groupe d'expérimentation et de recherche (*Bauhaus*,...) : le processus de travail est original. Par exemple, les hypothèses élaborées en commun surgissent d'une observation conduite en groupe avec minutie ainsi que d'un affinement collectif de la perception. Les hypothèses sont génératrices d'expérimentation dont l'emploi peut être généralisé comme nouvelles formes. Ces groupes connaissent des difficultés, dues notamment à l'écart entre la norme collective et la pratique individuelle.

Le travail collectif qui nous intéresse ne réside pas dans la répartition matérielle des différentes tâches comme cela a été le cas dans plusieurs arts (théâtre, architecture,

²³² Sur la critique de la notion d'auteur, voir Benjamin W., "L'oeuvre à l'époque de la reproductibilité" (1935), *Oeuvres III*, Paris, Folio, Gallimard, 2000. Barthes R., "De l'oeuvre au texte", *Revue d'esthétique* N° 3, Paris.

²³³ Foucault M. "Qu'est-ce que l'auteur ?", *Bulletin de la société française de philosophie* N° 63, 1969

chorégraphie) mais se situe aussi au plan de la conception et du projet créateur.

Le travail commun s'engagerait lors de la conception et mise en place du projet mais également dans une réflexion sur la forme de la proposition artistique elle-même.

Ce travail fondé sur une écoute partagée n'est pas réservé aux seuls spécialistes. Le **groupe d'expérimentation et de recherche** pourrait être composé de personnes appartenant à différents registres de la pensée, de la création ou de l'action : représentants du monde associatif, militants et salariés, chercheurs appartenant à des champs disciplinaires différents, artistes ayant des parcours et des compétences multiples. Leur propre expérience de "ce qui tient lieu de parole" leur fait adopter des points de vue croisés, parfois divergents, et complémentaires. La dimension sensible de la perception compte autant que les arguments logiques. Ce groupe ouvrirait un débat sur le sens et le rôle de l'art et de la culture, et affirmerait par là même la nécessité de discuter des choix et des enjeux esthétiques, des notions de goût et des attentes vis-à-vis de la création en acceptant la confrontation et la négociation.

Le travail collectif qui nous intéresse repose sur l'idée que la mise en oeuvre d'une organisation collective peut stimuler des pratiques sociales et artistiques qui laissent place à l'invention. La rencontre entre des compétences et des connaissances différentes suscite de nouvelles manières de penser nos champs disciplinaires respectifs, ce qui permet de réfléchir et d'agir avec plus de justesse et d'efficacité.

Dans ce projet de recherche, le groupe pourrait être envisagé comme un accélérateur d'intuitions individuelles, d'émulation collective, d'émergence d'idées et de pratiques. Il serait un objet de recherche et d'étude en lui-même.

Le projet du *Théâtre de la Parole* nécessite non seulement de réfléchir à la manière de définir un processus de coordination, des différents participants et acteurs, pour atteindre des buts propres, discutés et définis, collectivement, mais aussi de penser à ce qui se joue en termes de relations dans ce lieu. Cette idée suggère indubitablement un échange, l'invention d'un espace public.

Dès lors, comment ne pas entendre aussi ce projet comme espace politique, c'est-à-dire comme espace de mise en dialogue, comme lieu de débats, et, peut-être d'abord, en phase de construction du projet ?

Le *Théâtre de la Parole* offre la possibilité de défendre un espace public qui n'est pas préexistant à la communication, mais qui est généré par l'acte de communication, lieu institué du vivre ensemble qui lie la pluralité des communautés, qui fait accéder les mondes vécus à une visibilité politique en supportant les antagonismes entre les cultures, les esthétiques et en reconnaissant les paradoxes identitaires des individus. Ce projet pourrait expérimenter une "société conflictuelle" aux intérêts divergents en considérant que les appartenances, qu'elles soient sociales, culturelles, artistiques ne sont pas à prendre comme entraves à un monde commun. Il peut conduire à la création d'une "unité dans la discorde".

Les terminologies (groupe, collectif, collaboration, coopération, alliance, communauté, société, réseau ...) nécessitent d'être analysées ainsi que les modalités et les fonctionnements de ces pratiques collectives (prise de décision, collégialité).

6. la conception du projet

Hypothèses :

- Les projets du Théâtre de (pour, par) la parole pourraient venir d'un individu ou plus sûrement d'un groupe d'individus (association, collectif d'habitants, salariés d'une entreprise, syndicalistes...). Ils seraient liés à une situation, une question, un fait, un territoire.

- Le projet pourrait être énoncé par le *Théâtre de la Parole* lui-même lorsqu'il a repéré une question, une situation, un fait.

Cette question est, dans les deux cas, soumise à un **groupe de réflexion** composé de personnes aux qualités, parcours, compétences diverses (expertes ou non) qui identifie son contexte d'énonciation, son objet, son adresse, la discute, la prolonge, l'enrichie, la pousse...

Dans un deuxième temps, ce groupe pense un projet avec un artiste : il lui passe commande d'une proposition artistique dont la forme est chaque fois inventée (puisque la question n'est pas la même, ni le contexte, ni les acteurs, etc..) et qui nécessite des outils, protocoles, méthodes, dispositifs spécifiques (voir des collaborations originales).

