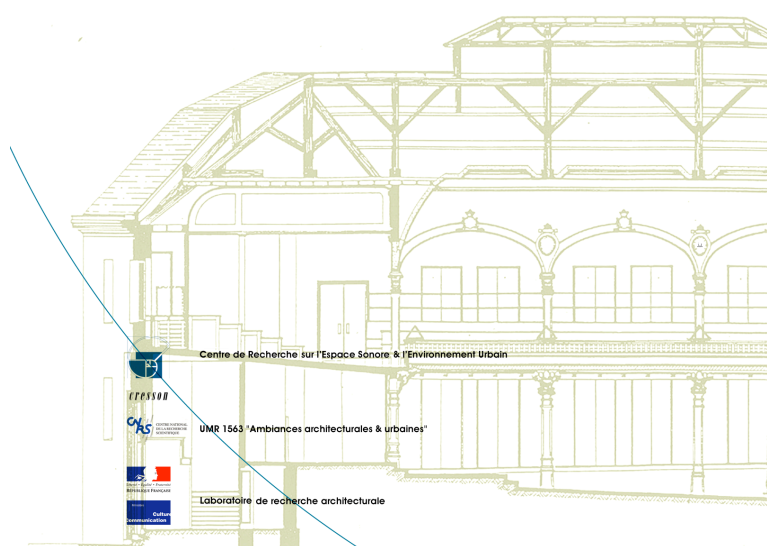


Mettre la notion d'ambiance à l'épreuve d'une situation de projet – architectural et artistique à la fois. Explorer les conditions d'émergence et de production d'une ambiance dans les processus de la conception architecturale et de la création théâtrale. Mettre en questions les conditions de réhabilitation 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
d'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

70 tome 2 Le Théâtre de la Parole en débats

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 2

Le Théâtre de la Parole en débats

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 débats

Tome 2

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 deuxième 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 Tome 2

Le Théâtre de la Parole en Débats

L'enjeu, pour ce second tome, est de mettre au jour le corpus des idées fondatrices du projet de réhabilitation, tout en restituant quelque chose de l'ambiance et du contexte dans lequel elles sont apparues. Entre l'archive et le projet, c'est le corps central du travail, qui a motivé et l'écriture individuelle des textes archivés dans le tome 1, et la parole collective à partir de laquelle a été formalisé le projet artistique et architectural, présenté dans le tome 3. Conformément à la méthode des "récits croisés" initialement proposée (cf. *Annexe 1*), quatre journées de séminaire intensif ont réuni, sur une durée d'un an, la totalité des membres du groupe de travail. La dynamique des échanges entre trois mondes étrangers (le théâtre, la recherche et l'architecture), le foisonnement des idées autour des problématiques abordées dans chaque séminaire (les "récits" respectifs des méthodes, du lieu et des créations – *Annexes 2-4*), la récurrence enfin de certains arguments qui s'affinaient à mesure qu'ils étaient repris et rediscutés (cf. en particulier "le récit des récits") ont révélé à la fois la fragilité et l'intensité d'une parole partagée, parfois vive, souvent latente, au cours de ces journées d'échanges. C'est cette richesse paradoxale que ce volume s'efforce d'exprimer à travers quatre restitutions successives¹ :

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

Mais comment restituer la prégnance de cette parole collective sans sombrer, d'un côté dans l'automatisme d'une transcription intégrale – mais fatalement peu lisible –, de l'autre dans l'abstraction d'une extrapolation synthétique – mais oublieuse de l'esprit des choses ? Une solution hybride est ici proposée, qui tire des arguments développés au cours des débats les règles mêmes de leur restitution et de leur mise en forme. En d'autres termes, le texte qui suit restitue dans sa forme quelque chose de son contenu, en adoptant les principes mêmes qui s'y inventent.

Premier principe. Ce texte se situe entre les trois types de paroles que les exposés et débats des secondes rencontres amènent à distinguer – *une* parole (au singulier), *des* paroles (au pluriel) et *la* Parole : *la transmission* d'"une parole", singulière, qui a été dite, *la révélation* "de paroles" qui sont oubliées ou occultées, et *l'authentification* de "la Parole" à offrir (cf. *T2R2, Acte 2, Scènes 2 et 3*)². Ce trajet a déterminé la technique de restitution permettant de répondre aux trois enjeux concomitants :

- celui de transmettre ce qui a été dit le plus fidèlement possible, on est ici passé par

¹ Elles sont respectivement codées : *R1, R2, R3, R4*.
T2 R1 signifie par exemple Tome 2 Rstitution 1

² Qui sera codée : *T2R2A2S2-3*

une première phase de **transcription** intégrale des exposés et des débats (travail effectué par Magali Paris)³ ;

- celui de révéler le sens de ce qui se disait entre les exposés et les débats, d'extrapoler le sens des convergences ou des divergences entre les partenaires, et d'exprimer le sens de ce qui s'énonçait à mesure que le travail s'avancait : on est ici passé par un travail de réductions et de restructurations successives de la transcription effectuée à partir de l'enregistrement initial – d'aucun parlerait d'un travail de **traduction** –, dans lequel l'activité de raccourci, d'élision ou de réécriture se met au service de l'expression d'un sens plus profond ou occulté par la dynamique des tours de parole⁴ ;
- celui enfin d'aboutir à un texte de synthèse qui, à force d'épuration, de recomposition et de densification, soit en mesure de "faire autorité", en l'occurrence de montrer la coalescence du projet artistique et du projet architectural : même si cette étape est celle qui aboutit à la formulation du tome 3, elle est amorcée ici par le travail de titrage et d'inter-titrage (systématique), d'inversion ou de regroupement thématique (opportuniste), d'amorce, de reprise ou de chute (découpage séquentiel) qui a permis la **recomposition** des quatre récits rassemblés dans ce volume⁵.

On peut mentionner deux autres principes qui émergent au cours des séminaires recomposés dans ce texte et qui deviennent fondateurs de sa mise en forme (ils resteront d'ailleurs des arguments importants dans l'énonciation du projet artistique) :

- celui de la **déstabilisation du statut de l'auteur**, qui se met à osciller entre l'individuel et le collectif : chaque parole a certes été dite par quelqu'un, et nous avons pris le parti de laisser les initiales de chaque interlocuteur qui est à la source de cette parole, mais celle-ci n'est pas nécessairement retranscrite telle qu'elle a été énoncée, puisque nous avons pris le parti et la liberté d'en reconfigurer l'énoncé en fonction de la pertinence rétrospective du propos par rapport aux enjeux émergents : elle est parfois restée intacte, mais elle a pu être coupée pour en simplifier l'expression, déplacée pour la rapprocher des arguments d'autres partenaires ou même reformulée pour en clarifier le sens ; et quelle que soit la rigueur avec laquelle ces principes ont été utilisés, ce travail est bien le fait d'un autre auteur, qui transforme une parole individuelle en fonction d'autres paroles

³ La méthode de nos rencontres reposait sur la notion de récit, partagée par les chercheurs comme par les comédiens (cf. *Annexe 1*).

Le mode de restitution adopté se devait d'en "réciter" le contenu – et non seulement d'en exposer une vision distanciée – c'est-à-dire, littéralement, de le mettre en récit – et de révéler par exemple la manière dont les caractéristiques du lieu, les arguments d'ambiance ou les réflexions sur la parole alimentent progressivement la construction d'un programme potentiel ou la formalisation d'un parti architectural. Le passage par la transcription garantissait la possibilité d'une telle mise en récit.

⁴ Les premières expériences de *Théâtre de la Parole* relatées dès les premières rencontres (cf. *T2R1, Récits 2 et 3*) reposaient sur un travail inédit de recueil, de transcription, de contraction et de recomposition d'une parole collective.

Le contenu de nos échanges est lui-même restitué sur un mode analogue et s'efforce d'exprimer quelque chose de *l'ambiance* dans laquelle il est né, de la circulation des paroles qui l'ont fait émerger, des conditions de son énonciation.

⁵ La question de l'authentification d'une Parole ("avec un grand P"), c'est-à-dire de la transformation d'une parole non autorisée (légère, circonstancielle, hasardeuse ou insignifiante) en une parole autorisée (puissante, fondée et respectable), est apparue centrale et récurrente dans la plupart de nos débats. Le mode de restitution adopté révèle ce processus et montre comment des arguments épars, isolés ou fragmentaires viennent, à force de récurrence au cours des débats successifs, fonder le choix des enjeux ou arguments majeurs du projet, et révéler, sous une forme sensible et directement perceptible, la coalescence progressive du projet architectural et du projet artistique.

individuelles pour façonner l'image d'une parole collective, dont lui-même reste par nature dépossédé ;

- celui d'un ***va et vient entre la parole et le texte*** : le présent volume a été établi à partir de paroles, mais l'ambition, dans la forme pseudo-théâtrale que nous avons adoptée, était que ce texte puisse en retour être restitué par la parole, qu'empruntant aux principes, voire aux techniques inventées par le *Théâtre de la Parole* il puisse à son tour être joué, et qu'il en soit à ce titre le résonateur ; cette ambition, du fait de la disparition de la troupe, est certes inaboutie puisque le jeu ne sera pas joué jusqu'au bout ; mais celle de développer un mode d'écriture consistant à ressaisir par la forme le contenu de ce qui y est dit, est du moins assumée ; ce texte reste parlé (il garde la structure du dialogue ou du débat), mais la parole y devient textuelle (elle construit une cohérence et fait bientôt référence).

Enfin, ajoutons qu'on trouvera en annexes la trace de tout le travail préparatoire de montage, d'organisation et d'ajustement des séminaires successifs. Y sont systématiquement énoncés, dans un style cursif et factuel :

- les problématiques et enjeux de chaque journée,
- le programme détaillé des interventions et des débats,
- les éléments de conclusion ou de synthèse effectués à chaud, après chaque journée, pour motiver la programmation de la journée suivante et passer commande de travaux parallèles ciblés entre deux réunions.

Cette "interprétation à chaud" était destinée à extrapoler des thèmes, des sujets ou des questions pertinentes à mesure qu'ils apparaissaient, afin de pouvoir en préciser la forme ou le contenu lors de la séance suivante et de s'assurer ainsi de la convergence des débats autour d'un nombre limité de questions majeures, sur le projet artistique de théâtre de la parole d'une part, sur les options d'aménagement de la Salle Bel Air d'autre part. On trouvera dans la lecture des cinq annexes successives un témoignage de ce cheminement.

Restitution 1

Le récit des ambiances et des méthodes

Pratiques de recherche et pratiques théâtrales⁶

Ambiance 1

Récits d'ambiance, Ambiances de récit

Où Pascal Amphoux introduit la journée, met en présence trois milieux étrangers, et résume les arguments de la rencontre : réunir autour d'un projet architectural et théâtral, des personnalités contrastées à partir de deux préoccupations partagées : l'ambiance et le récit.

1. LA CONCEPTION, L'AMBIANCE ET LE RÉCIT

PA (Pascal Amphoux). Le prétexte de ces réunions est de faire se rencontrer nos trois mondes : le théâtre, la recherche et l'architecture. Entre ces trois mondes, un enjeu, une question et un principe.

L'enjeu, c'est d'imaginer un processus de conception et un cahier des charges, grâce auxquels il serait possible de préciser le sens du projet artistique du Théâtre de la Parole tout en créant une situation de renouveau architectural de la Salle Bel Air.

La question, c'est celle que pose la notion d'*ambiance* : enjeu de recherche pour l'équipe du Cresson, elle est enjeu de création pour l'équipe théâtrale : c'est l'expérience vécue par tous et, par hypothèse, plus présente encore dans le Théâtre de la Parole que dans d'autres formes théâtrales.

Le principe, c'est celui du récit : récurrent dans nos recherches, le "récit du lieu" tient lieu de méthode pour approcher la notion d'Ambiance (on s'intéresse plus à la manière dont le lieu "se récite" au travers de la parole de ceux qui l'habitent, qu'à leur parole proprement dite) ; omniprésent dans la pratique théâtrale, le récit prend une valeur singulière dans la définition du projet de Théâtre de la Parole.

2. AMBIANCES ARCHITECTURALES ET URBAINES

PA. Au CRESSON, nous refusons de définir la notion d'ambiance par son contenu, mais nous nous proposons de l'approcher en convoquant trois principes.

Le premier énonce que la notion d'ambiance engage *un rapport sensible au monde* :

⁶ Ce texte est une reconstruction des exposés et débats qui ont eu lieu lors de la journée du 12 avril 2005, organisée à Grenoble, par le Cresson, dans la salle de réunion du Musée Dauphinois. Cette journée fut la première rencontre entre les différents membres du groupe de travail, entre lesquels avaient été équilibrées les interventions attachées à une pratique de recherche et celles attachées à une pratique théâtrale. Cf. Programme et bilan des premières rencontres (*Annexe 2*).

expérience sensorielle et prise sémantique – avec l'idée que le sens échappe toujours aux "significations" qui l'expriment, que c'est "entre" les significations que *du* sens peut advenir et qu'il peut offrir une certaine prise sur le monde...

Le deuxième principe postule que la notion d'ambiance relève d'une *approche transversale et interdisciplinaire de l'expérience humaine*. Cela signifie que d'un point de vue analytique, elle ne peut être qu'approchée en confrontant ou en associant les représentations de plusieurs disciplines et qu'à ce titre, elle obligerait en retour, du point de vue de la conception, à prendre en compte simultanément les dimensions techniques, sociales et esthétiques. L'enjeu du recours à la notion d'ambiance (plutôt qu'à celle de "contexte" ou d'"environnement"), c'est de notre point de vue non seulement de casser la dichotomie mais surtout de penser la coalescence entre la forme et la fonction, la pensée et l'action, le programme et le projet.

Le troisième principe, c'est que la notion d'ambiance sous-entend *une dynamique* : des mouvements, du temps, de l'évolution. Même si l'ambiance paraît stable (on n'en parle que lorsqu'il y a perception d'une certaine permanence), elle repose sur le caractère éphémère, instable ou momentané des éléments qui la composent et des mouvements qui la génèrent : une chose n'advient qu'à partir du moment où il y a variation.

Voilà les trois arguments que nous postulons pour parler d'Ambiance, en un sens majeur. Or, ces trois principes m'avaient paru renvoyer très précisément à ce qu'en d'autres termes, le projet de Théâtre de la Parole exprime.

3. AMBIANCES ET THÉÂTRE DE LA PAROLE

PA. D'abord la prégnance fondamentale du sens et du sensible.

Je me réfère à ce que Michel Liard a pu écrire sur la notion d'ambiance et à ce que Christian Rist me raconte. Je cite Michel : « L'ambiance est bien plus que du sens, elle déborde le sens ou déborde de sens, elle est le sens du texte mais énoncée comme à son insu. L'objectif du metteur en scène et du comédien ne saurait être de savoir ce que ce texte veut dire, mais de sentir et de faire sentir *ce qu'il peut dire* ». Les paroles de Michel Liard renvoient directement au sensoriel et à la question de la prise de sens – de la constitution d'un sens. Et je cite Christian Rist : « Le théâtre ne doit pas être conçu comme un mode d'élocution compétitif relevant de l'ordre du spectaculaire mais comme une occasion unique de *dégager un sens*. »

ChR (Christian Rist). C'est Arthur Rimbaud !

PA. Comme quoi le sens échappe aussi à celui qui l'énonce !... D'un côté, Michel Liard va accorder une importance majeure au ressenti, à une gestion du temps qui couvre d'autres ressentis, à une organisation de l'espace, « en largeur », « dans un volume unique », ..., avec cette idée que le public au spectacle intervient corporellement, charnellement... Et de l'autre côté, Christian, "du Voir et du Dit", va exiger la lumière naturelle comme mise en condition d'un collectif...

Ensuite la position transversale et interdisciplinaire, puisque le projet du Théâtre de la Parole insiste sur l'idée d'une articulation singulière entre le regard du spectateur et la prestation du comédien. Le théâtre est un lieu de vie dans la ville, dont l'urbanité repose non seulement sur les spectacles régulièrement présentés mais aussi sur des lectures publiques qui invitent à la découverte d'auteurs contemporains, sur des résidences d'artistes, des *workshops*, des compagnies invitées ainsi que des ateliers de pratique théâtrale pour les amateurs – chacune de ces activités donnant lieu à des représentations publiques qui sont effectivement tournées vers le quartier ou la ville.

Enfin l'importance accordée au temps et au processus, puisque d'un côté, l'enjeu du travail de répétition est ici de montrer des formes théâtrales en évolution (et non seulement le spectacle achevé), de montrer « la chose en train de se faire », et de

participer ainsi autant à la formation des publics qu'à celle du comédien, puisque de l'autre le théâtre d'essai doit être conçu comme la manifestation circonstanciée d'un spectacle, comme la manière d'en faire advenir le sens, et non comme un genre théâtral.

Je citerai à nouveau Michel Liard : « L'ambiance implique un ajustement entre la scène et la salle. On se nourrit de l'expérience des comédiens sur cet ajustement, instant tant espéré par les deux parties, instant qui repose sur le travail de mise en scène, de mise en condition avant la représentation. Quelque chose s'est passé entre la scène et le public, quelque chose qui est de l'ordre de la communion : le plaisir d'être là, de se laisser prendre par... Jamais cette chose ne sera garantie, elle est imprévisible, quelle que soit la qualité du spectacle. L'objectif est de permettre ce double jeu : de l'acteur et du spectateur. L'ambiance est le coup de dé qui en sacralisant le présent, en introduisant le hasard, valide ou légitime l'histoire de tout ce qui la génère ».

Récit 1 Les studios prosodiques

Où Christian Rist récite son expérience des studios prosodiques à la rue Boyer : le rôle et l'importance de la nudité de l'espace, la mise en présence des corps dans cet espace, et encore la manière dont certaines qualités propres à ce lieu-là ont généré cette pratique et réciproquement.

1. DANS LA MATRICE DE L'ESPACE NU DE LA SCÈNE...

ChR. L'espace peut aller n'importe où... L'espace est débarrassé des inhibitions sociales habituelles... Cet espace est vierge... Débarrassé de l'indifférence par laquelle nous nous protégeons. C'est un espace total – total et équitable.

Dans la matrice de l'espace nu de la scène, rien n'est indifférent, tout compte, tout raconte quelque chose. Je raconte quelque chose avec ma posture, il y a une espèce de réglage de la sensibilité sur tous les possibles. Pourquoi ?

Parce qu'il va être nécessaire que chacun puisse assumer l'attention portée sur lui par tous et que tous puissent assumer de porter l'attention à chacun, sans frein. Il se crée une situation où les gens sont à l'aise mais liés dans une grande exigence, ..., où les textes qu'ils ont amenés (qui sont généralement des textes littéraires, poétiques, qu'ils choisissent eux-mêmes) vont *pouvoir* être lus et entendus... On crée un état de très grande attention et de très grande liberté où chacun peut proposer son travail, soutenu par une écoute construite.

Au fur et à mesure, je me suis rendu compte qu'il y a un "quelque chose" qui commence tout de suite, il n'y a pas de consignes, il y a un rendez-vous... On travaille sans chaussures pour sentir le plancher. A partir du moment où la porte de la salle se ferme, il y a déjà un certain potentiel.

Les gens sont là, ils vont devoir assumer leur parole face à l'assemblée. La plupart du temps les gens commencent en silence pour se retrouver eux-mêmes. Au bout d'un moment, on ne peut rester comme ça dans le silence. C'est très bien un temps, mais ça va devenir l'impossibilité de parler, ça va être très gênant, il y a donc une parole qui est plausible, justifiée, mais laquelle ? Parce qu'une parole peut tout casser, elle peut être totalement déplacée et casser... *l'ambiance*.

2. UN SAVOIR-CORPS ARCHAÏQUE

ChR. Dans l'ambiance qui se crée, il s'agit de trouver la place pour une parole qui soit entière. L'instant qu'on se propose de vivre aura pour moi d'autant plus de qualité qu'il sera vécu dans une unité, une entièreté. L'espace ne doit pas être morcelé, "aparté".

Dans la vie courante, l'espace est implicite. Il y a des tables et des chaises, on s'assied on se lève... Mais si c'est la page blanche, s'il n'y a plus de support..., on se dit : comment est-ce que je me tiens ? Est-ce que je me mets au sol ? Est-ce que je m'allonge ?

L'espace est une possibilité relationnelle. Si je suis comme ça, je ne suis pas en relation avec ma voisine, elle est hors de mon champ de perception, je suis obligé de l'imaginer. Il y a quelque chose d'extrêmement important dans le fait de se voir et de ne pas se voir. Il y a une histoire d'attention. Quand on fait attention, une masse d'informations m'arrivent... Comment les gérer ?

Il y a un échange entre un espace intérieur, celui de la verticalité (de l'attention à mon corps, à mes tensions musculaires, ...) et un espace extérieur, celui de l'horizontalité (de l'attention à l'autre, à son corps,...), et il m'apparaît important de pouvoir passer de l'un à l'autre. C'est comme si il y avait un savoir-corps archaïque qui serait assez facile à ressusciter. Le fait d'être attentif à l'état dans lequel je me sens et à celui dans lequel sont les autres va permettre de trouver la plateforme, le lieu et la rencontre possible.

3. LA PAROLE ET LE MOT

ChR. Le problème de la parole..., c'est qu'elle est ambivalente. D'un côté elle ne compte pas vraiment, ce ne sont que des mots et ce n'est pas dans les livres qu'on apprend la vie, ce sont des paroles en l'air... Mais d'un autre côté elles peuvent aussi toucher, guérir ou blesser. Elles peuvent être inoubliables, remarquables, notables. Dans un mot, dans une syllabe, il peut y avoir un enjeu d'interprétation énorme. Et les paroles peuvent être considérées avec une attention hallucinatoire ou obsessionnelle, chaque virgule, chaque lettre peut devenir un monde total.

La parole mise à distance, reste le mot – même si l'intention qui l'a portée ne reste pas.

4. TROIS SÉQUENCES POUR UNE RENCONTRE

ChR. On a développé ce travail pendant 8 ans. 350 séances. On a un petit registre de ce qui s'y est passé. Mais elles se déroulent toujours sur le même mode et sur une durée de trois heures.

Donc, dans un premier temps, il y a une "*mise en chauffe*" qui permet que se crée ou s'invente le collectif – où nul n'est oublié et où tout le monde a sa place.

Puis c'est *le tour des paroles* où généralement il n'y a pas d'interruption, même s'il n'y a pas de solution de continuité. Quelqu'un commence à lire son texte, l'espace n'est pas figé, on ne s'assied pas... Ensuite, toutes les paroles se succèdent, avec des temps et des modalités de jeu dans l'espace qui sont imprévisibles. Et c'est l'ensemble de ces prises de parole, qui est la production collective du groupe.

Après quoi, on fait *retour sur ce qui s'est passé*, dans un espace de conversation plus régulé socialement : on s'assied en rond pour discuter... L'assemblée renvoie à chacun ce qu'il a dit, ce qui est resté de ce qui a été dit. On a comme traces les textes écrits pour structurer la relecture de ce *happening*. On demande aux gens de prendre des textes brefs, car chaque texte doit être étudié dans son intégralité pendant la séance, chaque séance est un tout.

5. UN ESPACE DIFFÉRANT

ChR. Cette pratique a vu le jour dans ma salle de répétition de la rue Boyer. Elle a été qualifiée par ce lieu, par l'espace physique, les matériaux, l'acoustique, la lumière de la salle, ..., mais aussi par un espace traditionnel attenant qui lui sert de sas de décompression... La salle a un caractère de neutralité, de vide, on n'y met pas les bazars, les sacs, les manteaux, les chaussures qui restent dans une pièce à côté.

AL (Arnaud Lisbonne). En même temps, on s'est peu à peu aperçu que la bibliothèque qui est à côté de la salle, la bibliothèque où les gens vont prendre des textes, faisait partie de cet espace-temps. C'est un espace convivial où on prend la pause, où on fait le café et où on fait la deuxième partie de débriefing, sans revenir dans la salle. C'est un espace différent, une espèce de sas, qui se distingue de la salle ou qui la distingue.

Alors que la salle, par son côté non banal, induit tout de suite à vivre quelque chose.

ChR. Parce que la première question qu'on se pose lorsqu'on entre dans la salle de travail est : « Qu'est-ce que se mettre au travail ? » ; « Qu'est-ce que je dois faire ? ». On doit laisser dehors les choses qui n'ont pas leur place ici, les soucis de la vie quotidienne, pour réussir à être dans une disponibilité à quelque chose qui va, qui peut, qui a la chance de se produire.

6. UN LIEU DE MÉMOIRE

ChR. Quand les gens arrivent, il y a déjà quelque chose qui est tissé, qui n'est pas la même chose à chaque fois, mais qui est une addition de toutes les fois. Ce quelque chose empêche que l'on s'égare, que l'on aille vers le psychodrame, il y a comme une tradition de laboratoire, qui s'est construite sur les textes qui se sont dits, sur les écoutes, sur les observations, sur les traces. Je demande à ce qu'il y ait trace du texte, de manière à ce que se pose la question : « Qu'est-ce qu'un texte ? ». Est-ce un truc qu'on a ramené du Net ? Est-ce que c'est vraiment un texte ?... Y a-t-il une édition, un éditeur référencé ? Est-ce qu'on a recopié son texte ?

Quand on est avec huit personnes, quand quelqu'un lit un texte de Ronsard et quand c'est important..., ou encore un texte de Baudelaire..., ou bien d'un poète contemporain, quand chacun est dans un état de réceptivité et de sensibilité par rapport à ces paroles qui ont trouvé une forme et qui sont données par des gens aussi différents..., il y a une espèce de réglage qui se met en place et qui fait que cet exercice est un jeu humain par excellence, avec à la fois le côté ludique, on peut faire les fous, le côté équitable, il y a une collectivité sans prise de pouvoir des uns sur les autres, et le côté logique, il y a aussi une capacité de penser, de résumer, de se souvenir, une capacité de garder ses outils de réflexion et son bon sens. C'est une expérience anarchique en laboratoire – une tradition anarchique, mais qui peut se reproduire dans un certain cadre.

Arnaud, qui m'accompagne depuis deux ou trois ans, m'a remplacé pendant certaines séances ... Et l'on a découvert qu'il y avait une sorte de reproductibilité de l'expérience, qui est assez étrange et qui tient sans doute à ce cadre et au rituel qui s'y réinvente collectivement : la qualité des matériaux, le fait qu'on se mette au sol, le fait qu'on se déchausse pour que le sol reste propre... ; et en même temps le fait que cela ne commence jamais de la même façon. Le cadre spatial est le même, mais la qualité de l'échange verbal va changer en fonction de la posture des corps et de notre capacité, ce jour-là, à réveiller la mémoire et l'activité de l'ensemble de l'espace.

7. UN JEU DE RÉGULATION

ChR. On peut très bien passer à côté de cette chose, rester dans un mime de la rencontre qui laissera tout le monde intact, juste un petit peu plus érodé par la vie.

US (Uli Seher). Ça arrive ?

ChR. C'est toujours sur une échelle, les gens se prêtent plus ou moins au processus. Mais plus l'expérience se répète, plus il y a quelque chose qui est de l'ordre d'un voyage, d'une rencontre et d'un dépassement des barrières sociales. Par le simple fait de permettre aux corps de s'approcher, il y a déjà une chance qui est saisie à 90%.

Il y a des séances où il n'y a pas de paroles échangées autres que les textes. Dans la salle, il se passe 25 minutes pendant lesquelles les gens chantonnent, galopent, ... et puis tout d'un coup, il y a quelqu'un qui dit : « Je suis belle ou mortelle comme un rêve de pierre », et puis tout le monde l'écoute, et puis un autre qui dit : « Si je me souviens bien, ma vie était un festin »... Moi, j'induis... Et j'essaie de rappeler, en fonction de ce que je sens, les différents endroits que les gens doivent explorer : « Pourquoi je me tiens comme ça ? » ; « Qu'est-ce que ma posture me raconte à moi-même ? » ; « Comment je me sens ?... » ; « Est-ce que je peux adresser une parole précise à quelqu'un ?... ». Ça ne dégénère pas... C'est complètement libre. Les gens peuvent faire toutes les folies qu'ils veulent. Parfois les gens ne font pas assez de folies, ou alors trop... Je régule...J'ai quelques outils d'observation pour cela.

EC (Emmanuelle Chérel). Qui sont ?

ChR. Par exemple on dit : « On va faire un tour de parole ». « Chacun peut dire ce qu'il veut ; vous parlez quand vous voulez ; quand tout le monde a parlé, on peut reprendre la parole ; et on doit se souvenir de qui a dit quoi... ». On doit pouvoir reconstituer. Pascal a parlé ; pour le moment, je parle ; et après on va dire : « Ah oui, lui il a dit ça ; je m'en souviens parce que ça m'a surpris, déplacé »... Tout d'un coup, une autre parole arrive. Quel est le rapport ? Il faut être attentif à toutes les paroles... C'est un cadavre exquies... Un mot, deux mots, et tu fais un phrase...

Ambiance 2

La notion d'ambiance en questions

Où Henry Torque interroge la notion d'ambiance, telle qu'elle est abordée au sein du laboratoire Cresson : le bassin sémantique de la notion ou le régime des significations possibles, la question de la conscience ou de l'inconscience, le rapport au projet d'architecture.

1. INDÉFINITIONS – TROIS AMBIVALENCES

HT (Henri Torque). L'ambiance est une notion floue, mais partagée. C'est un mot très courant, mais qui ne se laisse pas facilement définir. Voilà une première ambiguïté.

La notion implique un croisement entre les dimensions physique, perceptive et les représentations. Mais elle ne peut s'incarner que dans des exemples, dans des situations, dans l'expérience. Impossible de l'aborder de manière frontale ou de se mettre en quête de son essence de manière théorique. On ne peut l'approcher que de manière dynamique, dans les manifestations d'une expression concrète, et la primauté du "*in situ*" apparaît incontournable. C'est vraiment quelque chose qu'on ne peut saisir que dans la réalité complexe d'une expérience – dans une certaine mise en scène de la notion.

Seconde question. L'ambiance est-elle ordinaire ou remarquable ? De quel type d'ambiance parle-t-on ? L'ambiance a-t-elle besoin d'être remarquable pour être repérée ou peut-on parler d'"ambiance ordinaire" ? Est-ce que l'ambiance est exceptionnelle et demande à être repérée par un acteur, ou est-ce quelque chose qui appartient au vécu, comme une qualité permanente qui reçoit des modulations mais qui est toujours

présente ? Y a-t-il tout le temps ambiance, ou seulement de temps en temps ?

Parallèlement à cette seconde ambiguïté, se pose alors la question de l'observation : peut-on, en tant qu'observateur, être au dedans et au dehors ? Peut-on à la fois participer à une ambiance et l'analyser ? Est-il possible d'être à la fois l'observateur et l'animateur ? L'expérience donne un certain recul, mais en tant que participant, on peut être gagné par l'émotion vécue au moment même où la chose advient. Les réflexions méthodologiques de l'ethnologie ont largement creusé cette question et peuvent être d'un précieux apport sur ce point.

2. GÉNÉRATIONS ARTISTIQUES, GÉNÉRATIONS ORDINAIRES

HT. Le domaine du spectacle est pour nous un domaine extrêmement riche. On peut considérer que les arts de la scène, comme le cinéma, comme tous les "arts d'expression" visent à procurer de l'ambiance. Le son, la lumière, le décor..., tout cela est mis sur un plateau..., ça s'appelle soit une pièce de théâtre, soit une chorégraphie, soit un monologue..., et tous ces éléments contribuent, ensemble, à faire émerger une ambiance, c'est-à-dire un ressenti émotionnel qui est sensé être partagé par un public. Dans ce travail d'élaboration d'une proposition sensible, les arts d'expression sont relativement en avance par rapport au quotidien, qui procède plus sur un mode résiduel donné par la fonctionnalité, par des éléments lourds... Alors que là, on part d'une page vide ou d'un plateau nu, et c'est en travaillant avec ces éléments qu'on va chercher à agir, à construire... une *ambiance* précisément.

L'analyse montre qu'il n'y a pas de rupture sémantique entre le processus artistique d'expression et le vécu dans le quotidien. Il y a simplement une différence de formulation, mais la qualité même des choses qui y sont mises en œuvre est de même nature. De sorte qu'on a beaucoup à apprendre de l'expérience artistique, sur la façon dont on construit les choses, sur la façon dont on les génère. Pourquoi ?

Parce que l'ambiance est un processus temporel, qui va de l'émergence à la disparition, en passant par la stabilité et la variation. Au cœur de notre réflexion, l'ambiance est avant tout processus – et c'est une ambiguïté de plus. Comment peut-on intégrer cette part générative à sa définition, dans la mesure où elle ne désigne pas un état stable ? Même si on retient la perspective de l'ambiance comme permanence ou comme expérience ordinaire, ses manifestations sont perpétuellement inscrites dans un cycle temporel. Peut-être alors devrait-on parler de "séquences ambiantales" (plutôt que d'ambiances), afin d'introduire dans la définition la notion même de durée ?

3. OBLIGATIONS DE MÉTHODE – INTERDISCIPLINARITÉ ET AFFECTIVITÉ

HT. A ce moment là, on s'aperçoit qu'on doit respecter deux impératifs méthodologiques forts pour parler des ambiances :

- l'interdisciplinarité : les ambiances imposent la simultanéité de points de vue complémentaires ; il faut équilibrer le subjectif et l'objectif, la qualification et la quantification, le vécu et le perçu... ;
- la prise en compte de la dimension affective : elle est aussi importante dans l'ambiance quotidienne que dans l'ambiance du spectacle ; dans le champ de l'émotion, qui est typiquement celui de l'action, il y a cette recherche d'une mise en conformité, d'un dialogue entre la réception d'une atmosphère donnée et le ressenti des gens : les habitants ou le public.

De cette double obligation résulte aussi la distinction que nous opérons entre "*les ambiances*", au pluriel, dont la modalité sensorielle est spécifiée (les ambiances acoustique, lumineuse, thermique, olfactive, ...) et "*l'Ambiance*" au singulier, qualité

générique en débat, que je me garderai bien de définir mais qui peut qualifier les lieux, les situations, les vécus, les modalités de telle ou telle pratique.

4. DEGRÉ DE CONSCIENCE ET DEGRÉ DE LANGAGE

HT. Faut-il qu'il y ait conscience de l'ambiance pour qu'elle soit reconnue ? De la part des acteurs ou de la part des témoins ? Le sens commun le reconnaît très bien : « Ah là, il y a de l'ambiance » ou bien « L'ambiance était déplorable, la soirée n'a pas pris ». Dans une échelle progressive qui va de la sensation subconsciente à la représentation analytique, où se situe le moment où l'ambiance devient vraiment consciente et est-ce que cette conscience est nécessaire pour la faire exister ? Dans cette gradation qui mène de l'inconscience à la connaissance, est-ce que la reconnaissance de l'ambiance est un constat simple relativement naïf, qui est de l'ordre de la reconnaissance de soi dans une situation singulière, ou est-ce qu'elle peut devenir un outil d'analyse, voire un outil d'action pour la construction d'une ambiance ? A quel moment le ressenti suffit-il ? Est-ce qu'il faut qu'il y ait verbalisation ?

L'ambiance semble avoir la faculté de franchir le seuil de la parole. Les gens la décrivent, ils savent en parler. Dans le domaine artistique, on est obligé d'avoir une idée de ce qu'on veut atteindre pour commencer à agencer des éléments, même si c'est souvent un travail de dégrossissage ou d'agencement de la matière qui échappe à une conception complètement maîtrisée. Néanmoins, si l'ambiance a la faculté de franchir le seuil de la parole, est-ce qu'elle en a toujours le désir ? Ce n'est pas sûr... Parfois il y a un champ d'infra-formulation qui lui semble nécessaire : la révélation verbale de l'ambiance peut la casser. En matière amoureuse, c'est souvent le cas : parfois il ne faut pas trop en dire. Désigner ce qu'on est en train de dire lui enlève de la magie. L'ambiance a cette fragilité.

D'où la difficulté pour nous, "observateurs". Comment la recueillir sans la déformer ? Comment utiliser la parole sans la déformer ? Est-ce qu'elle nécessite cette verbalisation ? Elle peut être vécue sans verbe, mais ne faut-il pas dire l'ambiance pour l'analyser ? Cela rejoint la période de réflexivité dont Christian nous a parlé, le temps de de retour sur l'expérience vécue, qui est extrêmement intéressant : est-ce que c'est une surconscience de cette expérience, ou est-ce une autre façon de la vivre, une façon de la vivre deux fois ?... Le dédoublement-redoublement est très intéressant.

5. EXPRESSION MULTISENSORIELLE ET MÉMOIRE COLLECTIVE

HT. On s'aperçoit que dans les processus "ambiantaux", et là encore on en a eu un très bon exemple dans la première phase que Christian nous a décrite, on est "dans du sensible" non verbal ou extra-verbal. Dans un premier temps, c'est le corps qui s'exprime et qui s'engage dans la construction d'une ambiance. Et encore une fois se pose la question : « comment recueillir cette ambiance multisensorielle ? ». Dans la restitution qu'on en fait, comment passer d'un langage à un autre, de l'expression infra-verbale de la langue ordinaire à la langue savante (qui est une manière spécifique de parler des choses avec des outils méthodologiques) ? Comment faire pour que tout ce processus génère un minimum de déformation ? Comment retranscrire sans trahir ?

On s'aperçoit que les ambiances se sédimentent dans la mémoire individuelle comme dans la mémoire collective. L'analyse doit être ouverte aux dimensions culturelles et aux témoignages que les œuvres vont transmettre. Et il y a tout un travail à faire sur la gestion collective des ambiances, sur leur sédimentation dans l'inconscient collectif, dans l'imaginaire collectif, dans la culture – une espèce de répertoire d'ambiances qu'on partage dans une culture donnée. Ce répertoire constitue un véritable capital culturel, un champ de références, une culture sensible des ambiances dont nous devons tenir compte, aussi bien dans le domaine du spectacle que dans la vie quotidienne – sachant qu'il y a des ponts entre les deux.

6. RÉHABILITER L'AMBIANCE OU PRÉSERVER L'ESPACE EXISTANT

HT. Je reviens au propos de Christian. Est-ce que l'ambiance est seulement une qualité de l'espace ou est-ce qu'elle est intrinsèquement liée au contexte ? Dans un autre lieu que celui de la rue Boyer, que se passerait-il ? Serait-ce possible dans la Salle Bel Air ? En quoi l'espace vient-il qualifier précisément les choses et non seulement s'y ajouter comme un surplus de sens ? Et en même temps, est-ce que l'ambiance n'est pas une manière de réintroduire le temps dans l'approche de l'espace – une manière d'appréhender les "espaces-temps vécus" à partir des phénomènes sensibles de l'existant – à Bel Air, à la rue Boyer ou ailleurs ?

Est-ce que du coup l'ambiance pourrait avoir vocation à remplacer l'espace en situation de projet ? On ne chercherait plus à créer un espace, mais une ambiance ou un système d'ambiances. Cela ramènerait à ce que dit souvent Pascal quand il plaide pour que l'on remette en cause le processus linéaire menant de la programmation au projet, à la réalisation, à l'usage... La notion d'ambiance nous invite à nous placer dans un rapport de transversalité entre ces étapes traditionnelles du processus de conception architecturale ou urbaine, dans un rapport où l'expérience sensible et vécue peut devenir un élément fondateur du projet – et ceci d'autant plus que l'on est dans une situation de réhabilitation ou de réorganisation d'un espace existant.

En introduisant la notion d'ambiance, on modifie les règles du jeu ou d'action. En abordant le projet du théâtre Bel Air par le biais des ambiances, du récit ou de la parole, on sort de la logique mécaniste de l'analyse des besoins... et l'on entre dans celle qui consiste à interroger les expériences passées, à développer la "permissivité" du lieu et à explorer ses potentialités futures... Je reprends les mots de Christian : « laisser la chance que quelque chose se produise ». *Le projet devient la matérialisation des chances qui doivent se produire, lesquelles sont à définir, à imaginer, voire à rêver, et non à enfermer dans l'expérience antérieure.* Le projet architectural devient un mode d'interrogation et non plus la réponse unique à un problème donné.

7. VERS UNE ARCHITECTURE DE L'ACCUEIL

On arrive au dernier point que je voulais aborder : comment peut-on conserver la part du rêve ? Comment préserver la part des potentialités du projet, auquel chacun des acteurs peut penser ? Comment éviter que la traduction concrète du projet ne se solde, au cours du processus de matérialisation, par une réduction de la conception hypothétique, mais qu'au contraire cette traduction laisse "des chances ouvertes" ? Autrement dit, comment laisser *s'imaginer* le lieu – les qualités du lieu ?... Le lieu doit pouvoir "s'imaginer", pour qu'il développe les formes sensibles souhaitées, c'est-à-dire celles qui sont attendues sans doute, mais aussi et peut-être surtout celles qui sont inattendues.

Il faut inventer *une architecture de l'accueil* et non une architecture de la réponse. C'est pour ça qu'on se voit. C'est pour essayer de générer ce trajet-là.

Débat 1

Espace, responsabilité, mémoire

Où un débat s'amorce autour des rapports entre la notion d'ambiance et la pratique du studio prosodique. Où l'ambiance se confronte aux notions d'espace, de Stimmung, de responsabilité et de mémoire. Où elle met en tension des positions différentes...

1. L'AMBIANCE EST-ELLE UN ESPACE ?

SM (Séverine Matthieu). Vous opposez ambiance et espace. Pourtant, intuitivement, j'aurais tendance à dire que l'ambiance est un espace émotionnel, un espace temporel, un espace physique.

HT. Je ne sais pas si l'ambiance est un espace. Car elle convoque des éléments qui appartiennent à la fois au sensible, à la "matérialité du construit" (que ce soit dans un espace naturel ou dans un espace bâti), et à tout ce monde des représentations ou de la culture. Forcément ces éléments se conjuguent et interagissent. Est-ce ce que ça veut dire que l'on est dans un "espace émotionnel" ? On est certes dans le ressenti, mais on est dans l'ambiguïté d'une coalescence de ce ressenti, du connu et du vécu. La notion d'ambiance joue sur cette ambiguïté. Elle a le mérite de rassembler, par un mot d'usage courant, cette expérience-là, complexe et polymorphe.

PA. Par ailleurs, la notion d'espace est terriblement pervertie par les représentations de la culture architecturale. "L'espace" ne veut plus rien dire et tout dire à la fois. Peut-être arrive-t-il déjà la même chose à la notion d'ambiance. Mais on admet plus volontiers que l'ambiance est une qualité d'espace, de situation...

ChR. Et un potentiel de vécu aussi...

PA. Auquel se mêle tout de suite l'idée d'émergence : l'ouverture d'une situation "d'ambiance" aux actualisations les plus diverses possibles.

HT. D'un autre côté, dans le monde de la danse on dit souvent : « Prends l'espace, occupe les choses, fais les vivre ». On ne dit pas : « Crée de l'ambiance », parce qu'on ne va pas qualifier l'ambiance, elle est déjà une qualité...

ChR. Et c'est donner de la liberté, créer de la liberté dans l'espace, créer une impression de légèreté...

2. LA STIMMUNG OU LA POSSIBILITÉ D'UN ACCORD VOCAL

US. Ces deux interventions me parlent beaucoup pour la raison suivante : en vous écoutant sur les différentes significations du mot *ambiance*, je retourne dans ma langue maternelle et me demande : qu'est-ce que ça veut dire, en allemand ? Et je tombe sur le mot *Stimmung*. Or dans la *Stimmung*, il y a *Stimme*, c'est-à-dire justement la parole, la voix et le son de la parole, ce qui exprime la peur, la joie, l'indifférence, le pouvoir, la prise de pouvoir... Il y a donc une sorte de cohérence... Une cohérence aussi avec l'usage du corps, si on se colle à 20 cm d'un mur ou à 3 m, si on a le dos courbé ou tout droit. Inversement, si je retraduis *Stimmung* en français, ça peut être *ambiance*. Mais ça peut être *humeur* – la voix qui porte les angoisses ; et c'est aussi un *accord*, quelque chose qui fait que « ça colle ».

ChR. La *Stimmung*, c'est la possibilité d'un accord vocal.

PA. Oui, « *das stimmt* », ça veut bien dire « d'accord », « ça colle ! ». C'est un rapport d'adéquation entre les choses, entre le son et la parole, la parole et l'humeur, l'humeur et le corps.

ChR. C'est exactement la première saisie de l'espace de la rue Boyer. Quand je vais commencer à travailler, je suis forcé de me demander de quelle humeur je suis, justement. Est-ce que je suis dans une humeur suffisamment "proposante" ? On ne peut travailler qu'en étant de bonne humeur. Il y a une espèce de lisibilité de l'humeur par les corps. On sent que les corps sont d'humeur "proposante" ou non – et patiente aussi. Quelque chose qui se joue entre l'humeur et l'espace. Le vécu de l'espace. L'espace comme choix...

3. DES AMBIANCES POUR UNE PAROLE RESPONSABLE

ChR. Henry, quand tu dis qu'on ne peut pas "qualifier" une ambiance, mon expérience me ferait dire qu'il y a peut-être une ambiance tout le temps mais que seules certaines ambiances sont intéressantes. Il faut donc repérer celle qu'on va considérer comme productive ou intéressante, et il faut y conquérir une qualité qui permet l'avènement de quelque chose, quelque chose qui doit pouvoir être vécu de façon à la fois verbale et non verbale. Il faut aussi conquérir cette qualité, et il ne faut pas que ce soit sur le tabou de la nomination de l'ambiance qui la porte que ça se fasse. Ce n'est pas parce qu'on nomme les éléments d'une ambiance intéressante qu'elle va s'écrouler... Enfin, ça peut arriver, mais ça peut aussi la sceller.

HT. On est dans un volontarisme : « construire l'espace », « construire une solidarité ».

ChR. Il faut une certaine volonté, un certain effort, une intention. Il y a beaucoup de choses qui semblent se passer toutes seules, mais il faut saisir notre chance, et si on ne réveille pas la *responsabilité* de chacun, rien ne va se produire.

HT. Oui mais on est quand même dans un dialogue avec les éléments sensibles, avec le lieu, avec les personnes en présence... Et une ambiance peut parfois se créer dans des conditions d'expression très diminuées.

ChR. Dans l'espace du théâtre, il y a une ouverture. L'ambiance d'un théâtre *pour* la parole, c'est à la fois la plus nue et la plus complexe. Le discours le plus élaboré peut y être entendu dans le détail. C'est l'ambiance *pour* la parole, et c'est la parole comme lien entre les gens.

PA. Dans la conception de l'espace public, on a la même volonté. On travaille pour que la parole advienne, et même pour qu'une parole "politique" soit possible, on cherche à créer les conditions de son apparition spontanée, à naturaliser les liens sociaux, les interactions, ... Mais au théâtre, le paradoxe réside dans le fait de vouloir faire émerger une sensation inédite, celle d'une parole qui devient exceptionnelle et qui pourtant garde son sens banal et ordinaire. On a tendance à opposer ambiance ordinaire et ambiance désirée. Mais peut-être que l'expérience théâtrale fait sauter cette opposition...

4. DE LA PAROLE ORDINAIRE À LA PAROLE REMARQUABLE

JPT (Jean-Paul Thibaud). Il y a un gros débat derrière cette opposition entre ambiances ordinaire et remarquable. Nous avons des positions différentes, voire remarquablement différentes. Qu'est-ce qu'on met derrière l'expression "ambiance remarquable" ? La position que je défends, c'est qu'il y a toujours ambiance mais qu'il existe une densité d'ambiance, une intensité, qui peut être plus ou moins remarquable, ce qui veut dire que le remarquable est un degré d'intensité parmi d'autres. C'est un premier point.

Le deuxième point, c'est la question de l'expression. Quand on parle de "parole", on parle à la fois du sens (du contenu verbal) et de la voix. On parle en fait de l'adéquation entre le discours qu'on utilise et le sens qu'on donne aux choses. La voix est elle-même le corpus et le support du sens, et dans ce cas on ne peut pas décoller le corpus du support lui-même. Se pose alors la question de l'expression. Car dès qu'on nomme l'expérience,

on la réduit, on ne peut pas la restituer dans toute sa richesse. Et l'un des objectifs de cette recherche, ce serait peut-être d'explorer d'autres façons de traduire une ambiance. Peut-on exprimer l'ambiance vécue par des moyens autres que par les mots ?

PA. D'autres moyens qui permettraient peut-être justement de révéler des modalités de passage de l'ordinaire au remarquable (et non plus d'opposition entre l'un et l'autre).

EP (Elisabeth Pasquier). C'est là que je vois un autre lien avec ce que Christian nous dit : « Pour que la chose advienne, on est à la recherche de quelque chose qui serait de l'ordre de l'archaïsme ». Il y a une *mise en tension* qui me semble être de l'ordre de ce que vous cherchez à nommer entre l'ordinaire et le remarquable...

5. « QUE LE TEXTE SOIT INSCRIT » OU LA PAROLE NOTABLE

EC (Emmanuelle Chereil). Je voulais vous demander si la notion de *fiction* ne permettrait pas de préciser ce rapport entre l'un et l'autre. Est-ce que ce n'est pas la fiction qui autorise cette espèce de condensation de l'émotion qui serait "le lieu de l'art" ? Vous avez sous-entendu que les affects dans le lieu de l'art étaient les mêmes que dans la vie quotidienne, mais je pense que les modalités d'entrée dans le réel et dans la fiction ne sont pas les mêmes, il y a une relation aux affects différente et ça m'intéresserait d'avoir votre avis là-dessus... Quelle serait la différence de nature de l'expérience de l'ambiance dans le lieu de l'art et dans l'espace quotidien ?

ChR. Dans l'expérience du studio prosodique, il n'y a pas de fiction, il n'y pas de rapport production-consommation, c'est un échange : par moment on est en position de récepteur, par moment en position de donneur, mais on est tous a priori égaux dans cet échange. Et il n'y a pas de fusion non plus entre la voix, la parole, le sens... Parce que dans cette pratique du studio, il est fondamental que le texte soit inscrit, il est fondamental que sur une page il y ait le texte, auquel on va revenir hors séance, à partir duquel on va dire : « Ça, ça a marqué ! ». La parole, en elle-même, est quelque chose qui est investi de mon désir de dire, mais grâce au texte, elle est notable et détachable de moi. On va me dire : « Tu as dit ça ! ». Ce n'est peut-être pas ce que j'ai voulu dire, mais on va me dire : « Tu as dit ça ! ». La parole peut être investie et en même temps elle est neutre. Parce qu'elle est inscrite, elle conserve cette possibilité d'être comprise autrement... Il y a une espèce de matérialité syllabique, les mots sont les mots. Il y a une possibilité de saisir de manière assez objective les mots qui ont été dits, on peut les décoller de la circonstance d'élocution. Et les circonstances d'élocution, elles, ne cessent d'être réinventées.

SM. Je soulèverais alors la question de la mémoire. Par le texte d'abord, par la parole du comédien ensuite, et aussi par le lieu, on va sûrement le dire cet après-midi. Et il me semble bien que l'on retombe sur la question des ambiances. Car ces discussions, qui peuvent paraître assez théoriques, portent en fait les enjeux concrets et les paradoxes dans lesquels vont se trouver les concepteurs qui voudront intervenir sur la salle Bel Air – d'autant plus que c'est à la fois un "lieu de l'art" qui donne des pièces "classiques" (un lieu de représentation) et un lieu de travail (un lieu ordinaire) !

Récit 2 L'inquiétude des hérons

Où Emmanuelle Chérel construit un second récit sur une expérience menée dans le quartier Malakoff à Nantes. La proposition théâtrale qui en résulte, qui a été intitulée L'inquiétude des hérons peut être tenue comme une préfiguration d'un certain type d'activités propre au projet de Théâtre de la Parole

EC. L'expérience que je vais vous présenter est liée à un projet d'écriture théâtrale qui a été initié par l'association *Peuple et Culture 44* dans le cadre d'un projet plus global qui s'appelait *Paroles et Territoire* dans le quartier de Malakoff à Nantes. La conception et la réalisation de la proposition théâtrale ont été confiées à Monique Hervouët, metteur en scène, qui a conçu *L'inquiétude des hérons* comme une déambulation à l'intérieur d'une tour de ce quartier populaire des années 60, une tour qui va être démolie prochainement. Ce quartier est situé près de la gare, au bord d'un marais : un site magnifique, pas très loin du centre ville, qui fait l'objet d'un "GPV", un grand projet de ville.

Je laisserai un document écrit précis relatant les tenants et aboutissants de cette opération, explicitant de manière détaillée le contexte paradoxal de la commande financée par l'Etat puis par la Ville, et analysant les diverses actions qui ont précédé ou accompagné ce spectacle : les "Carnets d'écriture" qui, distribués à environ 600 habitants, ont permis de récolter toutes sortes de récits sur le vécu du lieu, "l'Appartement Témoin", reconstitué avec les meubles ou les restes laissés par les habitants lors de leurs déménagements, "l'Appartement vide", lieu d'expression artistique et de débat public où devait être en permanence rediscuté ce qui était fait, le débat notamment avec les architectes concepteurs et constructeurs du quartier dans les années 60, ...⁷.

1. APPRIVOISER LES LIEUX

Dans ce contexte, *L'inquiétude des hérons* est né d'un travail mené à partir des carnets d'écriture et de la parole des gens. *Peuple et Culture*, dès le début, avait envie de révéler la parole des gens. Et la commande passée au metteur en scène a été de jouer dans les appartements de la *Tour Portugal*, destinée à la destruction prochaine, en reprenant les cahiers écrits par les habitants. L'idée était de mettre en place une déambulation d'un appartement à un autre, en privilégiant une petite jauge, une vingtaine de personnes à chaque séance. A ce moment là, il y avait encore des familles qui habitaient dans les tours.

Monique avait accepté ce challenge pour sortir de l'institution théâtrale et de "l'esthétique de la communication". C'est que ce n'était pas un lieu de théâtre, mais un lieu chargé de traces et de mémoire. Ce n'était pas un décor. Comme elle le disait, il fallait essayer de comprendre comment l'éphémère du théâtre pouvait faire écho à l'éphémère des lieux et de tester la possibilité de faire du théâtre *in situ*, de le "contextualiser". Et c'est là sans doute que l'on recroise la question des ambiances.

La première étape a consisté à faire des choix dans ces cahiers d'écriture, à y prélever les paroles d'habitants qui paraissaient les plus signifiantes. La deuxième étape a été d'envisager les répétitions dans l'espace même de ce qui allait tenir lieu de théâtre : les appartements. Monique avait d'abord été intimidée par cet espace, Gilles Gelgon pourra en témoigner, il avait fallu l'apprivoiser, apprivoiser l'endroit, apprivoiser les voisins, vivre

⁷ Cf. Tome 1, Document 5

sur place pour petit à petit trouver *une justesse* par rapport aux murs. Comme elle le dit encore, les traces de ces murs étaient à la fois la force et la difficulté du projet. Parce que les murs étaient déjà un texte et que ce texte impliquait un rebond. Parce qu'il fallait trouver un moyen de faire vivre les paroles par rapport au texte du mur. Il ne fallait pas tuer ce qui était dit dans les carnets mais il ne fallait pas non plus tuer ce qui était dit dans les murs. Il fallait trouver les mots, les intonations justes, faire un travail sur la voix, ne pas jouer l'habitant, éviter tout pathos.

2. PASSEURS ET PASSAGES – UN *READY-MADE* TEXTUEL

Un des principes a été d'aller au plus simple : ne pas rajouter au lieu existant une autre forme théâtrale ; aller vers de "vraies" paroles en réalisant une sorte de *ready-made* textuel. L'idée, c'était d'épurer le jeu des comédiens, au point que chacun devienne une sorte de passeur mais n'incarne surtout pas un personnage. Et pour que la parole *passe* par l'acteur, il faut qu'il y ait de l'espace, en ce cas un espace confiné, des petits appartements, des corridors étroits, ..., mais un espace réel et une proximité physique dans laquelle spectateurs et acteurs étaient très fortement engagés. Cette proximité physique générerait évidemment de multiples effets.

Un autre principe reposait sur l'envie de faire varier les interprétations. Il y avait dans chaque appartement un monde différent : des mondes hyperréalistes, des mondes plus métaphoriques, ou plus poétiques, parfois des sortes d'apparitions visuelles... Ceci a induit la volonté de varier le jeu et les images, de privilégier une prise de parole hétérogène et de révéler la diversité des paroles. Ne pas créer une image globale de la population, mais en montrer la singularité et jouer sur une mise en scène qui s'organise comme une mosaïque d'ambiances contrastées qui nous fassent passer d'une atmosphère à une autre : dans une pièce, il y avait carrément un décor qui représentait le marais de Malakoff, avec de la terre rapportée ; dans d'autres pièces, les espaces au contraire étaient complètement dépouillés, ...