Les propositions artistiques réalisées ne seront pas pensées comme des réponses à la demande des commanditaires mais comme une reprise de la demande elle-même. Elles incluront donc ces questions. Elles serviront à préciser les désirs, les possibilités et une réflexion sur les manières de procéder mais elles dépasseront également tout ceci. Elles offriront la possibilité de reformuler la demande.

La proposition artistique est, bien entendu, décidée et formulée en toute indépendance par les artistes choisis, elle est conçue comme un moyen de s'interroger et de laisser cours aux interrogations. Elle est alors une démarche d'ouverture qui favorise la communication et permet le questionnement. L'artiste n'a de cesse de transgresser les règles, de critiquer les canons imposés, d'enfreindre les formes, les codes et styles traditionnels. Toute œuvre est une réponse (équivoque). Dès lors, le "spectateur" doit reconnaître dans et par l'œuvre ce que fut la question d'abord posée par l'artiste et la manière dont fut articulée la réponse. Il en résulte un conflit positif ou négatif – déception ou enthousiasme – avec l'horizon d'attente du public. Le *Théâtre de la Parole* pourrait être un lieu où les manières et les moyens de réfléchir à cet écart soient sans cesse explorés et discutés (un outil d'expérimentation pédagogique).

Document 7
Emmanuelle Chérel
avec **Elisabeth Pasquier**

Du Fol Ordinaire au Théâtre de la parole

MANIFESTE ou EXPLORATION

de ce que pourrait être le *Théâtre de la parole* : ses enjeux, ses intentions, ses partis pris esthétiques, philosophiques et politiques et ses modalités d'action
Document de travail, décembre 2005

Réduction et extrapolation du document précédent, ce texte est une première ébauche pour rédiger "un manifeste" du Théâtre de la Parole, dont le but était de parvenir à formuler, de manière claire et cursive, les enjeux majeurs du projet artistique, pendant que commençaient à s'esquisser en parallèle ceux du projet architectural. Il a été rédigé à la veille des 4èmes rencontres, y a fait l'objet d'une lecture par les comédiens du groupe en introduction de l'après-midi et a révélé des différences jusque là peu perceptibles entre les acteurs "internes" et "externes" dans la façon d'envisager le projet (cf. Tome 2, Restitution 4, Le récit des récits).

Ce texte a été l'un des éléments déclencheurs des discussions qui ont suivi, Il est à l'origine du différend qui s'est peu à peu creusé, au cours de l'année 2006 et début 2007, entre les intérêts personnels et intérêts collectifs.

★

1. Affirmer le rôle social et politique de l'art

Le projet de *Théâtre de la parole* se donne pour objectif d'être un lieu de pratiques artistiques, de pensée, de création, d'échanges. Il réfléchit la complexité et la difficulté de l'expérience contemporaine. Le *Théâtre de la parole* produit et crée des formes et des représentations symboliques pour éprouver et réfléchir à nos rapports au monde.

Il participe à la redéfinition de la place que notre société accorde à la création artistique aujourd'hui.

Le *Théâtre de la parole* se veut ouvert aux enjeux d'un espace social, d'un territoire, tissant des liens avec des problématiques sociales, culturelles, philosophiques en les interpellant et les déplaçant tout à la fois.

Il refuse de définir l'art comme une expérience de communion sociale dépassant les conflits d'intérêts et les dominations symboliques. Il défend au contraire l'œuvre comme découverte d'un monde subjectif, singulier, appartenant à un univers collectif traversé par des intérêts différents.

Sans adhérer au pseudo consensus de l'industrie culturelle, l'art doit assumer son pouvoir subversif face à la réalité sociale.

Pour le *Théâtre de la parole* : l'art donne forme au monde.

La dimension politique de la proposition artistique n'enlève rien à ses dimensions imaginative et poétique. L'art invite à une pensée-expérience par une expérience esthétique physique et mentale. Il surgit d'une rencontre imprévue, avec une forme qui nous touche.

L'art interroge. Il est inaccoutumance, il est là pour gêner perpétuellement les choses, les rendre surprenantes, insaisissables, les questionner, les donner à voir, à sentir et à penser.

L'art n'est pas réponse. Il est une répétition de la mise en forme jamais achevée du monde, il est cheminement.

Il est à la fois langage et image des images du monde. Il suggère l'existence d'une "autre humanité" qui diffère du monde réel. Il invente de nouveaux récits. L'art n'est pas mimétique des pratiques sociales.

Pour le *Théâtre de la parole*, l'acte de création et les propositions artistiques émoussent l'habitude, excitent la conscience, offrent la possibilité de renouveler nos perceptions du monde et d'éprouver la sensation de "se sentir de ce monde".

Le *Théâtre de la parole* tient à la pluralité des formes esthétiques théâtrales, il est en relation avec différentes disciplines artistiques et tient compte de ce qui circule entre les arts. Il met en œuvre un théâtre qui réfléchit à son propre langage.

Le *Théâtre de la parole* contribue aux débats esthétiques contemporains. Il discute des partis pris artistiques et les met en perspective.

Il est alors nécessaire de donner une place à une histoire sociale et culturelle des propositions artistiques théâtrales, de les inscrire dans des contextes philosophiques et politiques.