3. ENTRE LE RÉEL ET LA FICTION

Il y avait donc cette idée d'une écoute très spécifique, reposant sur la fragilité d'un rapport sensible entre la scène et la fiction : on ne savait pas vraiment quand on était dans un espace réel ou dans un espace fictionnel ; en fait, on était tout le temps entre les deux... Parce que l'espace réel était "revisité" : il y avait des percées visuelles, avec des jeux de relation entre l'intérieur et l'extérieur qui étaient fondamentaux ; il y avait une vue sur la Loire qui était assez belle, ... Il y avait une mise en abîme entre l'intérieur et l'extérieur.

EP. Pour avoir vécu ce moment plusieurs fois, je peux dire que ça dessinait un espace-temps spécifique, qui était une sorte d'intervalle ou de parenthèse dans l'espace intérieur comme pour l'espace extérieur. Un espace plein, chargé d'émotions et d'affects, et en même temps, un espace vide, dans lequel toutes les projections étaient permises.

EC. De fait, il y a eu différentes formes d'engagement et diverses modalités de réflexions. A la fin du spectacle, *Peuple et Culture* invitait les gens à prendre un pot et un moment pour discuter l'expérience qu'on avait vécue... Il y avait là une autre production de paroles, spontanées, qui ont touché malgré tout environ 600 spectateurs, dont 1/3 d'habitants du quartier. Même si ces paroles n'ont pas fait l'objet d'une analyse systématique, on peut en tirer un sentiment partagé par tous : une sorte d'insécurité du spectateur, une sorte de mise en danger, de déstabilisation. Celle-ci était d'abord liée à la confrontation avec la réalité de la démolition et à la prise de conscience d'une véritable violence symbolique de la Ville... Mais elle était aussi liée au fait qu'on dévoilait la vie quotidienne de gens quasi présents, de sorte qu'on était vraiment confronté à une altérité des modes de vie ... On était dans l'obligation d'approvoiser d'autres univers.

4. UN "ESPACE PUBLIC" ET UN TEMPS DE DISCUSSION

EP. Derrière ce temps de "l'après-spectacle", il y avait vraiment l'idée de créer un débat public, un espace public de résistance, qui permette de réaliser que face à la transformation permanente de la ville, l'art est aussi un agent de transformation.

EC. En 98, vous aviez justement abordé la notion d'ambiance à travers celle d'*altération*⁸ ... On est là dans un désir d'altération de l'espace (réel et imaginaire) d'un quartier tout entier, désir que stimule l'Association *Peuple et Culture* à travers l'envie de modifier sa fonction, de créer une action, de pousser les gens à agir... Ce qui me paraît important, c'est que *Peuple et Culture* ne considère pas la culture comme "déjà-donnée", mais comme quelque chose qui se construit dans le cadre de relations entre des acteurs sociaux. Dans cette optique, la culture n'est pas quelque chose *dont* nous parlons mais plutôt "le lieu" à *partir duquel* nous parlons – un lieu de négociation en effervescence perpétuelle, qui s'inscrit dans l'histoire des acteurs sociaux, qui n'est pas une force autonome s'exerçant sur les individus mais une pratique sociale, qui n'est pas seulement un ensemble d'interprétations mais l'instance qui fournit les moyens d'une interprétation. *Peuple et Culture* cherche à créer des situations qui supposent un espace "social", c'est-à-dire un espace en discussion, qui accepte les stratégies conflictuelles des uns et des autres.

PA. Ces réflexions suggèrent toutes sortes de critères latents pour énoncer un projet théâtral : cet apprivoisement du lieu, ces innombrables passages, tous plus étroits les uns que les autres, entre la parole écrite et la parole transcrite, entre la parole transcrite et la parole restituée, entre le texte de l'habitant et le texte des murs, mais aussi entre la fiction et le réel, entre le temps du spectacle et le temps de discussion caractéristique de tout espace public, cette mise en exergue aussi de la diversité de paroles contradictoires ou du moins radicalement hétérogènes... Après la parole du chercheur, il serait bon maintenant d'entendre celle du comédien.

5. TÉMOIGNAGE – UNE DÉCOUVERTE PROGRESSIVE ET RÉCIPROQUE

GG (*Gilles Gelgon*). Je peux essayer de vous faire part de mon ressenti par rapport à ce qui vient d'être dit.

Malakoff est un quartier assez difficile. Quand on arrive on ferme bien sa voiture... Et puis, il y a le contact avec les appartements, qui sont encore emprunts de la trace des gens. Le décor est là. Reste à savoir comment l'utiliser. Et l'on peut dire qu'il y a un sentiment premier de malaise. Les papiers peints sont de mauvais goût. Il y a encore des odeurs de cuisine... Comment faire dans un espace qui existe ?... Et puis il y a les textes... Qui ne sont pas écrits par des poètes... Et qui sont même parfois mal écrits. Et puis on découvre que derrière ces textes il y a des gens, et puis on découvre petit à petit qu'il y a énormément de fiertés, des humeurs, de la révolte, de la poésie, de l'humour...

Après, quand Monique parle d'"espace", on est proche de ce que vous discutiez sur la notion d'ambiance, car elle nous demande de le trouver "en soi", de trouver "l'espace en soi", pour restituer la parole le plus justement possible, en répétition, et après, pour la faire passer dans ces lieux-là.

Et dans ce travail, je n'ai pas ressenti tout de suite le sens que prenait cette aventure. En tant que comédien, j'essayais de voir la personne qui était derrière mon texte, mais je ne

⁸ Allusion à une journée de travail organisée par Jean-Yves Petiteau et Elisabeth Pasquier à l'Ecole des Beaux-Arts de Nantes, avec la contribution de Michel Liard, sur le thème "Ambiances, esthétique et art contemporain". Cf. P. Amphoux *et al.*, *La notion d'ambiance, Une mutation de la pensée urbaine et de la pratique architecturale*, PUCA, Ministère de l'Équipement, 1998, pp.43-52

voyais pas l'énormité de la chose – qui était liée, du côté du spectateur, à l'importance de ce dont on a parlé tout à l'heure : comment on arrive au théâtre, qu'est-ce qu'on va voir et pourquoi, quelle démarche fait-on pour y aller ?... Certains y allaient sur la pointe des pieds... Et j'ai mieux compris cela quand j'ai vu la mise en place de l'Appartement-Témoin. Avant le spectacle, les gens étaient reçus dans une pièce d'environ 20 m², complètement encombrée de cartons. Ça faisait un peu salle d'attente. Cela préparait à l'écoute. On ne savait pas trop où l'on était, mais on savait tout de suite quelle allait être l'*ambiance* dans les autres pièces. On prenait en quelque sorte la température du spectacle dans l'Appartement-Témoin. Il y avait des ambiances parfois glaciales, d'autres fois plus chaleureuses, parfois des atmosphères périlleuses. C'était toujours le même lieu mais jamais les mêmes personnes...

6. UN THÉÂTRE DE PROXIMITÉS

GG. Après, les gens passaient d'appartement en appartement. Et c'est vrai que la proximité avec le public crée à la fois une fragilité et une densité dans la relation, mais aussi parfois des phénomènes de contamination dans le groupe : comme c'est une petite jauge, si 2 personnes réagissent émotionnellement, ça crée toute une ambiance !... Et à la fin, dans l'espace convivial du pot, le fait de pouvoir partager avec les gens qu'on a vu pendant une heure, recrée une proximité très grande. Tout ça facilite un contact rapproché avec les gens.

Il y a aussi des hasards étonnants – des petits morceaux de poésie... Pendant l'un des spectacles, alors qu'il restait quelques familles dans la tour, il y en a une qui était en train de déménager pendant la déambulation. Dans la salle d'attente du départ, les cartons leur avaient été donnés... Et tout le monde pensait que ça faisait partie du spectacle.

Il y a enfin la rencontre avec les personnes qui avaient écrit les textes, la confrontation entre l'auteur et l'interprète... Là encore une très grande émotion. On a tellement peu l'habitude de ces formes théâtrales non institutionnelles. Je pense que c'est assez rare de retrouver autant de sentiments, de contacts, de regards. Et je trouve qu'on se rapproche de ce qu'a dit Christian sur le souci de donner sa place à la parole et de la partager : la parole du poète ou la parole de l'habitant peu importe... Mais le but, c'est de trouver le "lieu juste" pour partager quelque chose ensemble.

Débat 2

L'hétérogénéité, le chantier et le degré de formulation

Où le récit de L'inquiétude des hérons amène à préciser certaines caractéristiques du Théâtre de la Parole et à en esquisser les premiers enjeux : révéler la diversité des paroles ordinaires, montrer la chose en train de se faire, exprimer et faire varier les degrés de formulation du récit...

PA. Le "lieu juste", le partage et la constitution d'un "nous", autant de conditions d'ambiance justement, qui permettent ou ne permettent pas que quelque chose advienne... Je suis très frappé par cette question de l'auteur, de l'habitant qui est auteur, qui rend manifeste la compétence de ce que certains sociologues appellent "l'habitant poète"... On trouve l'habitant complètement en acte dans le *Théâtre de la parole*. Et on retrouve, dans le rapport entre le comédien qui travaille le texte et l'habitant qui l'a écrit, la question de la distinction entre le remarquable et l'ordinaire : ce n'est plus une opposition, mais un passage de l'un à l'autre.

1. RÉVÉLER L'HÉTÉROGÉNÉITÉ

US. Où est véritablement la différence entre l'ordinaire et le remarquable ? Pour celui qui arrive de l'extérieur, l'ordinaire peut ne pas du tout être ordinaire. L'ordinaire, ce n'est peut-être qu'une habitude. Cette expérience, menée dans un espace ordinaire, en fait un espace extraordinaire, un lieu d'énonciation, une production de sociabilité, une expression de paroles hétérogènes. Cet espace HLM, peut-être ordinaire, devient un moment remarquable ; ce déménagement, tout à fait normal, devient scénographique ; etc. Alors finalement, y a-t-il réellement une différence entre ordinaire et remarquable ? Ou est-ce que c'est uniquement la position de l'observateur qui rend l'ambiance remarquable ou ordinaire ?

ChR. Cette expérience est un petit exercice de mise en pratique de mixité sociale.

EP. C'est important de relever ce terme, parce que le mot clé qui a entraîné l'entreprise de démolition par la Ville, c'est "La Mixité" ! On veut ramener d'autres types d'habitats sociaux pour aller vers "la mixité". Et l'on retombe alors sur la question de l'hétérogénéité, que ce soit celle que tu évoquais à propos des studios prosodiques, que ce soit celle des récits de vie habitante dans une même tour ou encore celle des spectateurs dans *L'inquiétude des hérons*. L'enjeu pour nous, c'est de révéler la diversité, de la chercher, de la trouver et de la rendre manifeste. A l'inverse de la Ville qui, au nom de la recherche d'une mixité, évacue totalement l'hétérogénéité existante, un Théâtre de la Parole se donnerait comme enjeu de révéler celle qui est déjà là, non visible mais qui ne demande qu'à être exprimée.

2. ATTENTION CHANTIER – ENTRE LE DIRE ET LE FAIRE

PA. En même temps, l'expression s'affirme aussi dans et par l'action. Par la façon de montrer le spectacle et de mettre les différents types d'acteurs en co-présence ou en interaction...

BP (Bruno Plisson). Il y a une notion qui m'importe particulièrement et qui est le reflet de mon engagement professionnel : c'est la notion de chantier. J'ai noté le désaccord de fond : le fait de désigner ce qu'on est en train de vivre lui enlève de la magie. Le propre d'un chantier, c'est qu'on est dans le faire. Et son intérêt, c'est paradoxalement de ne pas savoir où l'on va. Inutile de le dire : ce moment est fragile, très fragile. Mais est-ce qu'on a tort de dire ce que l'on est en train de faire ? Je ne suis pas sûr. Il y a peut-être un décalage à respecter dans le temps. Mais l'idée de montrer la chose en train de se faire... Si l'on parvenait à rester dedans du début à la fin, dans le chantier d'un spectacle à monter comme dans celui de la transformation du théâtre, ce serait quand même assez extraordinaire... Pour que tout le monde puisse trouver sa place, ça reviendrait à cette définition de l'espace que nous a donné Christian tout à l'heure : « C'est une possibilité relationnelle », « une expérience anarchique dans un certain cadre » (c'est pour moi la définition même du chantier), ou encore « une démarche vers la mise en évidence et en circulation d'une dimension intime de l'humain » – et là j'ai envie de rajouter : l'intime dans ce qu'il a d'universel. Ça nous sort complètement de la commande institutionnelle... Et cela nous donne un bel enjeu pour mener à bien notre travail collectif.

3. DES DEGRÉS DE FORMULATION

JPT. De mon côté, il me semble qu'il y a énormément de recoupements possibles entre les interventions. D'abord elles me semblent toutes accorder une très grande importance à un ensemble de choses sur lesquelles on se retrouve, je pense en particulier au langage, à la sensibilité, au corps et au temps. Ensuite, il me semble qu'il y a aussi des points de questionnement commun :

- la question de l'unité, de la totalité ou de la cohérence du spectacle. Qu'est-ce que cette unité dont on parle ? Qu'est-ce qui permet de la faire advenir ?
- la question du décalage et de l'habitation ; on a parlé de déstabilisation, de changement de cadre, de passage d'un cadre à un autre ; qu'est-ce qui permet de changer de cadre ?

On voit bien qu'il y a une espèce de tension entre ce qui relève de la complexité, de l'hétérogénéité ou de l'indétermination des choses et ce qui est de l'ordre de l'intime, de la fragilité, de l'expérience unique – très prégnante et en même temps très impalpable. Je crois que nous sommes tous très attachés à cette idée d'émergence de quelque chose qui *prend* mais qui est indicible, et en même temps à la question de cet indescriptible arrière-plan qui la rend possible ou qui en constitue les conditions de possibilité.

HT. Il faut qu'on sorte d'une idée qui pourrait être sous-jacente à nos débats, qui consisterait à dire qu'il y a un amoindrissement des choses lorsque l'on passe du vécu à l'exprimé, au récit, à l'analysé, etc... Il n'y a pas de réduction là-dedans, il y a des degrés de formulation. Lorsqu'on dit que « les ambiances sont muettes », « qu'on ne peut pas les parler »... Parfois c'est l'inverse, parfois c'est le fait de dire l'ambiance qui fait qu'elle devient réelle ou qu'elle devient consciente. On a tous cette expérience : le spectacle s'arrête, on ne sait pas si on a vraiment aimé, et puis, il y a la force des applaudissements qui fait que d'un seul coup ça devient superbe. On y adhère. Il faut souligner le rôle de ces degrés de formulation d'un même récit et leur force d'expression.

PA. C'est une hiérarchie enchevêtrée...

Récit 3 Paroles équitables

Où Elisabeth Pasquier construit un troisième récit autour d'une autre expérience, alors en cours de représentation, expérience qui peut à son tour être tenue comme une préfiguration des enjeux ou activités propres au projet de Théâtre de la Parole.

EP. A Malakoff, c'était une association d'éducation populaire qui était initiatrice, cette fois c'est la Maison des Citoyens du Monde (MCM), un collectif d'associations qui s'occupe de développement international et qui regroupe des associations communautaires de migrants vivant à Nantes et différentes associations humanitaires liées notamment à des pays du Sud. La problématique qui était posée par la MCM était celle des liens et des échanges entre les Nantais qui s'investissent dans des projets de développement lointains et les représentants de ces pays qui habitent à Nantes mais qui ne travaillent pas avec eux. L'idée était de favoriser le croisement des regards.

On a donc proposé de faire un recueil de paroles auprès de Nantais originaires de pays d'Afrique de l'Ouest et auprès de Nantais français y ayant travaillé, en partant du souvenir que chacun avait de son premier voyage. Le spectacle a été monté à partir d'un travail de transcription, de réduction et de montage de ces paroles. Les comédiens africains interprètent la parole des blancs et les comédiens blancs interprètent la parole des Noirs. La restitution se fait sous forme de 10 portraits alternant chaque fois un comédien nantais et un comédien africain. C'est une représentation qui se donne en ce moment. Ça s'appelle *Paroles Équitables*. Au départ, on avait mis un point d'interrogation, parce qu'a priori elles ne l'étaient évidemment pas. Les voyages étaient différents !...

Nous avons été impliqués, mon labo et moi, dans le recueil de paroles. Le travail de transcription et pré-montage a été fait par les enquêteurs, et le travail de montage a été mené à bien avec Monique Hervouët, qui avait mis en scène *L'inquiétude des hérons*. Il y

a donc filiation directe entre les deux spectacles par son intermédiaire – et par celui de Gilles également puisqu'il est le seul, parmi les comédiens, à avoir pris part aux deux aventures.

PA. Il me semblait important de présenter tout de suite cette expérience, même si elle est encore inachevée. On en fera le bilan et l'analyse détaillés plus tard⁹. Ce spectacle m'a en effet paru constituer une très belle démonstration de ce que peut porter le projet de Théâtre de la Parole...C'est une question qu'on peut maintenant ouvrir, en résonance avec les autres expériences que nous avons discutées : comment cela se positionne dans le champ de la création théâtrale d'un côté ? Comment cela se positionne dans le champ du projet urbain de l'autre – dans un champ politique, pris au sens le plus profond du terme ?

ChR. Je n'ai pas vu "*Les hérons...*"... Est-ce qu'on pourrait examiner les points communs ?... Ce sont des paroles recueillies, ...

EP. Mais pas de la même manière.

ChR. ...avec des procédures différentes. Mais est-ce qu'on peut établir des comparaisons "indifférentielles" dans cette façon de préfigurer le Théâtre de la Parole ? La question, c'est aussi : comment ça se positionne par rapport à la parole ?

1. LE TRAVAIL DE LA PAROLE

EP. D'abord, le contexte de la commande. C'est le premier lien entre les deux spectacles. Dans les deux cas, il s'agit d'une institution qui n'a pas l'habitude de commander du théâtre, mais qui s'occupe plutôt des acteurs de la vie sociale, le plus souvent dans des contextes de questionnement ou de tension : autour de la démolition dans le cas de Malakoff et autour du problème des sans papiers dans le cas de la Maison des Citoyens du Monde. Par ailleurs, dans les deux cas, c'est un "collectif artistique" qui entre en action. Je le nomme volontairement comme ça, parce que ce n'est ni une compagnie ni un auteur unique qui se met en avant, mais un réseau de gens qui se mettent ensemble pour faire aboutir un projet.

Ensuite, concernant le recueil de la parole, c'était des carnets d'écritures pour Malakoff, avec tout un travail de coupes et d'interprétations négociées avec Monique Hervoüet. C'est cette fois un travail d'entretiens, menés par des sociologues auprès des deux types de migrants. Chaque entretien a duré environ 1h30, on en a fait 16 pour n'en conserver que 10. Monique Hervoüet a voulu que l'on conserve absolument l'unicité de l'individu. Il n'était pas question pour elle d'effectuer des regroupements thématiques ou de reconstituer des personnages qui auraient pu être reconstruits sur la base de plusieurs entretiens. Les entretiens ont donc tous été intégralement transcrits. Ça faisait une quinzaine de pages pour chacun, et on savait qu'il fallait les ramener à deux pages et demie. Il y a donc eu plusieurs étapes intermédiaires. Le montage s'est fait lors des séances de lecture, à l'interface du travail des sociologues, du metteur en scène et des comédiens, ce qui a permis d'aboutir au texte final. Celui-ci devait en outre respecter les règles d'anonymat convenues avec chaque interviewé : il y avait parfois des textes qu'on ne pouvait pas dévoiler, il y avait aussi des gens qui ne voulaient pas être reconnus. Tous étaient invités à la première, mais on leur laissait le choix de se dévoiler ou de ne pas se dévoiler. La rencontre a eu lieu pour 6 personnes sur 10. Les attitudes ont varié selon les personnes. Certaines sont venues dès la première, d'autres pas. Certaines sont venues seules quand d'autres au contraire ont amené leurs proches, en ayant prévenu ou en n'ayant pas prévenu, etc. Moi, je vais aux représentations pour ça, pour suivre l'histoire du rapport entre les locuteurs et le travail.

⁹ Cf. Tome 1, Document 4

2. MÉDIATION, IMMÉDIATION, EMOTION

PA. J'aimerais proposer deux pistes de réflexion.

La première, ce serait l'idée d'une "immédiation" de la parole à laquelle aboutirait tout un travail de transformation. Dans ce que tu viens de dire sur la réduction du texte, il y a beaucoup plus une logique de "traduction" que de "transcription". On n'est pas dans le leurre de la fidélité à une parole originelle. Celle-ci est réduite, épurée, autorisée par une chaîne d'acteurs qui peu à peu lui donnent corps et sens : l'enquêteur, le comédien, le metteur en scène. Et puis, ensuite, elle a été approfondie avec le travail de lecture et de répétition... Ce processus de transformation ou de traduction rejoint l'idée de chantier : tout l'art du chantier, c'est précisément de pouvoir faire bouger le plan d'exécution, en fonction de ce qui advient (...), de pouvoir ajuster le degré d'anonymat de chacun (...), de trouver le ton, etc. Il y a à ce niveau tout un travail de *médiations* pour redonner à la parole son poids et sa force vive. Et puis, je repense au gars qui dit « je n'étais pas assez riche pour avoir une bourse » et qui *réalise*, une fois, que c'est monté, l'universalité de sa phrase. Il se rappelle bien l'avoir énoncée, mais il avait dit cela tout simplement et presque sans y penser, dans le cours de son récit. Sa parole lui revient dans son *immédiateté* la plus absolue. Pour moi, c'est une chose extraordinaire, qui est un exemple minuscule, mais qui me semble constituer un enjeu majeur, une sorte d'horizon, pour le projet d'un "Théâtre de la Parole".

La seconde piste, c'est justement la question de la rencontre avec l'auteur, ce premier "émetteur", qui se retrouve et réalise la chose dans et par la représentation. Là encore, il y a une émotion singulière, une espèce de retour formidable, qui me semble avoir une portée spécifique, qui touche la question d'une prise de conscience, d'une distanciation, peut-être d'une esthétisation, et qui entre en résonance aussi avec le désir de certaines associations d'accompagner un processus de mise en culture autre que celui d'une mauvaise pédagogie.

EP. Cela repose la question de l'émotion, introduite ce matin par Henry. Une des consignes que nous avait donnée Monique Hervoüet pour le travail de montage était de démarrer chaque texte par un "pic émotionnel". Or, à l'arrivée, ce qui est vécu comme un pic émotionnel dans la parole initiale de la personne, ne va pas forcément resurgir comme tel au moment de l'interprétation, et réciproquement. C'est assez souvent incompris. Des paroles, dites à l'origine sur un mode neutre, apparaissent à la restitution chargées de sens et d'émotions – et c'est ce qui a produit des effets très forts sur les locuteurs. Une des interviewée m'a dit qu'à la première représentation elle avait pleuré presque tout le temps, tout en me disant : « Pourtant, c'est ma vie, je la connais... Et il y a des moments qui m'ont fait plus pleurer encore... Je ne pensais pas que c'était si important ! ».

PA. C'est le moment où la parole travaillée resurgit dans son immédiateté et sa vérité profonde.

3. EQUILIBRES NÉGOCIÉS

EP. Pour le reste, concernant les consignes de montage, on a fait une analyse classique de chaque entretien et de l'ensemble des thèmes émergents. Et on a fait ce travail de réduction en essayant de trouver un équilibre entre les thèmes repérés (leur diversité et leur importance relative) et des manières de dire. Et après, s'il fallait réduire encore, on disait : « Tant pis, ce thème, on ne le met qu'une fois chez les Africains », mais on cherchait son pendant chez les Blancs. Et c'est ce qui a permis une théâtralisation qui rendait supportable d'écouter 10 personnes parler d'elle-même.

GC (Gaëlle Clérivet). Je voudrais insister : c'était important que les enquêteurs soient là tout au long du travail... Parce que, sinon, on pouvait tomber dans des contresens ou

évoluer vers des interprétations fausses.

GG. C'était essentiel, mais ça a aussi créé des problèmes et des tensions. Parfois on interprétait mal la parole des gens et les enquêteurs prenaient ça un peu trop au sérieux...

EP. Il faut dire qu'il y a eu un travail préalable avec Monique, avant les répétitions, sur le sens de chacun des personnages. Et là, on s'est rendu compte que la direction des acteurs n'étaient pas totalement équitable par rapport aux deux types de parole recueillis, je veux dire que la parole des Blancs était livrée avec un engagement moins fort que celle des Noirs. On était plus proche d'un entretien thématique d'un côté et d'un entretien biographique de l'autre. Certains Africains nous ont par exemple raconté des choses pour la première fois de leur vie, ce qui n'était pas le cas des Blancs qui avaient raconté ces histoires des milliards de fois : la mise en récit était plus anecdotique. Donc, il fallait rééquilibrer le jeu. Et ça s'est fait assez naturellement, du fait de l'inversion des rôles : les comédiens du Fol Ordinaire ont pu travailler sur des interprétations très intériorisées parce qu'il y avait le contenu, la charge, l'engagement, tandis que les comédiens africains qui jouaient les Blancs, ont interprété les textes sur un mode beaucoup plus extériorisé, dans une tradition "*comedia del arte*".

GG. Oui, ils ont une expressivité, un accent, une musicalité, une gestuelle... Ça donnait un jeu beaucoup plus italien qui apportait, dans cette parole moins sensible, le petit quelque chose qui manquait, une espèce de joie. Si cette parole avait été jouée par des Blancs, elle aurait peut-être été beaucoup plus fade. Et je trouve que finalement il y a un certain équilibre.

EP. Concernant nos préoccupations de sociologues, et notamment de deux des enquêtrices dont la réaction a été vive, la question était de respecter la parole qui nous avait été livrée. Mais cette respectabilité ne pouvait être la même pour les Africains, pour lesquels il y avait des choses qu'on ne pouvait restituer, et les Européens pour lesquels il y avait des choses qu'on pouvait malgré tout restituer. La parole des Blancs est en effet bourrée de stéréotypes sur l'Afrique, et il faut dire qu'ils les ont livrés avec beaucoup de courage, parce qu'ils savaient que c'étaient des stéréotypes.

4. NAISSANCE D'UN RIRE ENSEMBLE

PA. C'est peut-être un point crucial. C'est peut-être la confrontation entre stéréotype et non stéréotype qui déstabilise notre rapport habituel au rire. Pour moi, le statut du rire, dans ce spectacle, est complètement singulier. Parce que, en tant que spectateur blanc, on est immédiatement mis dans la situation de l'acteur, qui lui est noir quand il est blanc et blanc quand il est noir – ce qu'on ne comprend pas forcément immédiatement si l'on n'a pas été prévenu. De sorte qu'il est impossible de rire au premier degré et dans un premier temps, on s'en défend effectivement car on se défend contre les stéréotypes. Et pourtant ils sont énoncés. Pour ma part, j'ai eu une première phase de résistance aux rires, d'autant plus forte peut-être que les rires des autres n'étaient pas synchrones, qu'ils m'apparaissaient décousus, car chacun réagit à des paroles différentes... Et à un moment donné, c'est exactement ce que décrivait Henry, c'est à mourir de rire... On passe à un autre niveau, où on se retrouve tous ensemble, Noirs, Blancs, comédiens ou spectateurs, tous *pris* dans la même situation.

EC. Le rire était la manifestation de différents états affectifs et émotionnels puisqu'il y avait des rires de gêne, des rires joyeux, des statuts comiques, des rires de tristesse, des rires de ridicule. C'est assez ambigu de comprendre tout ça... Comment ils se manifestent... Est-ce que le rire des Africains est le même que le nôtre, par exemple ?

PA. Oui, mais en même temps, ce qui me paraît remarquable, c'est que justement cette question ne se pose pas (ou du moins ne se pose plus). Ce que j'ai ressenti, c'est d'abord des rires très hétérogènes, des rires très opposés... et puis cette sensation d'un

passage au Rire avec un grand R, un même rire partagé par tous, parce que précisément il surgissait ou s'engouffrait dans l'écart et la différence des rires qui individuellement le motivaient.

GG. Les Africains, ça ne leur pose aucun problème : tout ce qui a été écrit est vrai. Qu'un blanc dise : « En Afrique, tout est corrompu », et on est dans une énonciation / dénonciation ambiguë. Mais que ce soit un Africain qui le dise à sa place et qu'il n'ait pas de problème à le dire en tant que Noir, ça l'élève au dessus de tout ça. On n'est pas dans le burlesque d'un certain théâtre africain ... Je trouve que dans ce spectacle il y a une grande humanité.

5. L'UNITÉ DE TRAITEMENT COMME GARANTIE DE L'ÉQUITÉ DE LA PAROLE

ChR. Quand vous disiez que les paroles n'étaient pas équitables, moi, je dirais que dans ce spectacle elles sont assez équitables. Il y a un échange qui est sensible, qui est visible, qui est évident... Ce sont les situations qui ne sont pas équitables, mais au niveau du témoignage de la parole, pour moi, c'est équitable. Peut-être que les témoignages des Blancs sont plus maigres, mais les Noirs y rajoutent cette espèce de générosité... Pour moi, il y a une façon de faire entendre ce discours au-delà des jugements, au-delà des a priori, au-delà des catégories auxquelles on appartient. Et il y a une espèce de remise à niveau de l'écoute. J'ai trouvé que toutes les paroles étaient défendues.

EP. Oui... Mais on a été pris de peur et lorsqu'une des enquêtrices a dit « Ça ne va pas du tout ! Qu'est-ce qu'on est en train de faire ? », je pense que ça a été bénéfique. Ça a permis des échanges, des discussions, un approfondissement.

EC. Je crois qu'il y a quand même eu une homogénéisation de la proposition finale, une homogénéisation des manières de faire. Le style du jeu m'a semblé gommer la nature des Africains...

ChR. Mais c'est justement là que cela accède à une universalité théâtrale. Indépendamment de nos différences, tout d'un coup, il y a communion du regard. Il y a une universalité théâtrale, au delà de nos cultures théâtrales.

EC. On peut jouer de l'universalité à travers la différence et l'hétérogène.

GG. Il ne faut pas oublier les conditions dans lesquelles le spectacle s'est réalisé : on a eu très peu de temps, très peu de moyens pour aboutir à un spectacle cohérent. Il y a tout de même un équilibre et une unité qui ont été trouvés...

ChR. S'il n'y avait eu pas cette unité de traitement, ce serait devenu très aléatoire. On aurait dit : « Lui, il est bien dans son rôle », « ça, j'ai bien aimé », « ça, c'est nul »... Il faut vraiment qu'il y ait un principe d'unification pour que ce soit l'ensemble qui soit à juger : c'est la globalité de la réception qui garantit une équité. Après, chacun a la liberté de juger et de réélaborer tout ce qu'il veut pour lui même.

EC. Pour moi, ça reste quand même une qualité d'hétérogénéité !

ChR. Mais c'est la question du public. Qu'est-ce que le public ? Qu'est-ce que l'Assemblée ? Moi, je suis moi : je ne suis pas une assemblée ! Et bientôt, il y a quelque chose qui fait que je ne suis pas le même du fait que je suis *dans* l'Assemblée. Ce que l'on regarde n'est pas "le même" si on le regarde avec d'autres gens.

Débat 3

Le texte, la parole et l'écoute

Où le débat se recentre peu à peu sur les enjeux du projet : une certaine universalité et un changement de statut de la parole, l'importance fondatrice d'un lieu de rencontre entre l'intime et l'universel, le rôle du texte et les conditions d'une écoute.

PA. Il faudrait qu'on se redétache de la seule analyse des spectacles, du récit des expériences ou de la notion d'ambiance pour en venir aux enjeux propres de la parole, d'un théâtre de la parole, d'une parole du théâtre ou d'un théâtre pour la parole...

JPT. Est-ce que la question du public est première ? Est-ce que la question de l'universalité est fondamentale ? Est-ce que la question de l'émotion n'est pas déterminante ? Il y a un certain nombre de choses qui ont été dites sur l'universalité de ces expériences et sur le fait de jouer la pluralité... En même temps, il y a quelque chose de différent et d'original qui consiste à introduire la dimension de l'affectivité et de l'émotion...

EC. La question de l'universalité me dérange beaucoup.

1. L'UNIVERSALITÉ, LE TÉMOIGNAGE ET L'AUTEUR

EC. En Histoire de l'Art, on a très peu d'universaux. Que se crée un espace commun à un moment donné, une réception partagée au cours de laquelle des affects se côtoient, s'accompagnent, se frictionnent, je suis d'accord. Mais ce qui me paraît important dans ces propositions c'est que l'on dépasse ce moment des affects et qu'on en arrive à échanger verbalement autour du spectacle vécu, que l'on parvienne à diversifier les modes de communication, de discussion et de partage, c'est-à-dire à donner lieu à un véritable débat public : dans l'institution de ce débat, il ne s'agit pas de trouver des choses communes sur un mode de rationalité universalisante, il s'agit de poser des questions appartenant à la chose commune sur des modes différents.

HT. C'est une réflexion générale sur l'art. Toute ambition, dans une entreprise artistique, c'est de viser cette universalité...

EC. Ah non ! Je ne suis pas du tout d'accord !

HT. ...en se donnant les moyens du local.

EC. C'est une proposition, une interprétation du monde, mais sûrement pas une interprétation universelle.

HT. Mais si, il n'y aurait pas d'intérêt sinon...

EC. L'universel pour moi, c'est quelque chose qui transcende, qui dépasse, qui touche tout le monde... Et je ne crois pas à ça. Il y a beaucoup de propositions artistiques qui sont réinterprétées, appropriées, discutées, mais elles sont toujours négociées, évolutives, en devenir. Ça touche quelque chose de commun, mais ce n'est pas de l'ordre de l'universel.

HT. Le but du jeu, ce n'est pas de trouver le dénominateur commun le plus large, mais d'être le plus singulier possible. S'il n'y a pas cette *visée d'universel*, si les spectacles que vous avez faits ne sortent pas de Nantes, ça devient du théâtre de témoignage, qui peut être très intéressant localement, mais qui n'a pas d'ambition artistique. L'art n'est pas un moyen pour faire du *témoignage politico-social*. Est-ce que ces spectacles peuvent être exportés ?

GG. Est-ce que c'est de l'art ? Est-ce que c'est du social ? Je n'en sais rien. Mais je

pense qu'on peut jouer ce spectacle n'importe où. Il touche tout le monde...

EC. Les questions qui tournent autour d'un art décontextualisé, je n'y crois pas non plus ! Dans l'Histoire de l'Art, il n'y a pas que les grandes œuvres qui intéressent tout le monde, il y a aussi des propositions qui sont liées à un contexte spécifique et qui permettent à un moment donné à un contexte de prendre corps. Or ces spectacles ne sont pas forcément déplaçables.

HT. Je ne fais pas de hiérarchie... Mais j'insiste sur la distinction nécessaire entre d'une part les ambitions artistiques, et d'autre part le système de production qui lui, est contextuel. Pourquoi est-ce qu'on a besoin d'auteur ? Parce que c'est précisément lui qui permet de passer "au voisin". Le témoignage local permet de parler au local, mais dès qu'on veut porter cette parole 300 km plus loin, on a besoin d'un *auteur* qui assure ce passage. L'auteur maîtrise suffisamment la technique pour faire franchir la limite du local vers l'ailleurs. C'est une vision schématique, mais je crois qu'il y a du vrai là-dedans.

GG. Le Théâtre de la Parole, c'est un théâtre sensible, qui nous renvoie aux gens, à des points de vue, à des problèmes de société, ... Mais il y a aussi la place pour les auteurs dramatiques. Il faut que ce théâtre là puisse s'inscrire dans une histoire des formes théâtrales.

2. LA PAROLE COMME VIBRATION UNIVERSELLE

EP. Dans *Paroles équitables*, ce qui fait le pont entre les locuteurs, c'est qu'ils sont tous Nantais. La ville de Nantes est activée dans le spectacle : des lieux sont nommés, des noms de rue, etc., et ce sont des moments où le public réagit "émotivement". On est dans le lieu, parce qu'on le connaît, parce qu'on l'habite, et c'est quelque chose qui réunit les gens dans le public.

ChR. Oui, mais ça n'exclut pas ceux qui ne sont pas de Nantes.

EP. Je pense par exemple au témoignage dans lequel le mot *Nantes* est sans arrêt activé, au moins une dizaine de fois ! Ça fait vibrer quelque chose...

ChR. Ça ne fait pas vibrer la même chose chez les Nantais et les non Nantais... Mais c'est là qu'il y a quelque chose d'universel : ça fait vibrer quelque chose pour tout le monde. La parole, c'est Babel : c'est l'occasion de se comprendre et de ne pas se comprendre. Je voudrais tenter un petit pont avec la question de tout à l'heure : « Est-ce qu'il y a de l'ambiance tout le temps ? » « Est-ce que l'ambiance est quelque chose qui est remarquable ? ». Eh bien, je dirais qu'il y a certaines qualités de paroles qui méritent, comme certaines qualités d'ambiance, qu'on fasse un certain effort pour y accéder, pour les préserver, pour y être sensible... Il y a certaines qualités qui méritent d'accéder à la verbalisation de ce que l'on peut en dire comme à leur perception immédiate, dans les données brutes de la sensibilité. Si je ne peux rien dire de l'expérience que je vis, je vais être finalement privé d'une plénitude de cette expérience. Ensuite, c'est vrai que si je commence à trop en parler, on va rentrer dans les discussions sur l'art, « ça veut dire ceci », « l'universel cela », et on voit très bien comment on pourrait passer des journées à se noyer dans les méandres des différentes significations que ces mots peuvent prendre pour les uns ou pour les autres... Mais dans la parole, il y a la possibilité d'échapper à cela. Nantes, ça dit quelque chose à tout le monde, aux gens qui sont de Nantes comme à ceux qui n'en sont pas, comme à ceux qui ne parlent pas le français... Il y a un son, il y a quelque chose, il y a une vibration.

3. LA PAROLE COMME TRAJET OU LA PORTÉE DE LA PAROLE

HT. La question qui se dessine derrière ce que tu dis, c'est celle du changement de statut de la parole... A l'issue des processus décrits, la parole devient une "parole droit au but".

Est-ce qu'elle a besoin d'un auteur ? Je ne sais : elle a plusieurs sources, elle suit des déformations successives, elle devient communicable... A un moment donné, elle devient son et sens, elle est écoutée par un public, ... elle est métamorphosée par rapport à l'origine même de la chose, qui est une conversation avec un enquêteur ou une coupe dans un carnet d'écriture. L'anecdote de départ devient autre chose et acquiert un nouveau statut. Dans ce processus, qu'est-ce qu'on fait ? Est-ce qu'il est indépendant du théâtre ? Pourquoi est-ce qu'on associe ces deux statuts de la parole ? La parole fait un parcours et le théâtre décide en quoi il la *porte* – et comment il la porte.

EC. La parole, telle que vous l'évoquez, est quand même un processus relationnel. Elle émerge dans une relation, elle réapparaît à chaque fois qu'il y a relation... Et ça dilue complètement la notion d'auteur, qui est ici attachée à un dispositif de rencontre et d'interaction complexe.

ChR. Oui. Sauf qu'à partir du moment où la parole est notable et écrite, elle demeure.

EC. Oui, mais elle est transformée.

EP. Je précise que tout ce qui a été prononcé par les comédiens a été dit par les gens, il n'y a pas un mot qui n'a pas été dit.

HT. Oui, mais donnez moi la Bible et un pot de colle et je vous prouve que Dieu n'existe pas.

GG. Le Théâtre de la Parole, aujourd'hui, c'est un endroit où les gens peuvent spontanément prendre la parole. C'est un endroit où la parole des gens peut être portée. C'est un endroit qui a la fonction de *porte-parole*.

HT. Tu touches exactement le point sensible de ce débat : il faut donner un statut à cette parole.

ChR. Les gens ont la parole à la télé...

GG. La parole des gens est instrumentalisée à la télé, elle n'est pas directe...

ChR. Comment peut-on être quitte de l'instrumentalisation ? Ici, notre parole est instrumentalisée par le phénomène même de notre rencontre.

PA. C'est pour ça que je parlais d'"immédiation de la parole" : un processus visant à redonner aux paroles médiatisées par les moyens les plus divers (qu'ils soient techniques ou humains), leur *force d'immédiateté* au double sens du terme. Et le but du Théâtre de la Parole, ce serait de se donner des règles du jeu explicites pour limiter l'arbitraire des techniques de médiatisation, c'est-à-dire de révéler ce trajet menant de la parole médiée à la parole immédiate, et de créer les conditions physiques et architecturales pour que ce moment d'émotion, sans médiation, puisse advenir.

JPT. Ce trajet de la parole peut-il être réellement fondateur ou pas du tout ?

4. PAROLES EN CHANTIER, CHANTIER EN PAROLES

GG. Refonder le Théâtre de la parole, c'est redonner un lieu de travail qui puisse accueillir la compagnie du Fol Ordinaire, où elle puisse travailler, recevoir du public, vivre son quotidien. Avoir un contact direct et régulier avec un lieu me paraît vraiment fondateur. Pour la compagnie, mais pour le public aussi... comme d'ailleurs pour ceux qui ne font qu'y passer le temps d'un spectacle. Pour tous, c'est un moyen d'identifier un lieu où l'écrire et le dire peuvent se croiser, ...

PA. Où des rencontres autour du dire et de l'écrire sont possibles...

GG. Au théâtre, on passe par des institutions, par des gens qui font de la gestion économique... A Bel Air, on y échappe. Par exemple, des gens de Malakoff sont venus au Fol Ordinaire, comme pour savoir d'où tout cela venait, d'autres sont venus d'ailleurs.

Ils viennent dans ce lieu pour des raisons différentes, soit parce que la thématique donnée a du sens pour eux, soit parce que cela convient à une pratique amateur, soit parce qu'un comédien est allé dans un quartier faire un travail avec les habitants. On a un lieu où il y a un lien entre les choses et les gens.

US. Cette question du lieu physique, qui est un lien social, me ramène à une question soulevée ce matin par Bruno : est-il plus important d'avoir un résultat ou de montrer la démarche, ici le processus de recueil de paroles, de montage de l'écriture, de réglage entre les acteurs, etc.? Et ceci repose la question de l'intitulé du projet. Quelles sont les limites de la parole dans la définition du Théâtre de la Parole ? Est-ce que c'est un fil rouge auquel on se frotte pour essayer d'expérimenter et d'équilibrer différentes choses ? Ou est-ce que c'est une sorte d'horizon luxueux visant à produire un résultat, montrable à un spectateur ? C'est la grande question qu'on se pose toujours en tant que concepteur : est-ce qu'un chantier est là uniquement pour produire un résultat ? Ou est-ce que c'est aussi un moment vécu, d'une richesse extraordinaire ?

PA. En fait, le "lieu du Théâtre" (au double sens du bâtiment et de la pratique) pourrait être défini autant comme un lieu *en chantier* (ce que demande peut-être le projet de réhabilitation architecturale) que comme un lieu *de chantiers* (ce que demanderait le projet théâtral dans son désir de travailler la parole comme une matière). S'il faut transformer le lieu, c'est parce que c'est et pour que ce soit un lieu de transformation de la matière orale en une matière écrite, un lieu de déconstruction, construction et reconstruction de la parole, un lieu de rencontre et de travail où se bricolent et se relayent les différents statuts de parole que nous discutons.

5. UN LIEU DE PASSAGE ENTRE L'INTIME ET L'UNIVERSEL

HT. Le "statut de la parole", c'est encore trop abstrait. Mais si on revient aux "acteurs", on a un premier groupe qui réunit les gens directement concernés par la chose. Jusque là, il n'y a pas encore d'art. On est dans la "production de paroles", comme le font les journaux ou la télévision quand ils consomment des témoignages... Tout le monde a besoin du récit des gens... Ce premier réseau d'acteurs "directs", ceux qui recueillent, ceux qui reconstruisent, ceux qui témoignent..., est en relation avec un second groupe, qui doit transmettre la chose et la faire passer auprès d'un public (ou des interlocuteurs de la ville par exemple). Or. Ce public n'est pas concerné par la "production de parole" mais par la restitution qui en est faite ; et là, il y a nécessairement travail artistique, réappropriation, mise en forme, etc.

La question que nous posons, c'est peut-être celle d'un lien inédit entre ces deux facettes : la première chaîne, qui produit l'objet, et la seconde, qui le transmet – ailleurs et à autrui. Quel est cet ailleurs ? Quel est cet autrui ? Est-ce que c'est transportable ou pas ?... Quant au lieu du théâtre, c'est peut-être l'interface entre ces deux groupes, le lieu qui autorise la rencontre entre l'intimité d'une production et son ouverture à l'universel – entendu, nous sommes d'accord, non pas dans le sens d'un volontarisme esthétisant mais dans celui d'un partage de l'intime, qui peut toucher tout le monde.

6. LE THÉÂTRE COMME FOYER DE SES DÉLOCALISATIONS POTENTIELLES

EC. Pour *Peuple et Culture*, le public, c'est d'abord les gens, les habitants. J'ai été rendre la parole aux gens après le spectacle des *Hérons*, comme dans *Paroles équitables*.

PA. Oui, mais ce qui est intéressant, c'est que cette restitution de la parole à son auteur n'a de valeur que parce qu'elle a été sortie de son cadre, que parce qu'elle a été "universalisée", "immédiatisée", et qu'elle pourrait être délocalisée – dans l'espace sans doute comme le demande Henry Torgue, mais aussi et peut-être surtout dans le public. Ce type de production pourrait-il être apprécié dans des milieux bourgeois qui n'ont

jamais connu ce genre de situations, qui en ont des représentations complètement stéréotypées, détachées ou fantasmatiques ? Pour moi, c'est une vraie interrogation et c'est le gage d'un "top niveau", d'une espèce d'universalité, qui me semble-t-il, est touchée. Que se passerait-il dans des lieux mais aussi pour des publics où la méconnaissance de ce genre de situation est patente ? Je serai prêt à parier que ça touche autrement, mais aussi fort.

La rencontre est toujours locale, mais elle peut toujours se faire en un autre lieu, dans un autre temps. Et de la même façon que la parole initiale n'a pris de valeur que parce qu'elle a été sortie de son contexte, transformée, médiatisée, immédiatisée puis restituée à son auteur initial, le lieu de la Salle Bel Air prend d'autant plus de valeur que ses productions sont exportables dans la ville, hors la ville, pour en revenir enrichies. Bel Air doit rester le foyer de ses délocalisations potentielles. Ce n'est pas un lieu unique ! C'est le foyer d'interventions infinies dans le territoire urbain. Et c'est en retour le foyer d'inscription d'une parole singulière, issue de la circulation de paroles innombrables. Bel Air doit représenter le lieu où peut s'inscrire la parole. La salle devient l'exacte métaphore d'un texte en quelque sorte.

7. LE TEXTE, LA PAROLE ET L'ÉCOUTE

EP. On a omis de parler d'un élément très important dans *Paroles équitables* : les textes, les retranscriptions sont visibles sur scène. De temps en temps, les comédiens retournent au texte ou y font référence et ceci est mis en scène. On salue les textes. On leur rend hommage. Le texte est donc présent, on y retourne et on joue avec ça tout le temps. Un morceau du "trajet" est montré.

ChR. Des paroles il y en a partout, ça coule... Le texte, c'est différent, c'est gravé, c'est un tissu. Et pour qu'une parole fasse texte, il faut que l'on considère qu'elle est pertinente du début à la fin et qu'elle a une cohérence interne.

Est-ce que tout ce qui s'échange ici sous forme verbale est de la parole ? Est-ce que je peux dire que quand je suis face à vous, je fais entendre ma parole ?... Pas complètement, parce que je ne suis pas en entier dans ce que je vous dis. Si j'avais une inspiration foudroyante ou si j'avais la transe chamanique, je vous guérirais parce que je serais entièrement dans ma parole !... Mais là, on est quelque part entre la parole, le discours, le masque... Et cette parole là, on en a en abondance.

Si je préfère l'appellation "*Un théâtre pour la parole*" plutôt que "*Un théâtre de la parole*", c'est parce qu'elle désigne la parole comme quelque chose "devant souhaitablement advenir". La parole qui m'intéresse est une parole pleine, touchante et notable. C'est *celle qui va pouvoir survivre à ses conditions d'élocution*, qui va devenir un texte, qui va pouvoir être regardée selon différents points de vue... La parole est une certaine qualité, qui touche, qui guérit, qui tue. C'est la parole qui avec un souffle ou un minimum de psychomotricité, peut mettre en branle le destin du monde. Une parole importante n'a pas besoin d'être créée pour être entendue, elle a seulement besoin de *tomber dans l'espace où elle aura sa résonance*.

Cette parole demande un espace d'écoute. Il n'y a parole que s'il y a écoute, que si vous réagissez quand ma parole entre en contact avec votre propre discours intérieur. *La parole*, elle est inoubliable, elle a un début et une fin, on peut l'écrire. La parole, c'est quelque chose dans lequel on est complètement engagé. Si je ne suis pas attentif à toutes les dimensions de mon dire (sémantique, vibratoire, relationnel, ...), à toutes les émotions qui portent ce que je dis, il n'y a pas parole : il y a langue de bois, discours ou babils : des mots, des mots, des mots...

La parole pour moi n'est pas tellement affaire de communication. On "communique" beaucoup plus par le verbal ou l'infra-verbal, par tout ce qu'on dit en dehors du langage. Tandis que la parole est média entre toi et moi : c'est sur ces mots qu'on va revenir. Elle

est à la fois exhalaison et écriture : exhalaison de ce que je perçois au plus profond de mon être, mais le mot écrit est en dehors de moi.

8. L'ORALITÉ, LE TÉMOIGNAGE ET LA SACRALITÉ

HT. Là, tu mélanges trois sens du mot "parole" : l'oralité (la langue, l'infra-verbal) ; la parole comme expression orale d'un certain nombre de support écrits qui peuvent être le discours, l'analyse, le témoignage, les récits ; et la parole avec un grand P, une parole sacralisée, qui peut pour les Chrétiens par exemple être la parole de Dieu.

ChR. La parole sacralisée est celle qui porte la conviction entière.

HT. Je voulais faire cette distinction parce qu'on a sauté d'un type de parole à l'autre sans faire attention, et parce qu'on a eu tendance à sacraliser la parole recueillie auprès des habitants. Telle que je la conçois, la parole des habitants est une parole d'expression, de témoignage, qui a une valeur autobiographique. C'est cette parole là qui a servi de base aux spectacles dont vous nous avez parlé. Quand on parle d'un projet de "Théâtre pour la parole", de quelle parole parle-t-on ? Et bien sûr de quel théâtre ? Dans cet ensemble de significations du mot, j'ai peur qu'on se perde.

PA. Dans cette profusion néanmoins, est-ce qu'on n'est pas en train de faire de "la" parole, en un sens majeur, le passage entre ces différentes formes d'expression orale ?...

9. RETOUR AU TEXTE OU SURVIVRE À SON CONTEXTE

ChR. Il faut y ajouter l'écriture. S'il n'y a pas l'écriture, pour moi, on n'est pas dans le projet. Pour qu'un tel théâtre puisse exister, il faut que la parole puisse advenir, soit comme texte soit comme parole, et que l'on puisse passer du texte, qui est là, à la parole circonstancielle, qui contient tout le contexte. Le texte c'est le texte, la parole c'est le texte et le contexte de son énonciation.

EC. Le texte a un contexte aussi.

ChR. Le texte survit à son contexte.

EC. Qu'est que ça veut dire « ...survit à son contexte » ?

ChR. Ça veut dire que les caractères sont lisibles et que le texte reste intéressant, indépendamment des époques et des localisations géographiques.

EC. Je n'y crois pas non plus. Je ne suis pas du tout dans une approche de ce type. Je crois qu'il y a une historicité des choses, qui peut se prolonger très longtemps, qui est liée à un certain nombre de phénomènes sociaux et d'horizons d'attente précisément datés, mais qui ne relève d'aucune espèce de transcendance. Le terme de Parole avec un grand P me dérange beaucoup. L'idée de quelque chose qui traverserait les choses également. Les choses interrogent, créent du débat, interpellent, mais elles ne parlent pas de manière immédiate. Un texte artistique est sans cesse réinterprété, toujours sujet à un renouvellement sémantique.

ChR. Oui bien sûr...

EC. Mais il ne traverse pas...

ChR. Non, c'est lui qui est traversé par la parole. Le texte demeure. Mais il est traversé par des paroles différentes, par des points de vue, des énonciations, des circonstances. Il va être "contextualisé", mais il va passer de contexte en contexte. Il a une "perdurabilité". Le texte est une inscription, qui résiste aux changements de ses circonstances.

EC. Oui mais comme il est réinterprété tout le temps, il reprend sens tout le temps.

ChR. Il en est potentiellement capable. On ne va pas s'en lasser parce qu'on l'aura interprété 200.000 fois. On y revient sans cesse. Et par la parole il faut le faire vivre... Et puis il y a un corpus de textes.

10. LA PAROLE COMME CIRCULATION DE LA PAROLE

EP. Je reviens aux statuts de la parole. Dans les deux expériences qu'on a présentées, il y a la volonté de redonner la parole à des gens qui ne l'ont pas ou qui ne peuvent pas la prendre (et notamment à Malakoff, où le dispositif de participation mis en place par la ville ne donnait la parole à quiconque). Il y a donc une vraie volonté de réagir face à des rapports de domination et à des violences symboliques contemporaines. C'est pour ça que le contexte est essentiel. Cette préoccupation me paraît constituer une des dimensions du Théâtre de la parole.

La deuxième à mon avis rejoint ce que tu viens de dire, Christian, sur l'écriture, éternellement revisitée, transmise à des publics qui n'accèderaient pas à ce type de texte, ... Et là, ce serait une volonté de redonner le texte à d'autres auteurs, à des auteurs africains par exemple comme dans le projet de *Mme Bergotta*...¹⁰

AL (Arnaud Lisbonne). On a vu se dessiner quelque chose qui est de l'ordre d'une opposition entre une parole immanente et une parole transcendante. Je souhaiterais qu'on fasse attention à ne pas juxtaposer à ces catégories d'autres catégories, parce qu'on va très vite vers l'addition entre une parole de l'auteur et une parole de l'amateur, entre une parole de l'expert et une parole de Monsieur tout le monde, entre une parole de la conservation et une parole du progrès. Le milieu culturel est taraudé par ces oppositions et il ne faudrait pas s'y laisser piéger.

PA. Dans ce que l'on discute, il me semble intéressant de nommer des statuts de paroles différents, en se mettant d'accord sur l'enjeu d'un projet de Théâtre *pour* la parole, qui pourrait être le changement de statut d'une parole donnée. Henry nous propose de distinguer la parole orale (l'oralité ordinaire), la parole verbale (ou la parole expressive), Christian y ajoute la parole textuelle (ce que j'appelais la transcription) et l'on discute de la légitimité de revendiquer l'accès à une parole sacralisée ou sacralisante, qui est à la fois mythe et horizon de vérité, ...

EC. ...horizon d'attente...

PA. Oui, mais en tout cas "horizon", c'est-à-dire une ligne physique, par principe inatteignable, qui donne à voir, par l'"imagination" de mon œil, tout ce que je ne vois pas, donc une parole qui me donne à imaginer tout ce qu'elle ne me dit pas littéralement.

Ce qui me semble intéressant d'affirmer, c'est que cet horizon de la Parole n'est audible que parce qu'il y a circulation de l'une à l'autre, que parce qu'il y a déplacement, décalage entre les différents types de paroles, entre les différents types de public aussi. C'est le déplacement de l'un à l'autre qui importe et c'est lui qui fait la différence avec d'autres formes théâtrales, souvent attachées à un seul statut de la parole. Et il y a une sorte de circularité entre ces différents statuts, avec deux trajets inverses qui me semblent très bien restituer l'esprit du projet : d'un côté le trajet sacralisant du concepteur ou du metteur en scène qui a besoin de cet horizon de vérité, d'attente ou de parole pour passer de la parole entendue (ordinaire, véhiculaire ou médiatisée) à la parole écoutée (pleine, rare et immédiate) ; de l'autre la perspective de l'analyste ou du chercheur qui va au contraire dans le sens d'une désacralisation, qui va défendre le contextuel, la conviction, le pluralisme.

¹⁰ Cf. Tome 1, Document 2.10. et Document 4.1.