2. Participer à la redéfinition de la culture et de l'art

Le projet du *Théâtre de la parole* affirme la nécessité de comprendre les phénomènes dans leur complexité en cessant d'opposer social, culture, art. Il ne prédéfinit pas les territoires de ces différents champs, mais souhaite les réinventer constamment.

La culture ne serait plus seulement cette chose dont nous parlons mais ce lieu à partir duquel nous parlons, lieux de négociation en effervescence, espaces inscrits dans l'histoire des acteurs sociaux comme dans la temporalité. La culture n'est pas une entité indépendante de ceux qui la représentent, une force autonome qui s'exerce sur l'esprit des individus, mais une pratique sociale. Elle ne serait plus uniquement cet ensemble de représentations et d'interprétations que les gens partageraient en commun, mais cette instance qui fournit les moyens de ces interprétations.

Le *Théâtre de la parole* est un lieu de réflexion et d'action, qui intègre des faits culturels et des manières de faire qui ne sont pas considérés comme appartenant au champ "culturel".

Il est un chantier qui repère et invente des axes de recherche et d'expérimentation de productions artistiques. Les différentes explorations et représentations du lien culture / territoire pourraient contribuer à l'élaboration d'un projet artistique qui participerait à une invention du social.

Le *Théâtre de la parole* repose sur une posture critique. Il cherche à maintenir une attitude d'éveil et de veille. Il favorise la vigilance.

Le *Théâtre de la parole* s'oppose au langage asservi d'une société de consommation et suscite des expérimentations formelles et poétiques.

L'art y est pensé comme analyseur, inventeur, négociateur, créateur de sociabilités...
...grâce à des processus d'identification, de distanciation, et de mises en scène des représentations.

Le *Théâtre de la parole* redéfinit ce qu'on nomme "l'action culturelle". Il développe des projets qui envisagent l'espace public comme espace politique.

Il cherche à dépasser les dichotomies, les présupposés et les lieux communs : les termes de public, les questions du goût et du style, amateur / professionnel, extérieur / intérieur,

Il met en valeur des moyens d'intervention, des stratégies socio-esthétiques, le mode d'apparition des œuvres dans des lieux publics non consacrés à l'art.

Le *Théâtre de la parole* réfléchit au champ de l'éducation populaire, définie comme contribution concrète à la formation et à la culture du citoyen.

3. Défendre l'altérité

L'expérience esthétique basée sur la subjectivité, l'écart, la transgression, le renouvellement des normes pose la question de l'altérité. Elle invite à l'expérience de soi et ouvre sur cette expérience de l'autre.

Cette expérience de l'altérité s'accomplit, au niveau de l'identification esthétique spontanée ou ironique qui touche, qui bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire. Elle débouche inévitablement sur une expérience intersubjective.

Le *Théâtre de la parole* travaille des formes qui déplacent et modifient la perception et la représentation de notre idée de l'autre, mais aussi de notre idée de nous-mêmes et plus largement de notre rapport à l'altérité.

Le *Théâtre de la parole* affirme qu'il est urgent de faire attention aux silences de la ville.

Il veut rendre visible, déplacer la vie quotidienne. Il travaille la fragilité de nos imaginaires et des projets collectifs contemporains. Il révèle des formes plus ou moins invisibles de renouvellement des rapports sociaux, en les décontextualisant et en soulignant leur dimension symbolique par leur mise en scène.

Le *Théâtre de la parole* permet à des gens qui participent peu aux décisions collectives de penser les affaires et la chose communes.

Ce lieu de fabrique, lieu de production, pourrait alors créer des espaces qui invitent à observer la réalité sociale et urbaine mêlée que l'on a sous les yeux, et à arrêter de mettre en marge des phénomènes récurrents, donnant ainsi des moyens pour une politisation réelle.

Le *Théâtre de la parole* se donne pour objet de repenser et discuter à travers leurs représentations, déformations, métamorphoses, les enjeux des territoires physiques et métaphoriques que sont une société, une ville, un quartier, un site, un lieu, une personne.

Le Théâtre de la parole initie des projets artistiques menés en milieu urbain, qui ne considèrent pas seulement leur objet comme quelque chose de déjà donné mais qui le construisent dans le cadre de relations qui les relient aux acteurs sociaux

Le *Théâtre de la parole* travaille à différentes échelles entre l'ici et l'ailleurs et fonctionne comme un archipel.

Il renouvelle l'accueil et la place de ses spectateurs, participants, de ses voisins immédiats ou plus lointains.

Le *Théâtre de la parole* est un lieu de travail, de pratiques hébergeant des ateliers de

professionnels et d'amateurs.

4. Repenser l'hospitalité

Le thème de l'hospitalité met en travail la nature et la fonction de ce lieu et du projet du *Théâtre de la parole*. Il interroge les réalités concrètes de cette notion.

Le lieu théâtral est conçu comme espace d'hospitalité.

La notion d'hospitalité fait question : elle renvoie au statut de l'hôte qui, en français, désigne à la fois celui qui reçoit et celui qui est reçu. Elle est ici envisagée dans sa dimension poétique et politique.