11. UN ESPACE D'ÉCOUTE

ChR. Derrière la notion de parole, il y a la notion d'écoute. Donner la parole aux gens, c'est bien... Mais donner de l'écoute, c'est plus difficile encore... Tout le monde a plus ou moins la parole. Tu ne vas pas donner la parole au peuple !... Par contre lui apporter les conditions d'une écoute, inventer un espace où la parole serait perçue et non jugée, construire un lieu inhibant la réaction, qui est le jugement a priori... Il faut pour cela *un Théâtre* – à la fois un espace et un rituel entre lesquels la parole est posée, de sorte que je ne peux que la considérer avec attention. A partir de là – et c'est peut-être aussi vrai pour *Les hérons* que pour *Paroles équitables* ou pour le studio prosodique –, le sens est suspendu jusqu'à ce que la connexion soit complète. Ce n'est pas ma parole contre la tienne, mais nos paroles ensemble. Tout devient intéressant. Les gens vont s'exprimer différemment, mais on ne peut les considérer qu'avec attention. Notre système de pensée nous empêche d'écouter. Ecouter, c'est se donner le temps d'une attention non divisée, mais plurielle. Je vais être totalement engagé pour capter le maximum dans ce que tu dis. En même temps, ça ne m'empêchera pas d'écouter ma propre réponse. C'est là qu'on peut dire qu'il y a écoute : c'est lorsque l'avancée de l'autre est considérée sans inattention, sans indifférence et que cela me révèle en même temps une figure de moi-même qui va entrer en correspondance avec cette altérité qui m'est proposée.

HT. C'est ça l'universel, le moment où l'on se sent sur la même longueur d'onde.

ChR. Pour moi c'est vibratoire. Ondulatoire. Ce n'est pas tellement de l'ordre du discours mais plutôt de quelque chose qui est partagé. C'est universel, c'est de l'ordre de la saltation, quelque chose passe, ou se passe – ensemble. Chacun fait ce qu'il veut mais il y a une lisibilité du groupe. Les singularités peuvent nous mener à autre chose qu'à la guerre. Dans un théâtre, avec un protocole spécifique, on peut remettre l'entièreté d'un vécu intérieur en alliance avec celui des autres. Le jeu du théâtre, c'est pouvoir être dans l'autre sans se noyer, sans se perdre. Le jeu suprême, c'est non seulement de permettre d'aller vers l'autre, mais aussi de réagir pour ne pas être que dans l'unisson, mais dans le contrepoint.

Débat 4

La salle, le chantier, le contrepoint Vers une architecture métamorphique

Où pour conclure la parole est donnée à Henry Torgue, Uli Seher et Bruno Plisson et où il apparaît que certaines orientations majeures du projet artistique peuvent entrer en résonance avec des orientations à donner au projet architectural...

HT. Ce qui est tout de même étonnant, c'est que nos vocabulaires ne sont pas si étrangers que ça. Avec une certaine élégance, nous avons effleuré sans nous appesantir quelques débats-pièges qui menacent toute réflexion sur le « dit » comme le rôle politique ou social de l'art, la part esthétique de la misère, le positionnement de l'artiste-militant ou encore la planque verbale du chercheur (il doit bien y avoir quelque chose du même genre pour les architectes, mais ils se sont pour le moment moins confiés !). Parfois en filigrane dans nos échanges, ces questions ne nous ont cependant pas envahis. Même si elles sont parfois encombrantes, elles ont laissé la place à un rapprochement qui devrait s'avérer fructueux pour s'acheminer vers un projet architectural. Chacun dans nos domaines, nous avons recours à des notions dont les statuts semblent se rapprocher : la parole, l'ambiance ou l'espace. Elles ne se recouvrent pas mais elles décrivent toutes une intersection sensible et matérielle qui implique des

sentiments et des réactions. Toutes les trois s'incarnent comme des processus temporels, et même "l'espace" dont le Théâtre Bel-Air semble une belle illustration. La parole, exprimée, recueillie, décryptée, devenue texte, puis oralisée, théâtralisée, mise en scène et donnée en retour au public, décrit en particulier un trajet fascinant. Et l'on s'aperçoit que pour être communiquée comme pour retourner à l'origine, la parole demande à être retranscrite et à passer par le texte. Entendons par "texte" aussi bien un document écrit qu'un document audiovisuel. Ce trajet est intéressant parce qu'il ne s'arrête pas là, il y a une reconstruction de la parole par le théâtre, par la mise en scène et par les comédiens. Et il est fondamental de voir comment la mise en scène d'une parole respecte l'original sans y coller. Il y a une *traduction*, au bon sens du terme, qui rend la parole communicable et transmissible.

1. LES MYSTÈRES D'UNE FERMETURE OUVERTE

Et pourtant, ce don de parole, démultiplié en étapes successives avec des acteurs se passant le relais, ne la sanctifie pas seul. Dans les deux spectacles évoqués, il doit y avoir autre chose qu'une simple traduction théâtrale (même réussie) pour expliquer leur impact. Quelle est donc cette parole ? Quel est son sens secret ? Qui en sont les auteurs ? Quel rôle joue le public ? Ces questions restent entières. On touche là à la dimension éthique et politique de la représentation – dans deux sens à la fois : comme image mentale et comme matérialisation du symbolique. Il y a toujours quelque chose qui échappe dans un spectacle réussi. L'art comme passeur, voire comme agent de transformation, intègre le mystère au cœur de ses techniques. Bien malin qui sait pourquoi le public marche – pourquoi « cela prend ». Alors ? Quel espace pour quelle assemblée ? Quelle tribune pour quelle parole – ou pour quelles paroles au pluriel ? Quelle jonction et quelle séparation entre la salle et la scène ? Quelle répartition entre les lieux du public et les lieux du retrait ? Comment penser l'espace, l'ambiance et la spécificité d'un lieu de parole – un lieu destiné à recueillir les rituels dont parlait Christian à l'instant ou à mettre en place les protocoles d'écoute et de partage dont nous débattons ?

AL. On voit bien que ce lieu que l'on rêve sera le lieu d'une certaine cohabitation entre des professionnels et des amateurs. C'est pour ça qu'il faut aussi mettre en place une réflexion sur la nature juridique de ce théâtre là. Quelle pourrait être la structure juridique de ce théâtre pour la parole ? L'utilisateur ne viendrait pas seulement écouter la parole avec un grand P, mais il viendrait aussi interagir. Ce n'est pas seulement un lieu pour les professionnels. Et c'est paradoxal parce que la pratique artistique nécessite une certaine fermeture, une certaine intimité, un retrait certain. A un moment donné il faut pouvoir clore.

2. ENTRE L'ESPACE ET LA PAROLE – NEUTRALITÉ, ENTIÈRETÉ, TEXTUALITÉ

US. Même s'il était peu porté sur l'architecture, ce débat me semble porteur de l'action qu'on va mener ensemble. Il faut chercher des parallèles entre ce qui a été dit et ce que l'on peut faire. On a d'abord parlé de la *neutralité de l'espace*. J'ai dit à Christian, après sa description du studio prosodique, que j'avais l'impression d'avoir affaire à un laboratoire : on parlait de propreté du sol, de sas d'entrée, de paroles différentes qui s'additionnent, se glissent, se superposent ou précipitent, comme dans une réaction chimique à la limite, avec des effets de catalyse, de hasard ou d'accidents. La richesse est probablement là, dans cette ouverture paradoxale d'un lieu qui est par ailleurs incroyablement défini, en tout cas immédiatement prégnant. Et cela doit devenir notre obsession. Comment préparer le lieu pour que l'alchimie marche ?

On a ensuite parlé de l'entièreté de la parole – de la volonté d'être entier et d'avoir une parole entière. Je pense qu'il y a quelque chose qui est de l'ordre de *l'entièreté du lieu*

qu'il faut reconnaître et valoriser dans la salle Bel Air.

PA. Oui, avec cette idée du jeu entre les acteurs, consistant à pouvoir être dans l'autre sans se noyer, à ne pas être que dans l'unisson mais dans le contrepoint : c'est presque un précepte architectural : *pour que des sous-espaces viennent jouer le contrepoint de la salle principale et unitaire.*

US. On a aussi parlé du *rôle fondamental du texte*, qui doit être récité pour exister et qui surtout se recontextualise incessamment. Je vois beaucoup de parallèles avec la transformation d'un lieu architecturé qui doit être utilisé pour exister et dont la réhabilitation se fait précisément par "recontextualisation". Le projet de réhabilitation est toujours la réinterprétation du bâtiment initial dans un contexte qui a changé.

PA. *La salle Bel Air serait au Théâtre de la Parole ce que le texte est à la parole* : un passage obligé, un référent, une inscription matérielle et physique qui peut redonner lieu à douze mille interprétations mais qui assure à tout un chacun de pouvoir y revenir et de pouvoir s'y retrouver.

3. UN PROCESSUS PERMANENT DE RÉINTERPRÉTATION ARCHITECTURALE

US. On a parlé enfin de chantier – et c'est peut-être le maître-mot, prononcé par Bruno, qui prend une valeur nouvelle après tout ce qui vient d'être dit sur le trajet de la parole. Il y a beaucoup de parallèles avec le travail de l'architecte qui procède de la même façon. Il intervient sur un lieu existant. Il le transforme. Il y a toujours un contexte, des souhaits, une fonction, un thème, un contexte économique-politique. Et il y a toujours une intervention, un montage, des réglages, un recalage... On a vu à quel point la transformation peut être une source d'invention de tous les acteurs. Est-ce que la réhabilitation de la Salle Bel Air ne devrait pas être conçue comme une transformation qui s'inscrit dans la durée et qui s'affiche comme un processus de réinterprétation permanent du lieu de référence ?

BP. Oui. Je disais ce matin qu'il faudrait montrer la chose en train de se faire, Henry disait qu'il fallait produire une "architecture de l'accueil" et non une "architecture de la réponse", une architecture capable d'accueillir des programmes changeants plus que de répondre à un programme figé. Je préciserais en disant : il faut que le plan d'exécution puisse bouger avec le programme, que le chantier soit l'occasion de vivre une expérience avec les usagers du lieu (et non seulement de produire un résultat), que les dimensions financières puissent être re-questionnées par les modes d'articulation du social et de l'artistique, que les objectifs de réhabilitation de la Salle Bel Air puissent être négociés dans un processus de collaborations ou d'oppositions qui s'échafaudent entre différents types d'acteurs, d'auteurs et de spectateurs, sur les lieux même du théâtre.

4. QUATRE PRINCIPES EN CHANTIER : ASSOCIER, MODELER, RELIER, CAPITALISER

BP. Sur cette question de l'amorce d'intentions architecturales qui soient en adéquation avec le projet théâtral, je tirerais de nos discussions quatre principes progressifs.

1. Relever le défi de faire du lieu *à la fois un théâtre d'essai et un lieu d'urbanité* (qui croisent les échelles du quartier, de la ville, de la scène nationale et internationale). Le Théâtre de la Parole doit être aussi démonstratif dans le champ de la production théâtrale que dans celui du projet urbain. Cela sous-entend deux choses du point de vue de la réhabilitation : du côté des publics, il faut rendre possible l'identification de ce lieu comme un lieu d'hospitalité où les publics les plus différents peuvent se croiser, comme un foyer ouvert sur la rue, le quartier, la ville (avec peut-être une sorte de mise en abîme des rapports entre l'intérieur et l'extérieur dans le changement d'échelle) ; du côté des comédiens, il faut revendiquer le droit d'exercer son métier au quotidien (pour sortir de l'intermittence) dans un lieu de travail permettant d'avoir un contact direct avec le public

(pour sortir du théâtre formaté). C'est en quelque sorte le contrat moral de Bel Air tel que l'avait initié Michel Liard – un lieu de complicité avec le public, qui doit rester ouvert au public, malgré les restrictions administratives d'accès ¹¹.

2. Considérer le projet architectural comme une manière d'interroger la logique du lieu, *son ambiance*, sa "permissivité", c'est-à-dire repérer et tirer parti de ce qu'il permet, lui laisser la chance que quelque chose qui lui soit propre se produise... et transposer ce même objectif pour l'espace public. Cela sous-entend cette fois que soit inventée *une forme de programmation évolutive* de la Salle Bel Air – qui permette de modeler et de remodeler, inlassablement, un espace en discussion (mixité, cohabitation, partage des pouvoirs).

3. Y envisager *l'espace comme une possibilité relationnelle* entre un espace intérieur (verticalité) et un espace ordinaire (horizontalité) ; entre le corps propre et le sol (qui reste la surface de contact et qui doit aussi être propre) ; entre une expérience anarchique (qui modifie les états de conscience ou de réceptivité) et un cadre rigoureux (qui rend l'expérience répétable) ; entre l'acoustique et la parole, qui doit y "tomber" pour juste s'y faire entendre...

4. Y réfléchir, malgré la fragilité de la scène et de la fiction, les *moyens matériels de capitaliser de l'expérience* vivante, *des paroles* remarquables ou *des événements* singuliers. Et ceci commence à poser des questions très précises sur les conditions d'écoute et de partage, d'accessibilité et d'exposition, d'utilisation et de configuration de la salle Bel Air et de ses espaces attenants – sans muséifier la mémoire du théâtre de la parole ni faire écho à l'assèchement affectif du théâtre contemporain.

¹¹ Cf. Tome 1, Document 3

Restitution 2

Le récit du lieu

La salle Bel Air et ses acteurs ¹²

Acte 1

Déambulation, lectures et débats

Où Gilles Gelgon et Gaëlle Clérivet invitent le collectif à découvrir le potentiel des ambiances du théâtre à travers le montage, à plusieurs voix, d'un récit polyglotte de textes dits, de souvenirs vécus ou de témoignages révélés. Où le groupe se déplace de lieu en lieu, au cours de la matinée, du corridor de l'entrée jusqu'à la grande salle.

Où chaque halte est ponctuée : de la lecture d'un morceau choisi dans les textes de Michel Liard ; d'un récit, programmé ou spontané, des histoires vécues en ce lieu-là dans cette ambiance-là ; d'un temps de débats et autres réactivations autour de ces souvenirs ou moments forts...

SCÈNE 1

DANS LE CORRIDOR DE L'ENTRÉE

« POUR QUE LE THÉÂTRE... »

DUO SUR UN TEXTE DE MICHEL LIARD ¹³

GG. « 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** ;

¹² Ce texte est une reconstruction des exposés et débats qui ont eu lieu lors de la journée du 27 mai, organisée *in situ* à la salle Bel Air à Nantes. Comme le disait alors le programme (**cf. Annexe 3**), elle visait à "faire parler le lieu" à partir du récit de deux types d'histoires : des histoires de comédiens permettant de restituer un certain *vécu du lieu* (en tant qu'outil de travail, lieu de vie quotidienne et espace symbolique) et des histoires de publics permettant de recomposer une certaine *histoire de la réception* dans ce lieu (en tant que salle de spectacle, lieu de socialité urbaine et souvenir de moments fondateurs d'un imaginaire collectif fort). Outre les membres du groupe de travail, avaient donc été conviés à participer à cette journée :

- Brigitte Verlière du *Théâtre Pom*, deuxième compagnie hébergée à Bel Air ;
- Lionel Monnier, Yvette Poirier, Didier Morillon et Christelle Petitgars : comédiens ayant joué dans la salle ;
- Jean Perrochaud, affichiste ayant pratiqué *Bel Air* dans son enfance ;
- Jean-Claude Rémond, administrateur de la compagnie du *Fol Ordinaire* ;
- Nathalie Boulay, comédienne amateur très engagée dans la compagnie.

¹³ Pour le texte original, cf. *Tome 1, Document 3*.

- 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 de la Salle Bel Air !...

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

GG. « **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.

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

GG. « **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.

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

GG. « **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.

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

Silence.

*Gaëlle Clériver fait un signe à l'assemblée,
qui se retourne vers Brigitte Vernière...*

UN GRAIN ET UNE ACOUSTIQUE UNIQUES

BV (Brigitte Vernière). Pour ceux qui ne me connaissent pas, je m'appelle Brigitte Vernière. Je suis comédienne et co-directrice du *Théâtre Pom*, installé ici depuis quelques années. Le *Théâtre Pom* est issu de la fusion de deux compagnies : la compagnie *La Marcotte* qui était une compagnie pour le jeune public que j'avais créée en 89, et le *Théâtre de la Petite Ortie* qu'avait créé Catherine Le Moullec en 78. Catherine est aujourd'hui à Paris, mais elle a écrit, en tant que très ancienne occupante de cette salle, un texte que je vais reprendre avec vous.

« Bel Air, c'est d'abord un grain unique, une acoustique qui force à écouter différemment, une merveilleuse caisse de résonance pour travailler les mots, les faire entendre, leur donner tout leur sens Pas un endroit ici où je n'ai pas un souvenir précis lié au travail d'un texte, à la langue d'un auteur ... Les mots y sont incrustés dans la densité de l'espace... Par ci par là, dans un abandon calculé, des objets, des accessoires de travail ou de théâtre, bribes de spectacles A chacun son histoire, à chacun son cortège d'ombres bien vivantes. Des murs aux stucs rouge sang ou pompéien, les traces d'un passé glorieux ou festif Une sorte de Théâtre local des Bouffes du Nord ... que les édiles municipaux décident un jour de 79 ou 80 de rouvrir pour y loger ma compagnie Un lieu enthousiasmant, motivant, inspirant, provoquant, parfois lourd à porter, mais où je me suis toujours sentie comme une invitée. Ce n'est pas moi qui me le suis approprié, c'est lui qui m'a accueillie ».

UN OUTIL DE TRAVAIL

BV. « Bel Air, c'est ensuite un outil de travail, du labeur quotidien et acharné, du travail de fourmi avec l'énergie et le courage de géants ! Me reviennent en foule images, souvenirs, fous rires, drames, des plaisirs et des souffrances, déjà une longue tranche de ma vie... Impossible de trier, impossible de choisir ! A quoi bon énumérer des noms, des titres de spectacle... C'est bon pour la télé lors des remises de prix où l'on célèbre une fois l'an le théâtre et les acteurs.... Tous les artistes locaux sont passés ici, tous ou presque, pour y répéter, créer et même, dans les soubresauts de l'histoire sociale, pour s'y révolter, crier, revendiquer

« Espace fugace et insaisissable comme le dit son nom, Bel-Air ne peut appartenir à personne. C'est un lieu collectif, c'est le lieu de tous, le lieu d'un groupe créateur, d'une troupe, d'une compagnie, le lieu du théâtre quoi !... Bel Air, c'est l'essence même du collectif, un lieu d'exploration... un lieu à arpenter, un lieu qui réserve des surprises. Oh le plaisir de la déambulation pour y trouver le recoin où le texte que je travaille sonne le mieux !... un lieu d'essais par excellence. J'y ai mené des tentatives, conduit des projets avec des professionnels, des amateurs, des élèves, des adultes, des enfants ... et pour tous, l'entrée dans ces murs était toujours un émerveillement. Bel Air est un lieu qui porte et réveille l'imagination de tous.

UN LIEU D'ENSEIGNEMENT PARTAGÉ

BV. « Bel Air est aussi pour moi la métaphore de mon parcours entre l'école et le théâtre. On y est tout près d'un collège où j'ai travaillé un an et cette salle devenait une annexe de ma classe. Ma vie a toujours oscillé entre l'école et le théâtre, j'ai toujours cherché à créer des liens entre ces deux mondes, comme enseignante et metteur en scène. J'aimerais que ce lieu continue à être cette passerelle fragile – un espace d'apprentissage mutuel et d'enseignement partagé. Des cours, des stages, des ateliers, des lectures et des répétitions publiques, des rencontres pendant les créations... Les mots et ceux qui les prononcent... Ce serait bien que la salle continue à vivre son histoire dans ce sens...

« Les premiers spectacles que j'ai créés petite fille avaient pour décor le grenier immense de la maison de mon enfance... J'ai toujours trouvé que la Salle Bel Air avait un petit air de grenier ... Il n'y a plus de grenier pour les enfants des villes, il n'y en a pas plus pour les adultes, les espaces sont tous rentabilisés, exploités, rénovés, redistribués ! J'ai horreur de la nostalgie, j'aime regarder devant moi, mais j'aimerais bien que Bel Air garde un peu de ce grenier là pour les yeux de tous ceux-là.

UN ESPACE DE LIBERTÉ ET UN BÂTIMENT QUI JOUE

BV. « Le jour où l'on a abattu le bâtiment auquel la salle était appuyée, nous, ses occupants, avons redouté que ses murs ne s'écroulent. Nous avons perçu sa fragilité, ausculté les fissures, les lézardes. Et puis non, Bel Air est indestructible ! C'est un bâtiment qui "joue", au sens mécanique du terme. Et il faudrait que cette possibilité de jeu (cet appel d'air) subsiste dans la ville. Il faut y préserver la possible réponse improvisée à la vie, aux circonstances, aux besoins de la création. Il ne faudrait pas la convertir en un lieu rigide, la coincer dans des créneaux horaires, des activités tarifées, la rétrécir dans des espaces clos et définis par de belles pancartes. Il faut laisser passer les courants du bel air qui y circule, conserver les espaces de liberté créatrice qu'il représente, même si c'est parfois plus difficile à chauffer, à gérer, à organiser ! Il faut la garder comme un espace de liberté dans la ville ».

SCÈNE 2 "AU GRENIER"

LA FORME DE L'OEUVRE

DUO SUR UN TEXTE DE MICHEL LIARD ¹⁴

GG. « Une pratique novatrice dans le domaine artistique 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.

GC. « La Forme !

GG. « 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* !

GC. « Doit-on raconter une histoire ? Y a t il d'autres éléments qui font "théâtre" ?

GG. « *LE PERSONNAGE* !

GC. « S'agit-il de créer un caractère, une psychologie "réaliste" ? De suivre l'évolution d'un personnage ?

GG. « *LE TEMPS* !

GC. « 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 ?

GG. « *L'ESPACE* !

GC. « Doit-on jouer toujours dans des salles calibrées, à l'italienne par exemple ? La pertinence n'est-elle pas plus grande quand spectateurs et acteurs sont dans le même volume ?

GG. « *LA LANGUE* !

GC. « 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 ?

GG. « 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 »...

Silence.

Didier Morillon est invité à relater l'expérience des Beaux Parleurs, spectacle créé avec Michel Liard en 96. Il ouvre une trappe et s'y glisse jusqu'à mi-corps.

SONS ET LUMIÈRES POUR LES BEAUX PARLEURS

DM (Didier Morillon). L'idée au départ était d'explorer tout le lieu. Il fallait que chacun y trouve une place, un endroit pour placer la voix et le corps – comme l'a dit Catherine tout

¹⁴ *Ibidem*

à l'heure par la bouche de Brigitte, un endroit pour entendre sonner l'espace. Ici c'est absolument génial. On a tout de suite pensé à une sorte de cathédrale. Et l'idée a été de chercher des textes qui pouvaient faire penser à ça. On avait cherché dans Jean-Pierre Verhaegen... Il y avait toute une liste de noms que je disais, moi, là, ici... Et on a monté une espèce de liturgie : les gens arrivaient d'en bas, puis ils montaient à droite par l'escalier en colimaçon, passaient le long du balcon, et se mettaient à l'écoute, dans une lumière... C'est vraiment pour moi un des plus beaux spectacles en éclairage, parce qu'il a été fait, par Thierry Matthieu, avec des ficelles..., des ficelles merveilleuses – des vieux vitraux multicolores, des petites 250, des projos qu'il a trouvé je ne sais où...

J'étais donc avec Gérard en train de dire nos paroles liturgiques. Christelle était, au mépris de toutes les consignes de sécurité, sur un panneau qu'on avait jeté sur deux portiques... Moi, je parlais d'ici au ras du sol, encastré dans ma trappe, d'autres voix se faisaient entendre de nulle part et partout...

ChP (Christelle Petitgars). De l'un des trous de l'ancienne cabine de projection lorsque la salle servait de cinéma !

DM. Lionel était par là... Tout ça se répondait, ça envahissait tout le lieu... Et là, au niveau sécurité, on n'avait pas le droit, c'était clair... On avait même réussi à ouvrir cette porte, parce qu'il y a un escalier derrière qui redescend et donne accès au garage dans la petite cour, en bas. Mais des bouts de plâtre tombaient ! Quand on répétait, on en faisait tomber avant que les gens ne passent, pour éviter que ça leur tombe sur la tête... On a passé du temps ici, et comme je me trouve là en ce moment, c'était super agréable, il y a une résonance dans cette salle, une espèce d'acoustique... Je ne sais plus s'il y avait déjà le vélum... Oui puisqu'il y avait Christelle dessus... Et Thierry avait éclairé chaque colonne avec un tout petit dichrome à la base, pour mettre en relief toutes les moulures. C'était assez impressionnant pour les gens qui arrivaient là... et même pour nous d'ailleurs. Avoir un décor comme celui là, ça aide, ça porte la parole.

C'est ce spectacle qui a fait connaître *Bel Air* à tout le monde – qui a révélé ce lieu que tout le monde avait oublié.

UN MOMENT D'INTIMITÉ COLLECTIVE

LM (Lionel Monnier). J'aimerais insister sur ce moment parce que c'était un moment de lien intime entre le lieu, le texte, l'acteur et le public. Le fait de transporter le public d'un endroit à un autre le met dans un "état de voyage" ; et du coup, il est à même de vivre des expériences surprenantes... Il y a d'abord le voyage géographique : lorsque le public est amené à se déplacer dans le lieu, lorsque le rideau s'ouvre ou lorsqu'il fait face au comédien, il découvre que le théâtre recèle d'autres théâtres, il voit les belles colonnes, etc., mais on reste dans un rapport assez conventionnel, il n'y a pas grand-chose qui vienne perturber le lieu du théâtre à ce niveau. Et puis, il y a un voyage qui se fait presque dans l'immobilité et qui tient d'une perception intérieure... je voulais parler du moment où le public arrive... Tout d'un coup, ce temps de déambulation s'achève et par un appel de lumière, tout le monde se retourne et d'un coup : même ambiance, même lieu, un corps flotte dans l'espace... Le lieu devient complètement impossible, on est devant une situation instable. Une espèce d'horizontalité se met en place. Tout à coup, les dessous du théâtre deviennent une sorte d'abîme, le ciel est infini et l'abîme est sans fond. Du même coup, le lieu devient abstrait, ce n'est plus un théâtre, on est dans une chose indéterminée – et simplement parce qu'on s'est tourné ! C'est dans ce retournement qu'il y a précisément pour moi *voyage*. Il y a suspension, mise en jeu, mise en boucle de notre perception... Je me souviens très bien de ce moment. Le public, cloué sur place, fait un saut dans le vide ou un saut de page. Il y a des espèces d'attente qui se forment, qui sont en principe inatteignables, magiques...

DM. Dans ces moments là, on sent que le spectateur est autant dans l'exploration visuelle que dans l'écoute du texte... Pour le spectateur, c'est un moment

d'émerveillement qui naît de la rencontre du plaisir de la vue et de l'oreille. A ce moment, on peut dire qu'il y a une écoute assez somptueuse ; le lieu entre en écho avec le texte, il sert de caisse de résonance et non de simple espace de projection. Comme l'acteur, le lieu prête son corps au texte... Et en même temps, il prête son corps à l'acteur, je veux dire qu'il est plein de ressources, inépuisable.

A chaque endroit, on se dit : « ah, on pourrait faire ça ! ». C'est un lieu très inspirant. Je ne crois pas qu'il y ait un endroit à Bel Air où l'on n'ait pas cherché à jouer ou à répéter, pas un endroit qu'on n'ait pas exploité, habité. Là où vous êtes monté, il y a un tout petit cagibis qui sert de local de décor à Pom. Eh bien, même là, on travaillait nos textes et vu que ça répétait partout, on travaillait sur Andromaque à l'époque, il fallait s'isoler pour apprendre ces grands monologues, et on finissait toujours par trouver des petits endroits comme ça.

La trappe se referme...

DM. Je ne sais pas à quoi elle servait, cette trappe...

GC. On va descendre dans la grande salle...

Le collectif se déplace vers l'escalier, passe les plans inclinés des paliers supérieurs, descend...

HT. Quand elle parlait dans le texte d'un bâtiment détruit...

EP. C'était de ce côté-là. Le bâtiment n'ayant pas de fondation, on a cru un moment qu'il allait s'effondrer...

Brouhaha, bruit de pas, escaliers, bois, rires et sifflotement

SCÈNE 3 **DANS LA GRANDE SALLE**

LA DÉMARCHE DE CRÉATION
*DUO SUR DES TEXTES DE MICHEL LIARD*¹⁵

GC. « Le travail artistique peut 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.

GG. « 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, ...

GC. « 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

¹⁵ *Ibidem*

professionnel, élu ou simple spectateur.