L'hospitalité invite à penser l'idée de la relation dans ses profondeurs personnelles mais également dans ses enjeux collectifs, sociétaux et politiques.

« Comment vivre avec les autres, sans les rejeter et sans les absorber, si nous ne nous reconnaissons pas étrangers à nous-mêmes » ?²³⁴ Etrangement, l'étranger nous habite. « L'étranger est celui qui pose la première question et celui à qui on adresse la première question, mais aussi celui qui posant la première question me met en question. »²³⁵.

La question de l'hospitalité vise à explorer la manière de penser la façon de vivre en étranger ou avec des étrangers.

Devons-nous demander à l'Etranger de nous comprendre, de parler notre langue, dans tous les sens du terme, afin de l'accueillir chez nous ? Quelle place lui donner ? Comment faire place à l'autre ? Comment aller vers l'autre et recevoir l'autre ?

La question de l'hospitalité entend aussi interpeller le spectateur (sa position, son statut, son expérience, son engagement) et plus largement sa situation d'habitant de la cité. Elle veut l'inciter à penser et repenser ses modes de présence au sein de l'espace public, envisagé comme espace collectif à construire, comme lieu de la parole impliquée et du débat.

5. Explorer la Parole

Travailler la parole, donner la parole, prendre la parole, réfléchir au processus d'énonciation et d'écoute, tels sont les enjeux de ce projet. Le *Théâtre de la parole* accueille des paroles, des expériences, des textes, des récits, des témoignages, des opinions, des pensées.

Le Théâtre de la Parole explore le rôle et les conditions du langage.

Il joue de la poésie.

Il suscite des prises de paroles (récits) et les interprète.

Il reçoit, donne à voir et à entendre des textes et des auteurs contemporains d'ici et d'ailleurs.

Il est le lieu de la représentation théâtrale qui accueille la parole dans toute sa diversité.

Il est ouvert sur la ville et à la ville.

Il affirme que l'espace public est fondé sur la parole.

²³⁴ Kristeva Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988

²³⁵ Jacques Derrida, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997

Il travaille l'écoute.

Il fait parler les œuvres et génère de nouvelles interprétations, des récits inattendus, des discussions.

Le *Théâtre de la parole* ne présuppose pas des formes artistiques qui s'y jouent. Celles-ci sont variées, singulières.

Ses projets sont kaléidoscopiques, pensés comme une architecture à géométrie variable.

Les articulations et les relations entre les propositions sont fondamentales.

6. Travailler ensemble

Le *Théâtre de la parole* est composé de permanents, d'un bureau, d'un conseil d'administration et d'un groupe de recherche. Ce dernier est constitué de personnes appartenant à différents registres de la pensée, de la création, de l'action :

- monde associatif,
- recherche (sociologues, anthropologues, historiens de l'art, architectes...),
- monde de l'art (metteurs en scène, comédiens, plasticiens, musiciens, photographe, ...).

Ils ont des parcours et des compétences multiples et leur propre expérience de « ce qui tient lieu de parole » leur fait adopter des points de vue croisés, parfois divergents et complémentaires.

Ce groupe d'expérimentation et de recherche ouvre un débat sur le sens et le rôle de l'art, du théâtre et de la culture, et affirme par là même l'inévitable nécessité de discuter des choix et des enjeux esthétiques, des notions de goût, des attentes vis-à-vis de la création, en acceptant la confrontation et la négociation.

Cette organisation collective du *Théâtre de la parole* stimule des pratiques sociales et artistiques qui laissent place à l'invention.

Ce groupe est envisagé comme un accélérateur des intuitions individuelles et des idées, il propose et mène des actions.

Le travail commun s'engage lors de la conception et la mise en place du projet mais également dans une réflexion sur la forme de la proposition artistique elle-même. Sa dynamique tient à la participation originale et créative de chaque personne qui l'active.

Ce groupe procédera par ailleurs à de régulières invitations (travailleurs sociaux, habitants, architectes, philosophes, etc...) et reste ouvert à d'autres participants.

Cette organisation sous-tend une question essentielle : comment travailler ensemble aujourd'hui ?

Emmanuelle Chérel avec Elisabeth Pasquier
Nantes, le 15.12.2005

Annexe 1

Christian Rist

Vocation pour la reprise du projet **Extrait d'une lettre inédite, Paris, mai 2004**

(...) Si je pense maintenant à la poursuite du projet de Michel : réhabilitation de *Bel Air* pour un Théâtre de la Parole "dans tous ses états", je ne peux m'empêcher de constater une fraternité de fait entre nos démarches respectives quant à :

- un certain primat accordé à l'écrit-parlé, à un théâtre qui soit le vaisseau d'une parole ramenée à son rythme essentiel et l'occasion, unique, de dégager nos sens ;
- la conviction que la pratique théâtrale menée avec un minimum de rigueur et d'engagement personnel est une tâche justifiée et nécessaire dans une société de plus en plus aliénée-aliénante, une réaction sensée (même si infinitésimale) à un certain impérialisme global du "spectaculaire-marchand", etc.
- que le fait théâtral de nos jours, doit devenir plus et autre chose qu'un simple mode de production de mises en scènes compétitives. Il trouve et valide son sens en tant qu'il est une démarche vers la mise en évidence, en circulation, dans le corps social, d'une dimension intime de l'humain d'autant plus précieuse qu'elle est fragile ou menacée. D'où l'accent à mettre sur la transmission, le lien avec les amateurs, les associations etc.