GG. « 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, de 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.

GC. « 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 ».

TÉMOIGNAGES : CONFIGURATIONS, OBJETS ET USAGES

GG. On a trouvé ce papier, qui concerne l'inauguration de la salle au début du siècle.

« Le 6 Mai 1900 a été solennellement bénite par Monsieur le curé de Saint-Emilien, la nouvelle salle des fêtes de Bel Air. Elle rappelait bien des souvenirs, l'ancienne salle qui, construite en 1844, trois ans après la fondation du pensionnat, servit d'abord de chapelle provisoire. « Tout monument qui tombe emporte avec lui une part de nous même ». C'est cette pensée qu'a fort bien exprimé le TCF Charles Emile, le jeune et éminent nouveau directeur de Bel Air, au début de la délicate allocution qu'il a prononcée ».

DM. On a aussi retrouvé de vieux programmes...

GG. On utilise cette salle, avec Gaëlle et d'autres comédiens, Paul Marchal et Nathalie Boulay, pour donner des cours de théâtre à des amateurs... On peut aller travailler à plusieurs endroits, demander aux élèves de travailler dans divers recoins ou sous-espaces... On peut dans ce vélum faire apparaître les gens. Et puis, il y a énormément d'objets qu'on utilise régulièrement avec les amateurs. La tribune, le fauteuil... Certains servent et ont servi à d'autres spectacles, à d'autres créations.

GC. La tribune, la dernière fois, c'était dans *Ma Solange*.

EP. Le fauteuil dans *Novarina*, et encore avant, dans *Les délices de la vertu*.

ChR. Le tapis, c'était pour les répétitions du *Misanthrope*, il y a 15 ans. Il faisait très froid, on avait trouvé abri dans cette salle. Ce tapis délimitait l'espace du jeu : lorsqu'on entrait sur le tapis, on était en jeu ; lorsqu'on en sortait on n'était plus en jeu... Les répétitions... Ce qu'il faut dire, c'est que la scène était là-bas et que la pente de la scène a été prolongée dans la salle...

LM. Il faut dire aussi qu'il y a eu plusieurs configurations. Le gradin, à un moment, était là ; il servait de petit théâtre... Là, il a sa position définitive.

GG. Michel avait eu l'idée avec Thierry Matthieu, dont on a parlé tout à l'heure, de déplacer le gradin.

EP. C'est une récupération d'un autre théâtre de Nantes qui n'est pas forcément adéquate, parce qu'on ne peut pas la bouger.

DM. Cette configuration a été mise en place pour une série noire. Michel souhaitait avoir une vision panoramique, comme un 15 mm, et c'est resté... Des architectes ont travaillé sur la scénographie d'*Andromaque* en utilisant les portes qui sont derrière. Ils ont suscité un lointain derrière, c'était assez réussi, parce qu'il y avait toujours un petit courant d'air qui faisait bouger légèrement le voile

Sonnerie

EP. Et avant, c'était un cinéma scolaire, en relation avec l'école.

DM. Il n'y avait pas les grandes glaces, la première fois que je suis venu ici, il me semble (...)

EP. C'était le conservatoire de danse !

DM. Il y avait les barres ?

JCR. Oui il en reste une...

DM. Il y avait les barres...

JCR. Tout le long oui...

DM. Il y avait un mur de miroir.

EP. Les poteaux sont noyés dans le plancher, le sol initial, c'est celui qui est en bas. Les fauteuils se trouvaient dessous, on voit la limite de la scène avec le dessous du souffleur là-bas.

UN LIEU DE SILENCE ET D'INTÉRIORITÉ QUI S'OUVRE SUR L'EXTÉRIEUR

VC (Vincent Jacques). Je voulais dire que pour moi, ici, c'est un lieu de silence. Mon travail consistant à faire des images, c'est un lieu où j'ai vraiment fait attention à me taire, à ne pas faire grincer le plancher, à essayer de comprendre, à regarder aussi. C'est pour moi un vrai lieu d'intériorité, dans le sens où j'ai essayé d'y comprendre l'articulation entre le travail de photographie et une pièce de théâtre. J'y ai été poussé à lire, ce qui n'est pas toujours le cas en photographie. Pour moi, c'est un lieu de métamorphose et de travail intérieurs. J'y ai été constamment décalé : des répétitions en retard, une disposition dérangeante, un désordre permanent. Visuellement, il a toujours été pour moi extrêmement compliqué, parce qu'il faut toujours faire abstraction du décor quand on est photographe, et lutter en permanence contre le mauvais éclairage. C'est un lieu où la lumière vient du texte.

On parlait de voyage tout à l'heure, intérieur ou extérieur, physique ou imaginaire. Lorsque Michel m'a approché pour le Perros, il m'a demandé d'aller sur sa trajectoire en Bretagne, sur les lieux réels de son écriture, pour faire des images qui étaient plus des images intérieures que des images descriptives du lieu, de la falaise... J'ai ramené des images et on a produit un spectacle. Michel disait les textes sur la musique de Bartok, et il y avait une projection de diapositives. Moi, j'étais par là, ici... on projetait derrière. C'était des projections très courtes, qui venaient ponctuer 3-4 fois la séance de paroles, pendant 30 secondes, une série d'images, rythmée, en musique, qui passaient très vite. Puis on repartait juste pour une écoute... Pour moi, l'écriture de Perros reste un souvenir humain absolument incroyable, parce que j'ai passé trois jours seul en Bretagne à chercher à travers un livre ce que je pouvais en donner à voir sans l'écriture. C'était un véritable exercice de style, il fallait absolument faire disparaître la photographie, parce que l'idée de départ n'était pas de faire de belles images, mais de faire des images qui en provoquent d'autres.

Ça résume la relation que j'ai eue avec Michel. C'est quelqu'un qui m'a toujours bousculé, il était assez rapide dans sa manière d'être, il donnait une exigence et après c'était à moi de me débrouiller avec cette exigence.

SCÈNE 4

DEPUIS LE PLATEAU DE SCÈNE

SOUVENIRS DE LA NANTAISE

JP (Jean Perrochaud). Là, vous êtes sur la scène du théâtre Bel Air. Il va falloir imaginer cette scène il y a 50 ans... Il y avait des petits enfants partout, j'en faisais partie, on était en short et on venait ici une fois par an, au mois de mai, pour le gala de la Nantaise. La

Nantaise, c'était une association de gymnastique. Le lieu était une salle des fêtes. On faisait une roulade avant, jusque là... car la scène s'arrêtait là. Après, il y avait la fosse, avec l'orchestre de Jean Perdon. Et puis, il y avait tous les sièges, avec plein de monde, dans le noir, et mes parents. Généralement, je ne ratais jamais la roulade avant, mais pour la roulade arrière, c'était moins bien... Il y en avait qui réussissaient... Il y avait Jojo Galzec, qui a été champion du monde par la suite, champion olympique. Après avoir fait une roulade avant et peut-être une roulade arrière, on allait là-haut, sur le balcon que vous appelez le grenier. Tous les petits garçons et petites filles allaient là-haut, et on aimait beaucoup, parce que justement on était garçons et filles... Lorsqu'on venait ici avec les écoles, il suffit de voir le programme... 14h30 filles, 15h45 garçons, on était séparés, les salops ! Alors qu'avec le Gala de la Nantaise, on était tous ensemble là-haut, c'était super.

Il y avait aussi Mario, qui était un ténor... Il y avait surtout Marcel Chico qui racontait des histoires et la salle riait...riaît... je vais vous en raconter une, vous allez voir. C'était il y a 50 ans, il arrivait avec des bretelles, une valise, et lorsqu'on annonçait Marcel Chico, la salle était en délire : « C'est l'histoire d'un type qui avait une idée de génie : casser des briques, les réduire en poudre, et aller sur le marché... : « Poudre à puces, poudre à puces, je vends de la poudre à puces ; c'est facile, tu prends la puce, tu lui ouvres la gueule, tu lui mets la poudre et la puce meurt »... Et un gars lui dit : « Mais si tu as la puce dans la main, tu peux l'écraser pour la tuer... – Ah oui, qu'il répond, je n'y avais pas pensé »... Et là, 300 personnes en délire... Marcel Chico, je l'ai retrouvé dans un spectacle de Michel.

Donc là, la fosse, l'orchestre, les spectateurs. Et déjà à l'époque, on se faisait engueuler là-haut parce qu'il ne fallait pas taper des pieds, monter bruyamment, etc., parce que les escaliers étaient branlant et qu'on faisait tomber le plâtre... 1957... Ça a toujours été une vieille salle, une salle que je n'aimais pas du tout parce que c'était la poussière, c'était vieux... Nous, avec les scolaires, on avait deux salles : la salle Colbert, belle, moderne, et la salle Bel Air, poussiéreuse, vieillotte... Mais quand j'ai redécouvert cette salle, je l'ai trouvée très belle. C'était avec Paul Cornet... Il s'est servi de cette salle pour réaliser un film qui s'appelait *Le troisième couplet*...

Encore un souvenir, il y avait l'entracte, avec les petits tickets de tombola... Et chez ma mère, il y a toujours un ramequin et un beurrier de la Nantaise. Voilà pour les souvenirs.

*Après une escale dans la cour...
Le groupe se déplace vers le secteur de l'administration.*

DÉAMBULATION

GG. Cette "pièce", là, sert de loge et de caisson de répétition... Pour ceux qui connaissent Paul Marchal, il répète dans ce petit caisson, c'est toujours drôle de l'entendre. Ça, c'est un local technique. Et ici on peut accéder sous la scène... Attention aux marches, elles sont en pente.

Bruits, pas, apartés, une voix de femme, indiscernable...

GC. Il y a encore les cordes là, pour les cintres.

GG. Là vous avez la chaudière.

EP. Là vous avez la salle des costumes et la "chaussothèque", une sorte de bibliothèque en hauteur ou de vitrine d'exposition, dans laquelle chaque case est remplie des chaussures utilisées lors des spectacles.

GC. Et là, ce sont les bureaux de l'administration. On va finir avec une intervention de Jean-Claude.

SCÈNE 5

DANS LES LOCAUX DE L'ADMINISTRATION

JCR (Jean-Claude Reymond). Pour commencer, en administrateur qui se respecte, je vais vous parler chiffres !... Chaque matin, pour arriver jusqu'à mon bureau, je dois monter 54 marches depuis la rue Bel Air. Pour aller aux toilettes, je n'en ai que 41 à descendre, puis à remonter. J'arrive donc ici tous les matins, en pleine forme physique. Ensuite, Bel Air en chiffres. C'est, au fil des 12 dernières années, la collaboration avec une soixantaine d'artistes différents (dont une cinquantaine de comédiens), et une quinzaine de techniciens. C'est aussi une quarantaine d'auteurs dont les textes ont été travaillés. Pendant toutes ces années, Bel Air a été avant tout un lieu de travail.

UN LIEU DE TRAVAIL

D'abord, le *Fol Ordinaire* y a élaboré et travaillé en répétitions une quinzaine de spectacles.

Ensuite, Bel Air a accueilli un grand nombre d'ateliers de pratique théâtrale amateurs : un en 96, deux en 97, puis quatre à partir de 98. Ces ateliers fonctionnent régulièrement et accueillent chaque année cinquante à soixante personnes. Au bout du compte, c'est entre 2 et 300 personnes, qui ont donc régulièrement fréquenté ces lieux.

Enfin, ça a été un lieu ouvert aux professionnels : Michel y avait organisé des ateliers réguliers de recherche, de travail ou d'essai, d'où sont sortis une série de *travaux d'acteurs* présentés au public, mais où ont aussi germé bon nombre des futures créations de la compagnie.

Bel Air a été un lieu disponible, sans contraintes de planning, où Michel pouvait développer son travail artistique en toute liberté avec ses comédiens.

UN LIEU D'ACCUEIL ET D'OUVERTURE

Parallèlement, Bel Air a aussi été longtemps un lieu ouvert, accueillant dans ses murs du public, des spectacles et des manifestations venues de l'extérieur. Par exemple, en 96, nous avons accueilli pour deux représentations *Souvenir d'une vie*, et la Compagnie *Sciences 89* a repris pour six représentations l'une de ses créations (*Les polis p'tits chiens*). La Maison de la poésie a animé en 95 et 96 des soirées de lectures poétiques (soirée Desnos, Claudine Hunault) et fait venir des auteurs comme Christian Prigent. Des stages ont été accueillis, réalisés par l'IUFM, l'Antenne Régionale de l'Académie ou le Studio Théâtre de Nantes, etc. Bel Air a aussi servi de lieu de répétitions, pour dépanner des compagnies nantaises en manque de salle de travail, ou de lieu de réunion, pour des associations, des assemblées générales... Quant au *Fol ordinaire*, il y a organisé pour son propre compte plusieurs stages de formation professionnelle ainsi que des débats, et y a présenté au public quatre de ses créations : en 94 *Le Motocycliste de Douarnenez* (9 représentations), en 95 *Défaillances* (9 représentations), en 96 *Les Beaux Parleurs* (14 représentations), et en 98 *Andromaque Série noire* (5 représentations). Cela représente au total un peu plus de 1 650 spectateurs (avec une jauge moyenne de 44 spectateurs).

Tout accueil de public a été stoppé net en 1998 quand, grignotée par le chantier d'un immeuble mitoyen, la salle a failli s'écrouler, entraînant une interdiction officielle (et définitive jusqu'à ce jour) de recevoir du public.

Bel Air depuis est cantonnée dans sa fonction de lieu de travail, de formation, de répétitions, de rencontres et d'échanges. La salle est donc beaucoup moins ouverte sur l'extérieur que Michel ne l'aurait souhaité, même si nous avons continué à accueillir des réunions, des débats, et autres manifestations.

FONCTIONNEMENTS ET DISFONCTIONNEMENTS AU QUOTIDIEN

Dans une compagnie, on vit au rythme des projets artistiques et des périodes de créations. Il y a des moments de calme, voire de solitude, où on travaille en équipe restreinte (à deux ou trois), soit à structurer les projets artistiques un ou deux ans à l'avance (il s'agit de leur donner une cohérence administrative, d'assurer leur viabilité financière, de rechercher des partenaires, des aides, des lieux), soit à vendre les spectacles (et il s'agit alors d'organiser les tournées, les plannings, tout en travaillant déjà sur les projets suivants).

Et il y a les périodes de création, où tout un monde en effervescence prend possession des lieux : on se retrouve pendant deux ou trois mois à 10, 15, 20, voire 50 personnes sur le même projet. Bel Air devient une vraie ruche, où tout le monde se croise. Au niveau bureaux, on voit alors régulièrement débarquer d'un seul coup (souvent vers 9h, à la pause ou à midi) toute une troupe, avec mille petites questions administratives à régler dans l'instant.

Les rythmes de travail administratif et artistique sont donc très différents, et la séparation entre la salle et l'administration a au moins l'avantage de permettre à chacun de travailler sans interférences. Mais a contrario, cet agencement augmente le risque que les deux parties de l'équipe ne soient plus en phase, en période de création. Pour transmettre une information, il faut monter ou descendre, et on arrive régulièrement au mauvais moment. Si l'on vient d'en bas, l'interlocuteur administratif est au téléphone, plongé dans un travail urgent, en rendez-vous, ... Bref, il n'est pas disponible et on le dérange. De même, si l'on vient d'en haut, on a des chances de trouver l'artiste sur le plateau, concentré, en pleine action, et ce n'est bien sûr pas le moment de l'interrompre ! L'éloignement géographique rend difficile la saisie du moment opportun.

A part cela, j'ai souvent profité d'un rituel quotidien personnel qui consiste, en allant récupérer en fin de matinée le courrier dans la boîte à lettre, à m'arrêter ne serait-ce que 5 minutes dans la grande salle, pour humer l'ambiance au passage et récupérer des bribes de perceptions sur ce qui n'est pas encore un spectacle. Ces moments grappillés sont très importants pour moi, car ils permettent de donner de la vie, de la chair et de l'émotion à ce qui finalement ne resterait qu'un dossier administratif froid, fait de chiffres, de dates et de données diverses, rattachées à un projet quasi virtuel.

Pour terminer, je dirais simplement que ces moments-là sont, je crois, aussi importants pour les uns que pour les autres, car ils permettent de maintenir le lien, de rappeler qu'au fond il n'y a qu'une équipe, dans laquelle chacun a sa place, joue un rôle indispensable à la réalisation du projet, et doit du coup pouvoir s'en faire une idée globale.

SCÈNE 6 AUTOUR DE LA TABLE

LA PHILOSOPHIE DU THÉÂTRE DE LA PAROLE
*DUO SUR UN TEXTE DE MICHEL LIARD*¹⁶

GG. « **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.

¹⁶ *Ibidem*

GC. « **Le faire et la démarche.** La recrudescence de la pratique artistique est constatée par tous (cf. *"Le théâtre est-il nécessaire ?"* de 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.

GG. « **Spécificité de ce nouveau lieu.** 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 *proscenium*, 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.

GC. « Le fonctionnement 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.

« 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...

GG. « 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.

GC. « 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.

GG. « Si l'on examine les salles spécifiquement destinées au théâtre dans 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.

GC. « 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 :

GG. « **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).

GC. « Installation du public **dans le même volume** que les comédiens qui intègre plus le

public au spectacle.

GG. « **Espace multi-scénique** adapté à un théâtre de recherche et d'essai.

GC. « **Cachet spécifique**. Même esprit que le Théâtre des Bouffes du Nord à Paris ».

UN LIEU UNIQUE ET UNE MANIÈRE D'ÊTRE, ENSEMBLE

DM. Quand on démarrait une création avec Michel, il y avait toujours des préparatifs : beaucoup de discussions se sont faites ici, dans cet espace intermédiaire, autour de cette table... Beaucoup de décisions ont été prises ici, c'est vraiment un lieu de transition entre le plateau et l'administration.

LM. Pour moi, ce lieu est associé à des discussions qui relevaient d'une forme d'utopie. C'est que la prise de possession de ce lieu, le fait de mettre des éclairages un peu partout, le projet déambulatoire, le fait d'utiliser le lieu dans tous ses recoins, avaient créé entre nous une espèce de dynamique de squatte, où les collaborations étaient toujours revisitées et où s'esquissait un projet de théâtre de la parole. Michel commençait à dire « et si demain on habitait là... », et c'est ce qui se passait. On passait du temps à apprendre nos textes, mais aussi à faire la loge, à aider Thierry pour l'éclairage, etc.

Cette mobilisation a beaucoup euphorisé Michel. C'était fin 96, après les grèves de 95 et les questions sur l'intermittence (*chant d'oiseau* !). Il y a eu un vent audacieux, *Les Beaux Parleurs* ont eu lieu, et je pense que cette unité du lieu et de notre manière d'être ensemble était en permanence à l'œuvre dans l'esprit de Michel. Ce projet n'a pas pris forme immédiatement après, mais pour moi, le lieu a joué un rôle... C'était il y a 10 ans (*chant d'oiseaux* !...).

EP. La première mobilisation, ça a été pour nettoyer la salle. Comme elle était assez assombrie par la saleté, la ville pouvait dire que ça coûtait trop cher de la remettre en état. Et on s'est dit : « On fait un chantier avec les copains »... 50 personnes sont venues, pendant 2 jours, pour tout nettoyer, et leur cadeau, c'était une photo du théâtre.

BV. Il faudrait aussi ajouter que c'est la qualité de ce lieu qui a permis la cohabitation entre nous. C'est lui qui a permis aux deux compagnies de se connaître, aux comédiens de se fréquenter, prendre un café, se voir le matin quand il y en a un qui monte l'escalier et un autre qui le descend, et puis de parler boutique, de se donner des nouvelles.

EP. Pour ce qui est du projet, le rapport du théâtre à la ville et marché de Talensac est très important, même s'il n'y a pas été mentionné. La rue de Bel Air est connue et fréquentée par beaucoup de Nantais parce qu'elle mène au marché. Pour Michel, cette articulation entre le théâtre et le marché était fondamentale pour le projet de Théâtre de la parole. Son père était épicier, et quand il venait à Nantes, enfant, le marché de gros avait été son premier théâtre, c'était la nuit à Nantes. Dans le projet de Théâtre de la parole, il y avait l'idée de réactiver des choses entre Talensac et Bel Air. En termes de rythmes par exemple.

GG. Il arrivait souvent le matin avec des poireaux...

Acte 2

La parole en tous les sens

Où Gaëlle Clériver, Gilles Gelgon et Didier Morillon, achèvent la déambulation par une lecture de textes plus théoriques de Michel Liard entre deux projections de documents visuels, photographiques ou vidéographiques.

Où Henry Torgue présente un travail de décryptage du bassin sémantique de la notion de parole et où s'en suit une discussion serrée sur les trois sens majeurs qui s'en dégagent : "une" parole singulière, à transmettre parce que non dite ; "des" paroles collectives, à révéler parce que déniées ou occultées ; et la Parole majeure, à authentifier parce que fondatrice mais toujours menacée de falsification.

SCÈNE 1

PAROLE ÉCRITE, PAROLE SCÉNIQUE ¹⁷

DES FORMES SONORES DE LA PAROLE

GC. « Le théâtre n'est pas l'art de la conversation de salon ni du bavardage. Face au développement de l'image, il est le refuge de la langue et de sa manifestation physique : la parole. "Parole écrite", disait Claudel, préméditée par l'auteur dramatique pour ses personnages, elle tente, si elle est "artistique", de se libérer sans cesse des langues de bois, des a priori, des conventions ou de s'en moquer. C'est une parole où la langue travaille et se laisse travailler par l'évolution du monde, les problèmes de l'heure et les rapports humains. Comme tout art, le théâtre se construit et se déconstruit sans cesse pour échapper à la pétrification, à l'instrumentalisation, à la mort.

GG. « A l'origine était le cri. Pour manifester ses besoins ou ses émotions, l'homme animal (que nous sommes toujours) a utilisé sa voix, le geste et le mouvement. Naviguant entre le désir et la peur, il a diversifié de plus en plus les bruits qu'il produisait jusqu'à constituer un langage articulé de plus en plus complexe. C'est la mise en forme du son qui fait sens : le volume (de l'appel au chuchotement), la hauteur (du grave à l'aigu), le débit (de la rapidité à la lenteur) et toutes les variations de l'accentuation (distribution de l'intensité sonore).

« La forme sonore de la parole exprime ce que l'écrit ne dit pas. L'écrit est la trace d'une voix que l'acteur ressuscite. Passant de l'écrit à l'oral, il compose la partition sonore du texte qu'il jouera. Il est à mi-chemin entre le compositeur et l'interprète d'une partition musicale. Un texte dramatique comporte un halo de sens qui laisse place à la subjectivité de l'interprétation. Car dans l'écrit, le contexte n'est pas explicite. Il va falloir percevoir et jouer les sous-textes, non-dits ou sous-entendus : ce que Nathalie Sarraute appelle la "sous-conversation". Toutes choses qui concourent à l'élaboration d'une partition sonore du texte.

« La prononciation est une composante de l'interprétation. Elle est un signe sensible de l'état affectif et physique de celui qui parle. Dans la vie quotidienne, elle est produite instantanément par la situation vécue : nul besoin d'efforts et de répétitions pour avoir l'élocution de quelqu'un en colère ! L'acteur, lui, doit reconstituer, recomposer, retrouver cet état et les signes qui le manifestent. Il cherche des inflexions, des pulsations, des formes de parole dans sa mémoire.

¹⁷ Lecture de fragments alors inédits, extraits de l'ouvrage posthume : Michel Liard, *Parole écrite, parole scénique, Du texte à la scène*, Ed. Joca Séria, Nantes, 2006.

GC. « Les formes de parole sont l'image sonore, la manifestation vocale de la situation dramatique. La mémoire vocale conduit vers une mémoire des situations productrices de parole. C'est l'état de l'auteur en train d'écrire que nous cherchons à retrouver. Ce qu'il a entendu, vu, senti en écrivant. « *Je crois que l'acteur devrait se sentir dans l'état de celui qui écrit, avant que la phrase soit écrite. Si la parole glisse à la surface du bavardage, elle semble alors inutile et non avenue. Mais quand l'acteur trouve en lui d'où viennent les mots, on a l'impression de ne jamais les avoir entendus. Ils nous surprennent et nous atteignent dans leur nouveauté. Une langue oubliée* ». Claude Régy.

DU SOUFFLE...

GG. « Tu mens comme tu respirez. Tu joues comme tu respirez. Tu dois respirer ce que tu joues : ta respiration doit être en accord avec ce que tu joues.

« Le souffle est notre "acte" de naissance. Qui arrête de respirer, meurt. Mais nous respirons de manières très différentes selon les situations de la vie. De même que nous marchons de manières très différentes selon les lieux que nous traversons.

« La respiration est langage. Elle raconte quelque chose au spectateur. Le vieillard respire court : il est fatigué. La peur produit également une respiration courte ou bloquée. Le soulagement, un long soupir. Le bien-être, une respiration calme et large. Nous ne pouvons pas jouer une situation calme si nous sommes dominés par le trac ou par une tension qui est la tension de l'acteur et non celle du personnage. S'entraîner à respirer, pratiquer une respiration volontaire, rythmique, jouer avec elle est le fondement d'une parole libre et efficace.

DU SILENCE...

GC. « Du silence naît la musique. Sans silence, pas de musique. La musique s'écrit dans ou sur le silence, de même que la phrase s'écrit sur la page blanche. Il en va de même pour la parole. Les moments de silence qui la ponctuent, intègrent l'écoute du public, le déploiement et le rayonnement de ce qui est dit dans l'imaginaire du spectateur.

GG. « Le silence est une chambre d'écho. Il donne le temps au spectateur de laisser agir les mots, les images, les impulsions qui sont projetées dans son monde mental. Il est l'espace muet de son dialogue avec le texte. Le lieu de l'écoute et d'affleurement de l'émotion.

« Tout commence par le silence de l'acteur. Il est le signe de sa disponibilité au jeu. Le lac calme d'où émerge la phrase. C'est celui du guetteur à l'affût de lui-même : de sa mémoire du texte mais aussi de sa mémoire sensible et affective. Un écran blanc d'abord, car il ne sert à rien d'écrire sur un tableau qu'on n'a pas effacé. Peu à peu, le texte fait apparaître des traces dans la conscience de l'acteur au travail. Mémoires que les mots, tels des projectiles, font surgir. A la surface de ce silence, écoute primordiale, se forme le palimpseste qui donne consistance à la parole.

GC. « Nous sommes né du silence. Nous y retournerons. Là se fonde l'œuvre d'art. Là se fonde la parole. Fonderie.

GG. « Le regard se repose quand les paupières se ferment et c'est le monde du rêve, de l'inconscient. Un imaginaire se déploie. Le silence, lui, est la paupière de l'oreille. Il permet d'écouter de l'intérieur ce que dit le texte. C'est le suspens qui met en mouvement l'imaginaire, sans qu'il soit besoin d'une intrigue policière. Tension-détente, action-réaction : c'est le moteur du jeu dramatique. La fin est détente. Peut-être pas la fin de l'histoire, mais celle du spectacle. Celle qui dit : on était dans la fiction.

PARCOURIR L'ESPACE SONORE ET SCÉNIQUE DU TEXTE

GC. « Le plaisir est dans le chemin, le détour, le labyrinthe que constitue le texte. Ce n'est pas la mort qui est tension, mais le passage, le "je suis en train de mourir", le

"mouvement vers...". Jouer, c'est être en "mouvement vers...". Le mouvement est ce processus de tensions et de détente successives qui dynamise le jeu. Il s'agit donc de retrouver ce mouvement dans la phrase.

« L'interprétation ne consiste pas à colorer le texte de sentiments ou d'états affectifs vagues ou primaires mais à faire bouger sans cesse l'imaginaire, à échapper à la répétition. Le mot séduit, provoque, fait advenir des événements.

GG. « La parole est ce qui arrive à la langue. Elle est événement. La parole dramatique particulièrement. Pas spectaculaire forcément. Comme toute œuvre artistique, elle nous tire de l'ennui, de la mort : elle est une force qui résiste.

GC. « Que chaque chose soit faite dans le moment et pour elle-même, avec la qualité maximum, et les fruits de ce travail mûriront et nourriront la présence de l'acteur. Le ralentissement est la dimension de tout apprentissage. Il permet de créer des ponts entre tous les aspects de notre personnalité, afin qu'elle soit à l'écoute et que les mots aient le temps de faire surgir des sensations, des images, des troubles, des émotions. N'est-ce pas ce que vient chercher le spectateur ? Si nous n'avons pas vécu cela avant lui, comment pourrions-nous l'éveiller en lui ? L'acteur est le passeur entre l'auteur et le spectateur, entre l'imaginaire du texte et le nôtre.