Si la réhabilitation de *Bel Air* est envisageable pour y loger un tel projet pionnier, fondé sur la langue, comme medium du lien humain, je pense que c'est une vocation à laquelle je peux et dois répondre. L'incarnation vivante de l'écrit "poétique", selon les lois de l'élaboration théâtrale, y serait mise en perspective civique et anthropologique par le recueil ou la suscitation de témoignages parlés reflétant et révélant la diversité et valeur du vécu humain et trouvant là enfin les moyens d'une inscription lisible, communicable au public.

Pratiquement, il s'agit de l'implantation du *Voir Dit* à Nantes avec maintien du projet entrepris par Michel en direction de la profession théâtrale et du champ associatif.

Une exigence à laquelle je ne me vois pas renoncer peut ici poser problème :

Je me suis accoutumé à mener le travail d'élaboration et de transmission théâtrale à la lumière du jour. Mon Studio est chroniquement "qualifié" par cet éclairage variable et organiquement considérable qui le traverse et j'y attache une grande importance. La lumière naturelle qui baigne ce théâtre d'essai, d'étude et d'expériences est le symbole et la condition de son indépendance envers le tout-technique qui médiatise et formate automatiquement nos vies de citoyens d'une métropole crue moderne.

Autre bémol, je ne souhaite pas reprendre l'analyse de Michel sur le potentiel imaginaire des ors, moulures et décorations de la salle. Autant la structure, l'ossature menuisée du ciel voûté de la salle, qu'on ne découvre que de dessus, me paraît poétique et riche de suggestions complexes, d'un imaginaire socio-historique stimulant, autant je sacrifierais

sans complexe le fatras d'ornements rococo qui saute aux yeux mais lasse vite et représente une tradition théâtrale caduque, contradictoire en tous cas avec le projet ouvert sur la société à venir que nous voulons construire. (La référence aux Bouffes du Nord plaide pour un geste architectural plus fort qu'une simple conservation.)

D'où l'idée de décaper le bâtiment et mettre à nu sa magnifique ossature en bois, exaltée par la lumière zénithale, entrant à flots. La libération de l'espace sous toiture permettrait en outre de faire la salle principale au niveau 1, libérant le rez-de-chaussée pour l'accueil, l'administration, les espaces techniques. (...)

Annexe 2

La compagnie *banquet d'avril*

Direction artistique : Monique Hervouët

Présentation de la compagnie

La compagnie ***banquet d'avril*** est jeune (dépôt 2001).

Mais le parcours de Monique Hervouët est riche de 25 années d'expérience professionnelle, marqué autant par des étapes institutionnelles que par des engagements atypiques. Formée à un travail d'implantation régionale en milieu urbain et rural (*Poitou-Charentes*) édifié dans les traces de la décentralisation et du rêve d'un théâtre populaire, sa posture d'artiste s'est vue souvent accompagnée d'une démarche d'action culturelle.

Créer, c'est aussi « aller vers ».

Résolument tournée vers les œuvres du répertoire contemporain, tant dans le cadre du Théâtre Paul Scarron qu'elle contribua à mettre en place au Mans de 88 à 93 (avec le *Théâtre de l'Ephémère* dont elle fut cofondatrice en 1976), qu'à travers de nombreuses collaborations avec des institutions culturelles (*Centre Dramatique d'Angers*, *Scène Nationale de St-Nazaire* – dont elle fut artiste associée en 99/00 - , *Scène Nationale de Cergy-Pontoise...*), sa vocation de metteur en scène croise souvent celle de formatrice.

Titulaire du Certificat d'Aptitude à l'Enseignement de l'Art Dramatique dans les Conservatoires (1993), elle a accepté de nombreuses charges temporaires d'enseignement (*Institut d'Etudes Théâtrales Paris III*, *Conservatoires d'Angers*, *de St-Denis de la Réunion*, *de La Roche-sur-Yon*, *Ecole du CDN de St-Etienne*) et multiplié les stages de formation tant auprès du théâtre amateur que des enseignants.

Un appétit pour la confrontation avec des pratiques différentes l'invite à la collaboration avec des artistes africains (production d'un spectacle en malgache avec Landy Voula Foutsi de Antanarivo, co-animation de la Ruche Sony Labou Tansi à Bamako avec le NTA et « Ecritures vagabondes », collaboration à l'opération « Noir sur Blanc » à Alger et dans l'Est algérien).

La création de la Compagnie *banquet d'avril* a répondu à un double objectif :

- s'assurer une "assise" administrative repérable mettant fin à un nomadisme professionnel volontaire d'une dizaine d'années, d'institution en institution, d'un territoire à l'autre, auprès de publics et acteurs très diversifiés ;
- créer un espace de réflexion et d'expérimentation vers des pratiques moins conventionnelles aptes à participer à une redéfinition de la place de l'art dans nos vies.