GG. « Sous le chant, la parole. Sous la parole : le cri. Cri de guerre ou cri du cœur : là se trouve la racine du texte, nous l'avons dit. Avertissement, menace, peur ou appel, demande, désir : dès que deux personnes sont en présence, elles naviguent entre ces extrêmes, à des intensités variables. Séduction ou violence, attrait ou rejet, duo ou duel. Ce sont les fluctuations de ce rapport que l'acteur joue tout au long de son parcours.

GC. « La stratégie dramatique se lie par une manière d'occuper l'espace sonore et scénique, comme une armée occupe le champ de bataille. Au théâtre, l'arme c'est le mot. Le mot est action sur l'autre. La stratégie verbale se lit dans la manière de dire, de montrer ou de cacher ses intentions, de toucher les points sensibles, de se placer sur le terrain mental de l'autre ou de l'entraîner sur son terrain, de s'imposer par son volume sonore ou de ramper vocalement. La voix esquivé. Le ton blesse. Les formes de stratégies guerrières dans l'espace sont transposables : reculer pour mieux sauter, faire semblant de perdre, attaquer de front, surprendre par derrière. Le dialogue est une suite de figures martiales, une chorégraphie mentale et verbale qui se traduit scéniquement.

Le duel est fait pour résoudre un conflit, mais dans ce duel fictionnel qu'est le théâtre, le plaisir est dans le parcours.

ENTRE LA VOIX, LE CORPS ET L'ESPACE... UNE CRISTALLISATION PROGRESSIVE DU SENS

DM. « Le texte est le négatif du spectacle. Dans la chambre noire des répétitions, le spectacle se révèle, se concrétise. Ce processus se déroule sur trois plans. Il consiste à mettre au point une partition vocale, une partition physique et une partition spatiale.

« Le choix des acteurs tout comme celui des créateurs du décor, de la lumière, du son, des costumes, des régisseurs et des administrateurs, est déterminant dans la réussite de cet objet final qu'est le spectacle. Chacun, partant de l'angle de vue qui lui est propre, contribue à une cristallisation progressive. C'est en étant à l'écoute du travail qui se fait avec les acteurs et du texte qu'une cohérence se trouve. Il ne s'agit pas que chacun plaque son univers sur la proposition que constitue le texte mais que l'univers de chacun dialogue et s'harmonise avec l'ensemble. Dialogue et non reproduction ou illustration.

(Ponctuations de tambour)

GG. « Ainsi, plutôt que de décorateur, convient-il de parler d'architecte de la scène ou de scénographe : il écrit dans un espace, dans un volume. Il s'agit pour lui de produire un imaginaire visuel issu du texte et du jeu ou d'offrir des contraintes productrices de jeu aux acteurs.

GC. « Les ambiances lumineuses ou sonores, elles, créent des climats ou dynamisent le jeu. Il ne s'agit pas seulement d'éclairer ou d'accompagner les comédiens. La scène elle-même est un volume et pas seulement une surface. Ainsi, il y a lieu de penser verticalité et horizontalité : les personnages peuvent être assis ou debout, montés sur une table, une estrade, allongés au sol.

GG. « Le sol est lui-même un échiquier où les placements disent les rapports entre les personnages et avec le public. Ainsi vient-on chercher la connivence avec le public en remontant « à la face », comme on s'en protège en se déplaçant vers le fond de la scène. La position par rapport au partenaire (près / loin, devant / derrière, dessus / dessous) marque l'intimité ou la méfiance, l'agressivité ou la peur. La scène progresse par mouvements successifs de rapprochement ou d'éloignement que le public ressent.

GC. « Tout signifie car tout se voit. Les intentions et le jeu s'écrivent dans l'espace et le dispositif scénographique remet en cause, provoque ou enrichit le jeu des acteurs.

GG. « Le spectacle, c'est ce qui reste quand on a tout oublié. En représentation, l'acteur ne s'entraîne plus : il joue. Quitte à faire le contraire de ce qui a été prévu en répétition. Les répétitions ont permis d'emmagasiner des expériences, des sensations, des mouvements. L'acteur s'y est constitué une mémoire physique, verbale, affective, spatiale, propre au texte. Ce qui l'a vraiment touché et convaincu demeurera dans le spectacle ».

SCÈNE 2

LE BASSIN SÉMANTIQUE DE LA NOTION DE PAROLE

HT. C'est vrai qu'il y a des liens entre le texte de Michel Liard qu'on vient d'entendre et ce que je vais essayer de vous dire.

La dernière fois, je vous avais présenté la manière dont les chercheurs du laboratoire Cresson envisagent la notion d'ambiance et on avait beaucoup parlé de parole, en des sens très différents. J'ai fait depuis un tour d'horizon de ce mot et de ses emplois. Je vous en propose aujourd'hui une synthèse, établie en trois temps, à partir d'un certain nombre de dictionnaires : un temps d'étymologie, un temps de définitions et un temps, plus rapide, de proposition, dans lequel je distinguerai trois sens qui me semblent jouer un rôle majeur pour notre rencontre et notre recherche.

PROMENADE ÉTYMOLOGIQUE

Si on aborde le premier point, le mot lui-même apparaît à l'époque de la chanson de Roland, vers l'an 1000 ou 1100 à peu près. Il vient du latin chrétien *parabola*, qui va devenir *paraola* par perte du b, le b étant une lettre très fugace dans la langue française. Au départ, il s'agit d'un terme grec de rhétorique qui signifie "comparaison", "similitude". *Parabola* vient du latin ecclésiastique et désigne le récit allégorique des livres saints, sous lesquels se cache un enseignement : on y raconte une histoire pour délivrer un enseignement. C'est la spécialisation ecclésiastique du sens classique de "similitude". Mais chez les auteurs chrétiens, la *paraola* désigne aussi bien la parabole religieuse qu'un discours grave, inspiré, qui n'est pas nécessairement d'ordre clérical. Ce double sens est déjà présent dans l'hébreu *pareal*, d'où vient le mot latin *parabola*.

Par la suite *rustica parabola* désigne une langue vulgaire, exprimée oralement, que le langage religieux sépare du latin classique *verbum*, qui exprime plus spécifiquement le *logos* grec et renvoie au discours ou à la parole construite.

A partir du Moyen-Âge, le mot "parole" désigne de manière générale l'expression orale ou verbale des contenus de la conscience, la faculté d'exprimer sa pensée par le langage articulé. En ancien français par exemple, l'expression "mettre à parole" veut dire "faire parler".

Dès la fin du XII^{ème} siècle, *parole* désigne spécialement l'enseignement et l'expression de la pensée de la volonté de Dieu. La parole, c'est donc à cette époque à la fois la langue vulgaire, l'expression orale et la pensée de Dieu.

1670 est l'année de la publication de l'ancien testament sous le titre *La parole de Dieu* ; et toute la tradition confère ce sens religieux aux autres sens du mot *parole*.

Le XVII^{ème} siècle est important parce qu'il voit apparaître des acceptions nouvelles portant d'une part sur l'art de parler, l'éloquence, l'oralité (c'est un grand siècle de codification du théâtre classique...), d'autre part sur le droit de parler : l'appellation "droit à la parole" date du XVII^{ème}... Le mot devient alors fertile en phraséologie et entre dans énormément de locutions, par exemple "manquer à sa parole" dont on a des traces en 1611, "tenir sa parole", 1640, "tenir parole", en 1669, "n'avoir qu'une parole" en 1690, "parole d'honneur" en 1694, "sur parole" 1647. Du droit à la parole on passe au devoir et à la promesse,, sens qui se stratifie entre le XVII et le XVIII.

Enfin, apparaît le sens de la linguistique, avec Ferdinand De Saussure, qui dès le début du XX^{ème} siècle, oppose la parole et la langue. C'est très intéressant, parce que dans le texte de Michel Liard que vous avez lu tout à l'heure, il y a exactement ce sens là : la parole comme manifestation physique et observable de la langue. Du même coup, la linguistique perd un peu de vue le sens oral du mot *parole*, la langue se référant davantage au système de codification sociale des signes. Pour preuve, le mot qui sera le plus employé pour signifier la parole sera le mot "discours", car il pourra signifier aussi bien de l'écrit que de l'oral.

DÉFINITIONS CONTEMPORAINES

Après ce regard étymologique, je vais vous proposer une dizaine d'entrées pour tenter de cerner les sens contemporains de la notion.

Le premier sens est la parole comme *langage parlé*, le langage étant le propre de l'homme. C'est dans ce sens là qu'on va dire d'un animal "intelligent" ou d'un tableau ressemblant qu'il ne lui manque que la parole. Ce qui souligne le lien entre la parole et la vie.

Deuxième sens, la parole comme *mot attentionné* : une parole de bienvenue, une parole châtiée, une parole correcte, une parole précise... C'est la parole au sens de la manière dont on met en forme l'expression de la pensée ou du sentiment, "avoir des paroles aimables", "mesurer ses paroles", "prononcez les paroles magiques", et le français regrettera, dans ce sens, que l'homme soit souvent "plus courageux en paroles qu'en actes".

Troisième sens, la parole comme devise ou *sentence*, une pensée exprimée à haute voix : une parole historique, une pensée exprimée de manière forte et synthétique.

Le quatrième sens, majeur, est la parole comme *faculté d'expression*. Ça concerne différents registres. D'abord la maîtrise des sons articulés, émis par les organes de la phonation : il y a un "apprentissage de la parole". On peut la perdre, il y a des "troubles de la parole", qui sont soignés par l'orthophonie. Ensuite tout ce qui concerne le débit, la diction, l'élocution ou le ton de la voix, avec des expressions comme "une parole douce" ou "vide", ou "très lente", "avoir la parole facile", "être noyé sous un flot de paroles", "un véritable moulin à paroles"... ou bien "ne pas pouvoir lui arracher une parole". Enfin l'opposition entre l'oral et l'écrit à laquelle recourent, par exemple, des expressions comme « ce ne sont que des paroles verbales » ou bien « les paroles s'envolent, les écrits restent »..., pour dire que dès que les choses ne sont pas codifiées dans un objet ou sur un support physique, rien ne prouve qu'elles aient été dites ou entendues de bonne foi.

Cinquième sens, la parole signifie *le texte*. Exemple : les paroles d'une chanson, qui désignent en effet la partie écrite d'une musique vocale, qui est donc destinée à être

chantée ou exprimée oralement mais qui a un moment donné passe par le détour du texte écrit... De la même façon, dans les expériences théâtrales que nous avons discutées, la parole a été codifiée, écrite et mise en forme dans un texte, avant d'être reprise par les comédiens oralement. Ce sens là se retrouve, par la négative, dans l'expression "histoire sans parole" qui désigne précisément une série de dessin qui n'a pas besoin de légende : la légende est écrite, mais on ne dit pas "une histoire sans texte" ! « On l'a entendu tout à l'heure dans le film », « Claudel le dit », de nombreuses expressions témoignent de cette contiguïté entre la parole et l'écrit et l'on rejoint le sens de la linguistique. C'est une tendance du 20^{ème} siècle d'employer le mot parole comme support d'expression qui n'est plus forcément orale.

Le sixième sens nous ramène au *droit de parler*... "Avoir la parole", c'est avoir le droit de parler. "Donner la parole", c'est donner la permission de parler. Dans un débat, on dispose d'un "temps de parole", on "prend la parole" ou on la "coupe" ... Cela touche la régulation des "tours de parole" de ceux qui monopolisent l'attention pendant un temps donné... A l'époque classique, il y avait des expressions comme "être en parole" qui signifiait être en conversation, ou bien "se prendre de parole avec quelqu'un" qui signifiait se disputer avec quelqu'un. Ce sont des expressions qui n'ont pas survécues.

Ceci nous rapproche du septième sens qui est celui de la parole comme *promesse*. Ça donne des expressions comme "confirmer quelque chose sur parole", c'est-à-dire sans autre garantie que l'affirmation qu'on en donne, ce qu'on appelle aussi "la parole donnée"... avec toutes les expressions qui en découlent : "donner sa parole", "tenir parole", "être un homme ou une femme de parole", "être prisonnier de sa parole", "n'avoir qu'une parole", etc. C'est toujours un engagement formel, sur l'honneur, à obtenir précisément ce qu'on a dit, A noter que le sens peut parfois s'inverser et les paroles caractériser des promesses non tenues : ce ne sont plus alors que "de belles paroles", pour dire qu'il nous a mené en bateau, ou bien "il a été payé en paroles", pour dire en monnaie de singe (on retrouve en ce cas l'opposition entre la parole et l'écrit ou entre la parole et l'action). A noter aussi, toujours dans ce registre, des formules comme « Parole d'honneur ! » ou bien « Parole ! » (dans le sens de « je le jure »). Ou encore « Ma parole ! » comme manifestation de l'étonnement : ici encore, il y a attestation d'une authenticité de la surprise ; ça prouve qu'on a vraiment été surpris ; on est toujours dans une espèce de promesse ou de confirmation de quelque chose.

J'ai mis à part un huitième sens, parce que je n'ai pas trouvé à quoi il se rattachait. C'est le sens que le mot prend au jeu de carte lorsqu'on dit « Parole », pour dire je passe. Aucun dictionnaire ne m'a donné de lien évident... Ce n'est ni une affirmation, ni un engagement. Au contraire, on dit « Parole » pour dire « je ne fais rien »...

Et enfin le 9^{ème} sens que j'ai pointé, c'est la *parole de Dieu*, qui désigne l'écriture sainte, parole et écriture à la fois. Cette acception mêle étroitement l'oralité de l'expression et l'écriture de la source, qui permet sa conservation, ... pratiquement dans toutes les religions.

Cette acception est intéressante parce qu'on y retrouve le mélange du *logos*, du *verbum* et de la *parabola*, le discours et l'enseignement de Dieu, ce dont témoignent encore des expressions comme "prêcher la bonne parole" ou bien « c'est parole d'évangile ».

Le dixième point, c'est une approche de la parole par ses contraires : le silence, l'écrit et l'action.

ChR. Et la musique !

HT. Non, ce n'est pas le contraire : on ne va pas opposer parole et musique.

ChR. Pour dire « Tu chantes, tu chantes... Parle donc ! »

HT. Ah oui en effet dans ce sens là, je ne l'avais pas pointé !

TROIS SENS POUR LE THÉÂTRE DE LA PAROLE

Je conclus rapidement par une sélection de trois sens que permettent de distinguer l'aposition d'un article au mot "parole" et qui me semblent les plus intéressants pour nous.

Le premier, c'est "**une** parole". L'article indéterminé signifie la singularité et l'unicité de cette parole-là, qui est donc une parole à écouter et à transmettre, qui va donc se transformer, passer par une organisation, une mise en scène ou un jeu d'acteurs jusqu'à devenir une représentation... Une parole, c'est un trajet de parole, et ce trajet est précisément ce qui la menace dans son authenticité et ce qui lui confère son caractère unique dans sa fragilité. qu'on peut considérer dans une parole à écouter et à transmettre.

Le deuxième sens, c'est "**des** paroles". Le pluriel permet ici de désigner un discours social oublié, occulté ou inouï, n'utilisant pas les canaux de communication dominants, ni écrit, ni audiovisuel. Ce sont des paroles qu'il faut décrypter, qu'il faut aller chercher, qui ont besoin d'un médium pour être visibles ou entendues... Mais en fait les médias, qu'ils soient écrits ou audiovisuels, ne s'intéressent pas à eux et aux groupes sociaux qui les portent.

PA. Ce sont des paroles, au sens où elles ne sont pas unies par un médium ou une représentation ? Des paroles, dans le sens où elles sont éclatées, fragmentées ?

HT. Le mot "paroles" n'est pas employé lorsque quelqu'un de connu passe à la télé, ça sera tout ce qu'on voudra sauf "des paroles", tandis que ce que l'on sent être dans l'air du temps, la parole qu'on a produite lors de notre première rencontre, c'est de l'ordre du discours social, qui est un peu sous le boisseau.

PA. Concrètement, peux-tu donner une expression avec « des paroles » dedans ?

HT. Bien sûr : des paroles équitables, des paroles d'immigrés, des paroles de chômeurs, ...

GG. Un recueil de paroles, ...

EP et HT. Pas forcément !

ChR. Il y a des minorités qui n'ont pas accès à...

HT. C'est pour ça qu'elles sont plurielles. On le retrouve dans les spectacles que vous nous avez présentés. Ce n'est pas "du discours", ce sont "des paroles". Ce n'est pas que du discours construit, au sens du *logos*, ce sont surtout des paroles, au sens autobiographique, au sens vécu, au sens anecdotique, même s'il y a en même temps une pensée entremêlée, mais qui est en cours de formalisation ou qui n'est pas formatée en quelque sorte. Quand on est dans ce genre de discours, il me semble que l'on n'est pas loin de ce que l'on peut appeler "des paroles".

Le troisième sens, c'est celui de "**la** parole", **la** Parole avec un grand P, entendue comme incarnation d'une valeur plus ou moins transcendante. C'est une dimension de la parole qui est souvent latente, une valorisation implicite des récits de vie ou des discours recueillis sous l'appellation *parole*, qui tend à leur conférer un statut à part. C'est un sens qui s'enracine dans la dimension sacrée du mot *parole*. Ce n'est pas la sainte écriture, mais c'est l'écriture d'une certaine sanctification.

GG. Comme la parole du poète !

HT. Par exemple, mais la parole du pauvre est aussi sanctifiée que la parole du poète. Il faudrait avoir une attitude très prudente quand on recourt à ce sens-là, parce qu'il est très riche mais il faut faire attention à préserver l'ouverture à la spiritualité qu'il permet, et qui est extrêmement présente ce matin. Il y a une espèce de transcendance laïque qui me plaît beaucoup dans tout ça, très "artistique"... mais à condition de ne pas en faire une légitimation suprême et non discutée – comme s'il y avait tout à coup un label "écriture

sainte"... Non. D'où vient cette parole ? Qui s'adresse à qui ? Qui dit quoi ? Ces questions se posent toujours. Il n'y a pas de légitimation possible d'une valeur absolue qui pourrait être répétée une fois pour toute.

ChR. On pourrait dire que c'est la parole nécessaire : ce qui a fait qu'un jour un homme s'est mis à parler.

HT. Oui, mais là, tu te situes à un niveau métaphysique. Sur un plan social, la nécessité n'est jamais une décision...

ChR. Est-ce qu'il n'y a pas une nécessité ontologique en fait ?...

HT. Oui, mais quelle est l'histoire qui permet de dire que c'est de l'ontologie ? Cela ne va pas forcément de soi et c'est pour éviter ce côté "label" que je pose cette question. Voilà le tour d'horizon sémantique que je voulais vous proposer.

QUE LA PAROLE DEMEURE

ChR. La parole, c'est la dimension langagière articulée, articulable et séquençable – et qui demeure... Avant même l'invention de l'écriture, il y a une parole qui est dite..., qui n'est pas encore un médium fiable..., mais qui demeure, indépendamment de l'évolution des situations d'énonciation. La parole a été prononcée, restent les mots – comme quand Claudius dans Hamlet fait sa prière. Il y a un premier saut qui passe par le médium du mot, qui va représenter le signifiant... et puis, ensuite, il y a le passage à l'écriture et le mot va perdurer... Il devient la chose la plus précieuse, et en même temps la plus vaniteuse...

Et c'est pourquoi la parole reste fondamentalement ambivalente : soit c'est la parole "transcendante" (la source de tous les concepts), soit c'est une monnaie de singe (un point où s'accrochent des valeurs, une espèce de lieu commun consensuel).

HT. Ce qui est intéressant, c'est que cette ambivalence est en quelque sorte "structurelle" : dans la même phrase, les acceptions séparées dans l'analyse précédente se recoupent toujours. Par exemple, on parle de la parole comme expression orale et très vite on glisse vers quelque chose qui est de l'ordre de l'engagement moral, d'une valeur transcendante. C'est un problème difficile... Et je pense que dans notre recherche, il faut qu'on soit assez exigeant pour savoir de quoi on parle.

SCÈNE 3

L'ESSENCE DE LA PAROLE

PA. Alors, comment, à partir de tout cela, faire le rapprochement ou avancer sur la définition du "Théâtre de la Parole" ?

LE NON-DIT, LE DÉNI ET L'INOÛI

EP. Par rapport aux trois propositions que tu fais, "une parole", "des paroles", "la parole", avec le risque de dérapage que tu soulignes dans le troisième cas, j'aimerais dire deux choses, qui renvoient à deux caractères que j'aurais tendance à privilégier : la dimension socio-politique de la parole et la question de la symétrie de la parole.

Premier point. Comment une parole théâtrale peut-elle peser sur une situation sociopolitique problématique, ou qui du moins pose question ? J'avais décliné trois hypothèses de définition, qui reprennent un peu ce que tu viens de dire :

1. La parole n'est pas posée, elle est de l'ordre du non-dit.
2. La parole n'est pas entendue, elle est de l'ordre du déni.
3. La parole n'est pas "entendable", elle est inouïe, voire interdite.

Ces mots là me permettaient de mieux colorer la question de la parole... Et ce que tu viens de dire m'éclaire...

PA. Si je comprends bien, tu vois une homologie : la singularité d'une parole tient peut-être à ce qu'elle est extraite d'un non-dit, le propre des paroles, telles que les a définies Henry, c'est bien d'être déniées par l'opinion ou les médias, et l'inouï est naturellement plus proche du sacré...

EP. Le deuxième point, c'est que pour moi, la parole du "Théâtre de la parole" est une parole qui suppose "l'autre de la parole" : elle suppose que soit activée soit une réponse, soit une écoute... Je trouve que dans les deux premières propositions (une parole, des paroles), on est dans l'activation d'une symétrie, alors que dans la troisième, cette activation risque de ne plus être possible. Cette parole risque de devenir dominante, voire violente et d'interdire la possibilité même d'une réponse.

HT. Et pourtant, le discours social "des" paroles, pour moi, existe justement parce qu'il n'y a pas de symétrie ; ce sont "des" paroles, comme s'il fallait "soulever le couvercle"... Il y a bien ce côté « donner un auditeur à cette expression qui n'est pas encore bien formulée ».

EP. C'est pour ça que je parlais de symétrie, pour l'autre de la parole.

PA. Et puis, c'est cette parole déterminée, "la" Parole, qui nous tire et qui nous pousse. On a absolument besoin de ce sens pour activer le désir de la Parole, qui est précisément à la fois horizon et menace, horizon d'une découverte possible ou d'une parole inouïe et menace de sanctification, de domination ou d'abstraction. Sans compter que les deux autres tombent respectivement sous la menace de la banalisation et de l'idéologisation.

PAR LA PAROLE, DE LA PAROLE, POUR LA PAROLE

PA. De mon côté, j'avais envie de réintroduire, en deçà du spirituel et du social, tout ce qui est de l'ordre de l'efficace.

ChR. Ce qui est lapidaire.

PA. Oui, qui est une dimension qu'on a peut-être oubliée, qui est pourtant très présente et qui devrait sans doute être classée du côté de "une" parole, à transmettre, à communiquer, à faire passer. Il y a un côté instrumental qu'il ne faut pas sous-estimer. Dans les expériences qui nous ont été récitées, c'est peut-être le rôle le plus évident du théâtre : révéler une parole qui n'est pas entendue, montrer des communautés qui ne sont pas vues. Du coup, j'aurais tendance à introduire une préposition tierce dans le débat sur le nom qu'a initié Christian en disant « Pour moi, c'est un théâtre *pour* la parole à partir *de* la parole ». J'ajouterais « *par* la parole », pour signifier cette dimension fonctionnelle. Le "par", ce serait donc la part instrumentale (faire passer le sens *par* une parole, non dite). Le "de" renverrait à la dimension émergence et au côté épiphanique, surprise, étonnement (faire émerger le sens à partir des paroles, déniées par d'autres). Et le "pour", ce serait enfin l'horizon, qui fait peser la menace qu'on a vue mais qui en même temps donne toute sa dimension au projet (faire évoluer le sens pour emblématiser la parole, inouïe).

LA PAROLE COMME FONDATION DE LA COMMUNAUTÉ

LM. Je voulais revenir sur le troisième sens de la parole. J'entends bien les inquiétudes par rapport à la Parole unique et sanctifiée, mais pour moi, cette inquiétude concerne plus le deuxième sens, celui "des paroles" : je la perçois davantage comme la menace d'une prise de pouvoir d'une parole au sein des multiples paroles, processus à l'issue duquel une parole, commerciale, politique, ou mystique deviendrait la parole unique et dominante. Par contre, j'entends le troisième sens de la parole comme le phénomène humain qui fonde toute communauté. La Parole avec un grand P, c'est celle qui fonde la communauté, parce qu'on ne sait pas ce qu'elle est autrement que par l'exercice de la parole. Et il n'y a pas de danger à ce niveau : la parole n'est pas simplement véhicule

d'informations (une parole), pas simplement prétexte à collectif (des paroles), elle est ce qui fonde la communauté. Il faut faire une distinction très nette entre le collectif et la communauté. Une communauté n'est pas forcément collective : la communauté c'est être ensemble, le collectif c'est faire des choses ensemble, ce n'est pas tout à fait pareil. On peut aussi être réuni autour d'une absence, d'un échec, on n'est pas forcément réunis pour construire des choses et mener des actions. De sorte que faire du théâtre pour moi, c'est un acte collectif, alors que créer un lieu de parole est un acte communautaire. Il peut être source d'actions collectives, mais c'est avant tout un lieu où vient se dire ce qui fait qu'on est dans une communauté.

EP. Dans la communauté, il y a la question d'une identité partagée, alors que dans un collectif il y a plus d'hétérogénéité, d'altérité *LM*. Il n'y a pas de parole sans communauté... La parole purement solitaire n'existe pas... Elle révèle toujours quelque chose de l'espace où elle se déroule. On peut parler seul, écrire seul, mais lorsqu'on est seul, on parle d'autres, à d'autres, pour d'autres... et ces autres-là sont l'endroit de la communauté que révèle la parole. A ce titre, la Parole révèle une qualité de l'espace.

DU CHEVAUCHEMENT DE SENS DISTINCTS

HT. Ce que j'aime bien, dans ta façon d'aborder les différents sens du mot *parole*, c'est que tu montres qu'il n'y a pas de rupture entre eux. Je suis d'accord, les acceptions se chevauchent, c'est parmi les paroles recueillies que peut naître une parole qui va d'un seul coup devenir "la" parole religieuse, politique, majoritaire ou dominante. Mais ce rapport de force ne s'exerce que dans un certain contexte, historique – à un moment donné. C'est par rapport à ce « à un moment donné » que je mettais un bémol tout à l'heure.

Ce dont on a omis de parler, c'est de l'oralité, je le mettrais derrière ce que Pascal a appelé efficacité. « A l'attaque ! », ça ne sera jamais aussi court écrit que dit... Ça ne sera jamais aussi fort que si tu l'entends, il y a quelque chose qui est de l'ordre de l'efficacité, parce que c'est le son, le moment, l'action. Parfois trois mots suffisent... et il y a des textes, même écrits, qu'on entend. Un japonais qui lit des haïkus, il les entend. Il doit y avoir une oralité de l'écrit. Ça nous arrangerait bien qu'il y en ait une !...

Ce que je trouve intéressant, c'est que ça me semble permettre d'expliciter des orientations distinctes pour ce projet de théâtre.

DE LA DISTINCTION DU TROISIÈME SENS

PA. Par exemple, si on revient à ta réaction à propos des hérons de Malakoff, tu y avais pointé, peut-être grâce au fait que tu n'avais pas vu le spectacle, la menace de sanctifier la parole des habitants. On est maintenant en mesure de distinguer deux niveaux effectivement coprésents...

EC. C'était la question du spécifique et du général...

PA. La dimension révélée des paroles, et c'est bien vrai que ça apporte de l'information sur la vie des habitants de Malakoff, et la dimension plus universelle de la Parole. Je pense que ce sont des lectures différentes... De telles paroles seraient récitées tout à fait différemment ailleurs, par d'autres habitants, mais elles exprimeraient la même parole, on retomberait sur la parole. Elle existe et on la retrouve...