Enjeu artistique

Redéfinir la place de l'art dans nos vies

Tombés en théâtre très jeunes, nous avons jailli dans un milieu socioculturel où la nostalgie de mai 68 mettait joyeusement en avant la créativité de chacun, avant même qu'aucun diplôme, qu'aucun succès médiatique ne vienne légitimer le geste artistique.

Confortés par l'adoubement du milieu culturel des années 80, nous avons eu tendance à nous faire oublier de l'héritage de l'idéal du théâtre populaire, glissant, si nous n'y prenions garde, vers « l'art pour l'art ».

Aujourd'hui, le théâtre n'est souvent plus que le pâle reflet d'un art du passé, figé dans des conventions professionnelles, travaillant pour un public acquis en vase clos et privilégié. Son activité n'a plus rien à voir avec ce qui l'a fait naître : un art collectif de la représentation destiné à provoquer un espace de dialogue au sein de la communauté vivante des hommes.

Retrouver la puissance originelle de cet outil merveilleux propre à toutes les civilisations, c'est redéfinir un espace de symboles à partager, c'est regagner un chemin de complicité intime avec un public, c'est, de territoire en territoire, faire émerger la parole dans un périmètre de vie commune.

Monique Hervouët

Activités récentes

FIGURES DES MAUGES

Mai 2006

Conception et mise en scène : Monique Hervouët (Banquet d'Avril)

Commande de « Scènes de Pays » du Carrefour des Mauges - 49- (producteur), dans le cadre du contrat d'artiste associée.

Montage pour 3 comédiens de paroles recueillies auprès des habitants des Mauges, en compagnie d'Elisabeth Pasquier, sociologue, autour de 3 thématiques (terre-traditions, rester-partir, local-global).

Représentations de mai à juillet 06, dans les Mauges.

PAROLES ÉQUITABLES

(CF. DOCUMENT 4)

Octobre 2005

Conception et mise en scène : Monique Hervouët, en collaboration avec 2 laboratoires de sociologie

Commande de la compagnie Fol Ordinaire Théâtre de Nantes (producteur) en jumelage artistique avec le Kozö Zö Théâtre de Bangui (Centrafrique).

Spectacle de restitution de paroles collectées par une équipe de sociologues auprès d'Africains de l'Ouest vivant à Nantes et de Nantais ayant eu à faire en Afrique, sur le thème de l'accueil.

Un processus théâtral malicieux a fait que les propos des Africains soient restitués par les acteurs Nantais, ceux des Nantais par les Africains.

L'INQUIÉTUDE DES HÉRONS

(CF. DOCUMENT 5)

Février 2005

Conception et mise en scène : Monique Hervouët

Spectacle déambulatoire dans la tour Portugal avant démolition. Quartier Malakoff de Nantes.

Production : Peuple et Culture 44.

Restitution par des comédiens professionnels de la parole des habitants (collecte par ateliers d'écriture, carnets d'écriture, entretiens avec adultes et enfants du primaire).

25 représentations.

En marge du spectacle : prise en charge d'un atelier « théâtre en appartement » avec les habitants du quartier. Représentations publiques en appartement. Textes d'auteurs contemporains sur le vivre ensemble, la mémoire, le déménagement.

CONFÉRENCES-CAUSERIES SUR L'HISTOIRE DU THÉÂTRE

25 siècles d'histoire du théâtre occidental en quatre fois deux heures, avec images et participation du public par Monique Hervouët.

Depuis novembre 2003 : 93 séances (Le Mans, Angers, Fécamp, Orléans, Nantes, Communauté de communes Lys-Layon-Aubance, Scènes de Pays des Mauges, Redon, Le Havre, Romans, Alès, Clermont-Ferrand, Lons-le-Saunier, Dôle, Châteauroux, Morlaix, Cergy-Pontoise, Vendôme, Bressuire, Alger, Sétif ...).

Production Banquet d'Avril

LE CUL DE JUDAS

Janvier 2004

Adaptation et mise en scène : Monique Hervouët

D'après le roman du portugais Antonio Lobo Antunes

Production Banquet d'Avril

Représentations à Nantes, Angers et Clermont-Ferrand

L'ÉVÉNEMENT

DE JEAN-YVES PICQ

Octobre 2003

Mise en scène Monique Hervouët

Production Scène Nationale de Cergy-Pontoise

Représentations au Théâtre des Arts, en appartement et jardins privés du Val d'Oise

CONTACT

Compagnie BANQUET D'AVRIL

9, rue François Albert

44200 NANTES

banquetdavrill@wanadoo.fr

Annexe 3

Lionnel Monnier

Qu'est-ce que l'argent ?

Note à l'adresse du collectif, fév. 2006

Être saisi de la vue d'un arbre qui est tordu parmi d'autres de son espèce, qui le sont d'une façon différente ou qui ne le sont pas, c'est être disposé au geste de la contorsion du double qui est l'arbre et qui me dispense de me tordre, puisqu'il le fait à ma place. Trouver en route une pierre, précieuse par le rapport à première vue hermétique qu'elle paraît avoir avec mon existence, c'est ressentir qu'elle précisément, dans l'ordre morphologique de son langage, à une émotion en moi jusque-là inexprimée. — Mais que l'arbre soit vu et la trouvaille de la pierre faite, cela suppose comme de l'intuition et, avant elle, un état de vigilance ou d'attention particulières, tendues vers ces identités entre l'individu et son monde extérieur.

Hans Bellmer

in *La petite anatomie de l'image* - Eric Losfeld

Qu'est ce que l'argent ?

C'est le titre d'une conférence organisée par Joseph Beuys à Ulm en 1984, dont le texte est publié aux éditions de l'Arche.

Qu'est-ce qu'un amateur ?

C'est la question que j'aimerais mettre en débat lors d'une prochaine séance de travail.

Peut-on être comédien parfois ?

S'occuper, occuper, s'en occuper, être occupé.

Pourrait-on envisager les choses sous la forme de l'occupation ?

Le théâtre de la parole ne saurait à mon sens se fonder sur autre chose qu'une liberté entière accordée à l'expression de chacun, à l'écoute de cette expression et à sa critique amoureuse.

Le théâtre ici n'est rien d'autre qu'un lieu.

Où peut se poser la question de savoir ce qu'est le théâtre en tant qu'activité ?

Lieu d'accueil, de recueil, d'écueils volontairement convoqués.

Nous n'échapperons pas à la question de l'économie, la grande et la petite, celle que l'on tait. S'attacher à traiter cette question avec le plus d'honnêteté et de légèreté. À la façon de Nathalie l'autre jour.

Lieu de la générosité gratuite.

La distance m'est pénible. J'aurais aimé continuer à parler avec tous après la journée, plus tard, un autre jour.

Je commence à réfléchir à un travail sur la parole et le politique en me focalisant sur la période révolutionnaire française 1789-94. Et vous invite à lire le livre de Jean-Philippe Domecq *Robespierre, derniers temps* (presse-pocket), ou bien les écrits de Saint-Just (*Oeuvres complètes* en Folio, 13€50).

Table des matières du Tome 1

Sommaire	3
Prolégomènes	5
Présentation du Tome 1	
<i>Le Théâtre de la Parole en Documents</i>	7

Document 1 Gilles Bienvenu

Une histoire de la salle de la rue de Bel-Air des origines aux années 60

Des usages anciens de la parcelle	9
Un Tivoli nantais	9
Des mutations de la rue de Bel Air	11
La pension orthopédique des dames Jacob Van Goor	11
Une nouvel alignement	15
Des usages de la Salle Bel Air	17
Le projet Devorsine, un contraste intérieur / extérieur	19
Théâtre scolaire à Nantes	21
Une salle municipale dissociée du collège	22
La Salle Colbert et la Salle Bel Air	23
La diversité des manifestations tenues	24
Les travaux de réhabilitation de 1924-1925	25
La question de la sécurité et la reconversion en salle de répétition	25

Document 2 Elisabeth Pasquier

Les origines du Théâtre de la Parole Historique de la Compagnie Michel Liard et du Fol Ordinaire Théâtre (1990-2004)

1. Une nouvelle compagnie au service des auteurs contemporains	29
2. "Croisades" et la guerre en Bosnie	30
3. Nouveau lieu, nouveau nom	30
4. Le théâtre, refuge de la parole	33
5. Le théâtre, lieu de langues	34
6. L'exercice de la parole, œuvre de salut public	35

7. Deux événements préfigurateurs	36
8. Mobilisation citoyenne	38
9. Le projet du Théâtre de la Parole	39
10. Un jumelage artistique entre Nantes et Bangui, une expérience inachevée	39
11. Disparition de Michel Liard et reprise du projet	43

Document 3

Michel Liard

Un théâtre de la parole Salle Bel-Air FOL ORDINAIRE

1. Parti pris	43
2. Le charme de Bel Air	44
3. Un théâtre novateur	45
La forme	45
La démarche	45
4. Une démarche exploratoire (1990-2003)	46
Le théâtre : refuge de la parole. La langue en train de se faire. Les non-dramatiques.	46
La place de la formation. Les travaux d'acteurs.	46
La place des amateurs. Les répétitions publiques.	46
5. Philosophie du projet	47
Un croisement des professionnels, des amateurs et du public.	47
Le faire et la démarche. L'esquisse et le produit.	47
Des paroles innovantes et des paroles tues.	48
6. Fonctionnement du Théâtre de la Parole	48
Nécessité du lieu. Implantation. Place dans la configuration théâtrale nantaise et régionale.	48
Workshop et Work in progress	48
Les ateliers amateurs	48
Parole d'habitant.	48
Création d'un emploi	49
7. Projets du FOL ORDINAIRE 2005-2007	49
Deux évènements significatifs au Fol Ordinaire en 2000 - 2001	49
La Fête de la Parole	49
Ma Solange comment t'écrire...	49
8. Projet du Théâtre Pom' 50	
Projet d'utilisation de la salle Bel Air par le Théâtre Pom'	50
9. Spécificité de ce nouveau lieu (enregistrement daté du 08 / 03 / 2004)	51
L'espace	51
Le fonctionnement	51
Le projet artistique	52
Argumentaire	52
Conclusion	52

10. Annexes techniques	Résumé du rapport de Sécurité	53
	Programme de réouverture de la Salle Bel Air	53
	Examen détaillé des modifications de la salle de spectacle	
	Un espace modulable de trois scènes (utilisables ensembles ou séparément)	53
	<i>Le sol</i>	53
	<i>Installation des scènes.</i>	54
	<i>Installation électrique</i>	54
	<i>Puissance électrique</i>	54
	<i>Les gradins</i>	54
	Note budgétaire	54
	<i>Création d'un poste spécifique</i>	54
	<i>Evaluation du coût</i>	55
	Programme technique	55
	<i>Travaux indispensables pour une réouverture au public dans des conditions d'accueil minimum (Effectif inférieur à 50 personnes)</i>	55
	<i>Travaux nécessaires pour améliorer et rationaliser l'accueil du public.</i>	55
	<i>Note concernant la bande de terrain côté collègue entre les portes de sortie de la salle et la murette limitant cet espace</i>	56
	<i>Note sur le rapport de la Commission communale de sécurité</i>	56
	Résumé du rapport de sécurité du bureau de contrôle A.I.F. (octobre 1993)	
	en vue du classement de la Salle Bel-Air en Etablissement ERP de type L	
	– 5ème catégorie (effectif total moins de 50 personnes)	56
	<i>Relevé des observations</i>	57

Document 4
Elisabeth Pasquier
Paroles équitables
Une expérience théâtrale de l'altérité

1. Le jumelage entre Nantes et Bangui, une expérience redéployée	59
2. « Conditions de rencontre »	60
Une problématique formulée par le milieu associatif	60
Un protocole théâtral pour une enquête	60
L'entretien, première mise en scène	62
3. Du document à la scène	65
L'oralité privilégiée	65
La construction du texte	65
Le texte sur le texte	66
Interprétation(s)	67
Quand le spectacle devient rencontre	68
4. Un théâtre de paroles, pour un renouvellement de l'espace public	69
Les mots et les corps au service d'un travail de dévoilement	69
Résultats d'enquête	70
L'effet de réel	72
Le chercheur et l'espace public	72

Document 5
Emmanuelle Chérel
L'inquiétude des Hérons
Une expérience théâtrale de l'habiter

1. Une première étape <i>L'Appartement Témoin</i>	75
<i>Malakoff, paroles et territoires</i>	76
<i>Gilles Saussier et l'Appartement Témoin</i>	78
<i>L'appartement anthropologique</i>	79
<i>Les photographies-témoins</i>	80
<i>L'artiste comme ethnographe</i>	83
2. Des carnets d'écriture Exploration des territoires de Malakoff	85
<i>500 carnets pour se dire</i>	85
<i>De la diversité des écritures</i>	86
<i>Apprivoiser le vécu, exprimer le non dit</i>	88
<i>Identité narrative</i>	90
<i>Portée institutionnelle</i>	91
3. Un processus de mise en forme Montage, écriture, interprétation	93
<i>Monique Hervouët et la Compagnie Banquet d'Avril</i>	93
<i>A la recherche d'une parole vraie</i>	93
<i>Montage, assemblage, décalage</i>	95
<i>Interprétation, écoute et restitution</i>	96
4. Une création <i>in situ</i> posant la question de l'habiter	99
<i>Première scène</i>	99
<i>Deuxième scène</i>	99
<i>Troisième scène</i>	100
<i>Quatrième scène</i>	103
<i>Cinquième scène</i>	103
<i>Sixième scène</i>	103
<i>Septième scène</i>	103
<i>Huitième scène</i>	103
<i>Neuvième scène</i>	103
<i>Dernière scène</i>	104
<i>L'espace du jeu</i>	107
5. Un espace théâtral en contiguïté avec l'espace réel	107
6. Prise de conscience Un espace public complexe	114
7. Bilan critique	116

Document 6
Emmanuelle Chérel
Le projet culturel et artistique du *Théâtre de la Parole*
Document de travail, automne 2005

1. De la dimension sociale et cognitive de l'art	123
2. L'art n'est pas une sphère autonome	125
<i>L'art comme moyen d'interroger l'espace culturel et social</i>	126
<i>Art et anthropologie : les rapports à l'altérité dans les projets artistiques</i>	
<i>des politiques urbaines actuelles</i>	127

3. la question de la parole	130
Travail d'interprétation, de mise en scène des textes	130
Travail sur la forme théâtrale documentaire	131
Mise en perspectives, analyse historique et critique du théâtre	133
4. La relation au contexte et la proposition in situ	133
5. L'intérêt du collectif	134
6. la conception du projet	136

Document 7
Emmanuelle Chérel
(avec Elisabeth Pasquier)
Du Fol Ordinaire au Théâtre de la parole
Document de travail

1. Affirmer le rôle social et politique de l'art	139
2. Participer à la redéfinition de la culture et de l'art	125
3. Défendre l'altérité	125
4. Repenser l'hospitalité	142
5. Explorer la Parole	142
6. Travailler ensemble	143

Annexe 1
Christian Rist
Vocation pour la reprise du projet
Extrait d'une lettre inédite, Paris, mai 2004

Annexe 2
Monique Hervouët
La compagnie banquet d'avril
Présentation de la compagnie
Enjeu artistique
Activités récentes

Annexe 3
Lionnel Monnier
Qu'est-ce que l'argent ?
Note à l'adresse du collectif, fév. 2006

Table des matières
du Tome 1