EP. Je suis complètement d'accord, mais sur cet exemple là, c'est embêtant parce que la parole unique existe déjà : c'est la parole donnée, tellement dominante, sur la question de la vie dans un grand ensemble. Elle est devenue tellement générique que ça devient un acte politique de la re-spécifier et de la recontextualiser pour dire : c'est ici, à Malakoff, dans cette tour là et pas dans une autre. Et c'est dans ce contexte très précis que ça a du sens de la révéler. C'est le seul moyen de résister au système de paroles dominant.

PA. D'accord, mais cette expérience constitue un apport universel au théâtre dans la mesure où...

EP. Oui d'accord...

PA. ... c'est précisément parce qu'il s'agit des gens de cette tour-là, maintenant, que peut advenir quelque chose qui est de l'ordre d'une parole universelle, qui ne cherche pas à me convaincre ou à me soumettre, mais qui m'est donnée à entendre et à laquelle je n'avais, autrement, pas accès. Il me semble que certaines expériences du théâtre de la parole ont pour vocation de révéler l'universel à partir des paroles les plus singulières, quand dans d'autres situations, il s'agit de résister à « la » parole stéréotypée, qui se voudrait universelle mais qui n'en est que le simulacre tant elle est générique et entendue. Suivant les cas, on n'est pas dans le même processus : monter en généralité pour ouvrir un "horizon de vérité" universel, ou au contraire être extrêmement précis sur une situation pour échapper à la pseudo-universalité d'un discours entendu. La dimension universelle de la Parole, c'est sa puissance de renouvellement, son épiphanie, son irréversibilité. Si elle devient répétitive, elle disparaît. Elle ne peut nous apparaître qu'en tant que parole majeure, surprenante et non répétable.

A L'ÉCOUTE DE LA PAROLE QU'ON NE COMPREND PAS

LM. L'intérêt du théâtre, par nature, c'est de se retrouver face à une parole qui est presque incompréhensible ! Il y a deux choses dans ce que tu dis : il y a une question politique, qui se positionne toujours par rapport à la parole dominante, d'accord, mais en même temps, j'ai envie de dire : la parole, elle est vivante, les gens trouvent des moyens de résistance là où ils sont, je pense qu'il n'y a pas tant de situations "aphones" que ça, on trouve tous un endroit à la mesure de sa parole, chacun se débrouille. Par contre, on n'a pas tous l'occasion d'être confrontés à d'autres paroles – et c'est la deuxième question.

Le théâtre est un endroit où l'on peut prendre le risque d'exercer sa curiosité à l'écoute de paroles qu'on ne comprend pas, qu'elles soient d'ordre politique ou d'ordre poétique, qu'elle soit la plus obscure ou la plus limpide, ou encore que ce soit celle d'un voisin qui parle trois mots de français et qu'on ne comprend pas bien. C'est un endroit d'exposition de la parole dans tout ce qu'elle peut avoir de caché, d'inouï. Je ne crois pas à la résistance programmée. L'expérience du théâtre, c'est ne pas avoir peur d'être curieux d'une autre parole, c'est apprendre à ne pas avoir peur de ne pas comprendre.

La résistance, dans *Paroles équitables*, provient de ce que le théâtre change le statut de ce qui a été dit, par ce que c'est dit par l'autre, parce qu'on l'entend tous les jours et qu'on ne l'entend pas... et parce que tout d'un coup, on est dans une situation d'écoute tellement forte qu'on se dit : « Oui, il me dit ça ! ». C'est une sorte de révélation. Peut-être qu'on ne comprend pas vraiment, on est tellement dans sa propre logique. Mais on entend déjà. On peut aussi avoir besoin d'un temps d'écoute et de compréhension – et c'est là qu'un lieu devient nécessaire : l'espace d'un théâtre est nécessaire aussi bien pour la profération que pour l'écoute. Si je continue à aller au théâtre, c'est parce qu'il m'offre un temps où je peux rester deux heures sans rien dire, en écoutant quelqu'un parler. Il n'y a pas d'autres lieux pour cela.

AUX PORTES DE LA COMPASSION

HT. Ce que tu dis est très intéressant, parce que ça nous permet de dépasser la question qui nous tracassait l'autre jour sur le singulier et l'universel, j'ai réfléchi un peu à la chose et j'ai l'impression que le théâtre a ce mérite de nous offrir des "portes de compassion". N'y voyez pas d'apitoiement, voyez-y juste le fait de prendre en compte la situation d'autrui ou la situation qui est présentée. Le trajet artistique, pour moi, c'est offrir des "portes de compassion", je veux dire des moments où il y a rencontre possible avec la parole d'autrui. C'est très étrange, on va écouter des gens qui parlent d'autres langues,

on va être bouleversé par quelqu'un qui va chanter ou qui va parler une langue à laquelle on n'a pas accès, ce sont des émotions qui sont de l'ordre du musical, de l'oralité pure... Est-ce qu'il y a sens, faux sens, contre sens ? Peut-être, mais il se trouve qu'il y a compassion. Le fait de porter les paroles que vous avez recueillies sur une scène, ça leur donne le statut d'écoute qui permet à la compassion d'exister.

SM (Séverine Matthieu). Pourquoi compassion ?

HT. Parce que la compassion est ce qui permet d'avoir un lien avec la parole de l'autre. C'est de l'empathie. Dans le mot compassion, il y a *cum*, il y a le partage, il y a le fait qu'on accepte d'écouter. Le mot compassion est très utilisé dans la tradition bouddhiste, ce n'est pas prendre en charge la douleur de l'autre, ça ne va pas jusque là, mais c'est pouvoir exister en respectant la douleur de l'autre. Il y a quelque chose d'humain à humain.

ChR. C'est la communication.

EC. La reconnaissance.

HT. Non, c'est différent. Les éléments de compassion peuvent appartenir à des registres extrêmement différents : c'est par exemple ce qui nous faisait dire l'autre jour que les situations de Malakoff pourraient être présentées en Suisse ou en Lorraine, dans n'importe quel endroit... C'est quelque chose qui peut toucher des gens qui sont très loin dans l'échelle sociale ou la géographie de référence. On peut être touché par une ressemblance ou un écart, social ou géographique, on s'identifie ou on se projette, on peut être touché par un décalage mythologique, par des archétypes, des grands mythes qui sont revécus dans le quotidien, sous une autre forme. Si on ne passe pas par ce moment d'échange ou de jonction que peut susciter le décalage ou le déplacement, j'ai l'impression qu'on n'a aucune chance d'être intéressé par la parole de l'autre, et le théâtre...

EP. C'est la reconnaissance de l'écart et son acceptation...

MT (Marcel Taillandier). C'est aussi le déplacement des gens. Ce qui était intéressant dans *Paroles équitables* ou à Malakoff, c'est que des gens étaient venus voir comment on allait faire pour prendre la parole des habitants ou des Africains.

PA. C'est eux qui venaient sur les lieux, se mettre à l'écoute de leur propre parole.

PORTER LA PAROLE DE L'AUTRE, PORTER SA PROPRE PAROLE

EP. On pourrait imaginer d'autres manières de transmettre "la" parole, pour qu'elle soit entendue. Dans les deux exemples qu'on a relatés la dernière fois, c'est la question de l'incarnation par un autre qui se pose. Il y a déjà une forme de disparition de la personne du locuteur au profit de ce qu'il a dit, on ne garde plus que la parole, on ne sait plus qui l'a dite (même si certains se sont révélés en disant « c'est moi... »). Mais le processus d'incarnation de "la" Parole peut aussi être porté par la personne elle-même. Dans le projet de Théâtre de la Parole, Michel avait aussi en tête que ça puisse être les gens qui portent eux-mêmes leur propre parole, en s'appuyant sur des techniques théâtrales... Il y a le registre du théâtre amateur qui peut aider les gens qui ont de la difficulté à se faire entendre. Mais il y a eu plusieurs expériences : par exemple, à la suite des fermetures d'usines, des ouvriers virés se sont appuyés sur le théâtre pour faire passer ce qu'ils avaient à dire après avoir épuisé les moyens habituels de lutte, syndicale ou autre ; ils ont voulu faire du théâtre avec leur histoire, ils ont voulu continuer à diffuser leur histoire par le théâtre, mais sans passer pour autant par l'écrit...

Ce sont deux lignes possibles, qui ne s'opposent pas. Mais le statut de la parole diffère selon qu'il est porté par le même ou par l'autre, et le trajet de la parole diffère selon qu'elle repasse ou non par l'écrit, lequel peut lui-même être effectué par le locuteur (comme à Malakoff) ou par un tiers (comme dans *Paroles équitables*).

LE TRAJET, LE STATUT ET LE LIEU DE LA PAROLE

PA. Sans l'écrit peut-être, mais avec une forme d'inscription malgré tout, ou avec des techniques d'incarnation théâtrale qui permettent de créer l'écart et les retrouvailles dont on parle, le trajet qui mène d'une parole à transmettre ou de paroles à restituer à la parole, entendue, par compassion peut-être.

ChR. Oui, j'ai une vision plus manifeste encore de ces allers / retours écrit / parlé. J'avais envie de rajouter, pour le projet de Théâtre de la Parole, cette nécessité d'écrire ce qui a été parlé. Plus précisément de donner une valeur textuelle à une parole donnée "comme ça". Ce n'est peut-être pas nécessairement l'écrit au sens strict. Il peut y avoir l'enregistrement audio, la parole peut se graver sur un disque, elle peut être écoutée en public via des haut-parleurs. Elle peut aussi être travaillée par un comédien à partir de quelque chose qui relève de la plus pure oralité. Il y a un type comme ça au *Luciole* qui a fait un spectacle sur Mounier. Il a écouté Mounier pendant deux mois tous les jours, et il a fini par raconter ce que disait Mounier comme Mounier sans jamais passer par un texte, par une imprégnation totale dans sa parole, une incorporation de ses rythmes, de ses tics, de ses rires, de choses qui sont complètement enfouies dans l'acte de la parole. Mais il y a quand même des paroles qui sont extrêmement fragiles. Par les techniques de la parole, on peut totalement détruire la qualité d'une parole. Quelqu'un qui bégaye affreusement, ça peut devenir totalement génial, ou alors une impossibilité totale.

HT. On touche là aux trajets de la parole, de la source à l'auditeur. Avec un deuxième critère, issu des statuts de la parole. Il y en a un troisième, qu'a souligné Marcel et qui me semble extrêmement juste, c'est le lieu de la parole. Il a dit : « Ça s'est fait à Malakoff et ils ne seraient peut-être pas venus si on ne l'avait pas fait là-bas ». C'est l'occasion de se poser la question du lieu, ou de l'espace dans lequel ces formes de paroles peuvent justement *trouver* lieu.

US. Ça repose la question de la communauté : les acteurs utilisent le corps et la parole, mais aussi le corps collectif de tous les acteurs, c'est-à-dire, au fond, le lieu, l'endroit, l'espace... C'est un premier lien avec le projet plus spécifiquement architectural du Théâtre de la Parole.

Acte 3

Retour au projet

Le critère d'altérité et le principe d'altération

*Où le projet de Théâtre de la Parole est remis en perspective.
Où la discussion, sans le voir, tourne autour de la notion d'altérité et
lui confère, de proche en proche, une valeur fondatrice pour le projet
parce quelle en traverse les différentes dimensions : altérité de la
parole, altérité des auteurs et altérité des lieux.
Où l'accent est finalement mis sur la menace que pourrait constituer
ce caractère d'altérité, observable, au regard de la liberté d'altération
que devrait revendiquer le projet – artistique et architectural.*

1. PRÉSENCES DE L'AUTRE

EP. Avant que l'on passe à ça... j'avais envie de demander aux comédiens comment ils avaient vécu cette incarnation de la parole de l'autre, par rapport à des formes théâtrales plus classiques. En quoi cela constitue-t-il une expérience spécifique, du point de vue du comédien ?

GG. Le travail de compréhension du texte, de la langue, est le même. La différence, c'est

que la personne qui parle, quand on va restituer le texte, existe vraiment, de sorte que le souci de ne pas être dans une caricature ou d'essayer de toucher l'essentiel est peut-être encore plus fort que d'habitude. On peut parfois se permettre d'être un peu caricatural au théâtre mais là, ce n'est pas possible. Pour moi, il y a eu une plus grande pudeur attachée à cette chose qu'on essaye de restituer... Après, il y a ce moment de la rencontre avec la personne qui est un peu particulier : comment ça va se passer ? Comment la personne va-t-elle prendre la parole que je lui renvoie ? Il n'y a pas vraiment d'incarnation, c'est plutôt une restitution de parole, une passation, nous devons devenir, très littéralement, leur *porte-paroles*... Donc, le fait de savoir que la personne existe induit une grande vigilance à ne pas faire faux, à ne pas se tromper, à vraiment comprendre. Mais une telle vigilance existe aussi, naturellement, pour la parole du poète. Dans Claudel, ça a été un peu ça : il a fallu s'imprégner de sa parole, comprendre ce qui s'y disait, voir à qui on parlait.

GC. Oui, mais j'ai l'impression qu'au bout d'un moment, ce genre de personnage dépasse presque son auteur. Il y a eu tellement de mises en scène, qu'effectivement on peut en avoir plusieurs lectures. Tandis qu'avec ces textes là, c'était difficile de s'autoriser la même chose, parce qu'on avait trop peur de trahir la personne. Tu sais que là tu touches à l'autre, tu touches à l'intime.

ChR. Si tu avais joué Phèdre devant Racine, tu aurais peut-être été dans un état comparable.

GC. J'ai joué des pièces devant des auteurs vivants, mais jamais de la même manière.

GG. Ici, le texte de la personne révèle ce qu'elle est. Derrière certains textes, on voit ce qu'est la personne sans l'avoir rencontrée. Mais à la différence d'un auteur plus classique, ce n'est pas conscient, la personne ne l'a pas cherché...

EP. Ce qui m'a le plus frappé dans les réactions des gens, c'étaient ceux qui nous disaient : « C'est incroyable, vous avez dit tout ce que j'ai dit, ce que j'ai dit, tout ce que j'ai dit ».... On a tellement l'habitude d'être trahi.

PA. Le trajet n'est pas le même. Il y aurait un travail à faire qui consisterait à catégoriser ces différents types de trajet de la parole entre un locuteur et un public, dans cette expérience là et dans d'autres...

2. COMPRÉHENSION DU TEXTE, CO-PRÉHENSION DE L'ESPACE

GG. Juste une chose. La première fois que Michel m'a donné un texte de Claudel, je n'ai absolument rien compris. Ma pensée s'égarait tout le temps, il y avait trop d'informations. Je pense qu'accéder à *la Parole*, c'est pouvoir restituer la parole de l'autre. Et on parlait de techniques... Il y a eu tout un travail d'imprégnation qui m'a permis d'entrevoir la pensée... Il y a toujours un travail de compréhension : on peut être sensible aux sons, aux rythmes qu'on perçoit dans l'écriture, aux sens qui sont évoqués mais...

ChR. On peut être sensible à rien et le transmettre. Sur la question de la restitution, de la compréhension de l'autre, etc., je serais très prudent. On fait certes un trajet personnel avec la parole d'un autre, un voyage pour soi, je pense que les mots véhiculent aussi la source, mais...

GG. Au-delà de la compréhension, ça peut être de l'intuition.

ChR. Il faut être très prudent sur ces notions...

GG. Pour faire un voyage, quel qu'il soit, il faut bien prendre le temps.

ChR. Oui, je suis d'accord... dans le sens où le théâtre est un lieu pour écouter et dire. C'est un lieu de voyage, potentiel, partagé, personnel et collectif... Mais la notion de compréhension implique une parole utile, efficace, qui veut transmettre quelque chose...

Et là, on retombe vite dans les ornières du « Je suis venu pour vous dire quelque chose ; voilà, la vie est dure ; ah, je découvre qu'il y a des pauvres à côté de chez moi ; mon Dieu, quel monde horrible ! ».

MT. Dans d'autres expériences, pour la *Fête de la parole*, on avait mis une table dehors dans différents quartiers de la ville, et les gens étaient venus parler de leurs problèmes. On avait filmé enregistré... Une semaine après, c'était restitué sur place... Et ils sont venus !... C'est le lieu qui importe. Pourquoi les gens vont-ils se plonger dans Balzac ou Victor Hugo ? Parce que c'est un lieu pour tout le monde, c'est un lieu texte... Si on avait lu Claudel dans un autre lieu, ça n'aurait pas été pareil. Ce que disait Michel entre ici et le marché, c'est la même chose... Il y a des lieux très forts... Avec l'éléphant, les gens vont regarder le Pont de Sainte-Anne, parce que l'éléphant est passé dessus... Depuis les arcades, on pourra passer le pont à dos d'âne... et modifier le rapport à l'architecture... recréer un lien que ne viennent pas du tout chercher les écoles de Beaux-Arts... Autoriser différentes formes de réappropriation de l'espace urbain... L'éléphant sur l'espace public, c'est ça... Ça remplace les bateaux.

ChR. Tu reviens sur l'importance du lieu... C'est important que le lieu soit toujours prégnant, surtout. Le théâtre-bâtiment est une base...

MT. Qui doit s'incarner dans un collectif de population.

ChR. Mais ce n'est plus de l'ordre de la compréhension.

PA. Ce n'est peut-être pas si éloigné, si l'on "comprend" la compréhension comme une co-préhension, comme une manière collective d'appréhender... le lieu justement, c'est-à-dire autant un environnement physique (virtuel ou réel) qu'une parole (virtuelle ou réelle encore une fois) que des personnes (virtuelles ou réelles toujours). Si l'on parle plutôt d'imprégnation ou d'incorporation, c'est très clair et si l'idée de voyage dans la parole de l'autre n'est plus seulement métaphorique, car elle devient l'occasion d'un véritable déplacement dans l'espace.

3. UN THÉÂTRE QUI EXHIBE

LES PROCESSUS DE TRANSFORMATION DE LA PAROLE ET DE L'AUTEUR

HT. J'insisterais sur la proposition de Pascal. Il faudrait parvenir à classer les critères qui font la différence. Tu nous as dit « Claudel, au départ, je n'y comprenais absolument rien »... Est-ce que ta compréhension est un facteur ? Je dirais que oui. Entre l'incompréhension et la maîtrise du sens, y a-t-il des intermédiaires ?... Vous avez aussi parlé de la musicalité du texte. Est-ce que le degré de poésie ou le degré de réalisme joue un rôle ?... Est-ce que la présence de l'auteur est importante ? La réponse me semble positive et en même temps relative.

PA. J'insisterais aussi sur les techniques de transformation de la parole initiale qui me semble comporter toute une suite d'étapes : l'enregistrement, l'écriture, l'apprentissage, l'oralisation, la restitution. Dans cette chaîne non nécessairement linéaire, chaque étape est susceptible d'être sautée (on a vu que même l'écrit pouvait être absent) ou déployée sous plusieurs formes : on a vu par exemple que les techniques d'écriture pouvaient prendre des formes extrêmement différentes suivant que l'accent était mis sur la transmission d'une parole (transcription), sur la révélation de paroles occultées (traduction) ou sur l'authentification de la Parole à offrir (recomposition).

Et pour avancer sur la définition du *Théâtre de la Parole*, une des hypothèses que je serais prêt à poser tendrait à affirmer que c'est un lieu où s'exhibe le processus de transformation d'une parole initiale. La Parole n'y prend de valeur (et l'on peut alors y mettre le grand P) que parce qu'on sait quelque chose du travail de transformation d'un texte qui transforme le statut d'un auteur initial... Là, je ferais un rapprochement avec le rapport entre programme et projet en architecture. Dans un projet classique, il y a des

gens qui sont payés pour faire le programme qui passe ensuite dans les mains du "maître d'œuvre" pour le projet... Aujourd'hui, on essaye de croiser les choses pour que le programme monte en même temps que le projet, et pour que la mise en forme du projet puisse questionner en retour le programme. Je trouve qu'il y a une analogie avec ce que nous discutons du *Théâtre de la parole*. Dans le spectacle de *Paroles équitables*, les techniques d'entretien, le travail du metteur en scène, les enquêteurs qui sont là pendant que la pièce se monte, tout ce processus peut être décrit... Ce théâtre exhibe le processus, c'est-à-dire que le spectateur voit le spectacle en connaissance de cause, ou du moins avec le soupçon d'une telle connaissance... ce qui me semble faire partie d'un même changement d'*épistémè*, dans deux domaines très différents. Même s'il ne connaît pas les règles exactes, il sent qu'elles existent et que ce sont des règles du jeu.

La seconde hypothèse à laquelle je pense toucherait le statut de l'auteur. C'est un théâtre où le statut de l'auteur est déplacé, d'une manière ou d'une autre. Cela peut aller jusqu'à l'invention de formes d'écriture négociées... C'est un théâtre qui joue sur le paradoxe de l'auteur qui dit qu'il n'y pas d'auteur. Il peut parfois ne pas vraiment y avoir d'auteur et pourtant, s'il n'y a pas d'auteur, il n'y a pas de théâtre. Il n'y a plus d'auteur, il y a un auteur collectif, et pourtant il reste quelque chose de la notion d'auteur.

4. LA JUBILATION DES MOTS OU FAIRE PARLER LA CACAHUÈTE EN BRETON

GG. Dans la première *Fête de la parole*, dans la lignée des « Beaux Parleurs », il y a eu plusieurs spectacles qui ont été montés, *Ma Solange* en particulier, que Michel a monté en croisant des formes d'écriture totalement différentes... C'était une forme de mémoire sonore, d'un individu complètement éclaté, une espèce de zapping improbable entre les mots... Et même si l'on était peut-être plus dans la transgression des règles du jeu, c'est vrai qu'il y avait aussi cette notion de jeu avec la parole, de jubilation à parler, à dire ou à bousculer l'auteur.

GC. Et de bousculer aussi les lieux, de les métamorphoser, de les faire sonner. C'est l'histoire des *Beaux parleurs*. Cette salle, on y travaille, elle est imprégnée de tout ça, de cette histoire, des spectacles, du travail qu'on fait avec les amateurs... Mais on s'est rendu compte que le son... on l'a vu en haut, en coulisse, était différent..., qu'on pouvait en quelque sorte retourner la salle...

EP. De la même façon, sur ce processus de transformation de la parole et de réduction de l'écriture dans l'expérience de *Paroles équitables*, j'aimerais dire que le travail de transcription et de réduction n'a pas été fait de la même manière selon les personnes. On s'était donné une consigne, mais on n'a pas tous travaillé de la même façon... J'ai pour ma part gardé plus d'oralité que les autres (en gardant des passages non chargés de sens, mais importants, des blancs et des silences) et c'était plus facile à monter. Mais les textes plus compacts ont été retravaillés plus tard à la mise en scène. La règle était la même, mais la façon de la mettre en œuvre pouvait différer.

MT. Dans le genre jubilation sur les mots. A l'entrée de l'école, il y a un mur aveugle, et le matin on va voir avec les enfants comment on va dire "bonjour" sur les panneaux, on va s'amuser à chaque fois à changer les mots... pour jouer simplement avec les mots, et on va voir si ça va fonctionner avec les parents...

BP. C'est un mur porteur !

MT. Eh bien je sais que s'il y a des expériences comme ça à Bel Air, je vais faire parler la cacahuète en breton...

5. COMMENT LE PROJET ARCHITECTURAL PEUT-IL PORTER LA PAROLE ?

BP. Non, non, je ne plaisante pas, mais je continue à jouer sur les mots en essayant de voir ce qui, dans tout ce qui vient d'être dit sur la transformation de la parole, tout ce qui pourrait évoquer ou suggérer des transformations de l'espace physique et architectural.

Vous avez parlé de la portée de la parole, « être porté par la parole », « porter la parole de l'autre », ... Ça me fait penser qu'ici, tout est question de portée : c'est la portée de la voix, c'est la portée des cintres, c'est la portée du plancher... Et je me dis que si on devait transformer cet espace, je partirais à la recherche de nouveaux éléments "portants" (et peut-être importants).

La dernière fois, j'avais noté une intervention qui disait : « créer un lieu qui permette à la parole d'entrer en résonance ». Ça me semble être un élément de programmation.

Vous avez parlé d'auteurs... Tu disais qu'il n'y a plus d'auteurs mais qu'il en reste quelque chose... Ça m'interroge sur ce qu'on pourrait attendre d'un architecte. Est-ce qu'on doit le voir comme *l'auteur* d'un projet ou comme le *porteur* d'un projet ? Ou encore comme une sorte de passeur, qui doit d'abord reformuler les propos tenus pour autoriser un minimum de programmation dont la mise en œuvre devra toujours se négocier sur le chantier ?

Du coup, j'avais envie de dire que la question « de la parole » renvoyait à la reformulation, la question « par la parole » renvoyait à la programmation et la question « pour la parole » renvoyait au chantier.

J'ai une autre piste, c'est celle de la lumière. On a parlé du texte tout à l'heure, de la parole qui devient matière, d'un texte qui devient une sorte de vecteur de la parole, qui permet de se distancier des paroles d'origine, pour s'acheminer vers *la* Parole claire, limpide, lumineuse, qui peut toucher juste. La question que je me pose par rapport au projet : est-ce que la lumière ne serait pas dans l'espace le vecteur de la parole ? J'ai l'impression qu'on pourrait tout transposer sur la question de la lumière et aborder le projet sous cet angle. La lumière, c'est aussi une matière, comme le son peut-être (mais ici, je l'ai pour l'instant considéré comme établi), et l'on sent bien qu'on cherche à y résister ou à la tenir à distance.

PA. En même temps, il va falloir jouer avec, inventer les conditions matérielles pour pouvoir trouver la lumière juste, en fonction du spectacle ou de la mise en scène (comme l'a évoqué Didier pour les Beaux Parleurs)...

6. L'IMPORTANCE DU MINUSCULE ET LA FRAGILITÉ DU LIEU

PA. Pour conclure, on peut demander à ceux qui ne connaissent pas le lieu ce qu'ils tirent de la journée... Magali et Henry...

MP (*Magali Paris*). Je dirais d'abord que j'ai vécu la déambulation comme un jeu de pistes... il y avait toujours autre chose, un lieu nouveau, un indice nouveau, une histoire nouvelle, des matières, des sons, des odeurs... J'ai eu un peu l'impression de retomber en enfance, de passer d'un monde à un autre, d'une cabane à une autre, et d'affronter différentes sensations qui pourraient être regroupées sous le nom de ce que nous appelons au Cresson un *effet de parenthèse*. Cet effet est éminemment sensoriel, thermique, lumineux (la lumière est vraiment très spéciale ici et quand on était en haut, ce matin, c'était vraiment magique), et aussi sonore (l'acoustique est vraiment hors du commun). Il est ensuite urbain : on est en ville, on n'y est plus ; on est replié sur l'espace, on est ouvert vers l'extérieur... J'ai vécu ça comme une sorte de parenthèse dans ma propre histoire...

Ce qui m'a marqué, c'est ensuite le rôle du minuscule. Chaque détail est important, chaque chose a sa place, les décors, le pupitre, le fauteuil, la "chaussothèque"... toutes

ces petites choses, qui n'ont pas beaucoup d'importance en soi, en prennent énormément dans ce lieu. Tout cela donne l'impression que ce théâtre vit, et ça a beau être minuscule, ça fait un ensemble. Et quand j'essaye de me les remémorer, je ne me souviens d'aucun objet en particulier, mais d'une ambiance en général.

A ceci peut être ajouté un autre caractère du lieu qui m'a beaucoup marqué : sa fragilité. Les murs sont scalpés, le toucher est mis à l'épreuve, on a l'impression que les murs peuvent tomber à tout moment, le plancher grince... Ça vit, ça bouge... Ici, il y a vraiment de la matière. C'est rare, ces endroits là de nos jours, où tout est plus ou moins lisse, propre.

7. LA DIVERSITÉ DES ESPACES, LE POIDS DE LA MÉMOIRE ET L'ENTRAVE DU DÉTOURNEMENT

HT. J'ai beaucoup aimé rentrer dans le lieu sur ce mode. Ça permettait de s'imprégner progressivement des choses plutôt que d'aller vers ce qu'on jugerait un peu trop vite être l'essentiel, c'est-à-dire la grande salle. Or, pour moi ce n'est pas forcément l'essentiel. Le théâtre se module en de multiples sous-espaces qui sont tous importants, qui ont des complémentarités et des fonctions diverses. J'ai été frappé comme Magali par les matières qui renvoient forcément à un côté jouet, bois, plâtre modelé, et qui renvoie à d'autres époques, à l'enfance, à des odeurs d'enfance. J'ai aussi été frappé par l'acoustique particulière du balcon... Ici, c'est différent, la moquette, les tissus, le vélum modifient considérablement l'acoustique naturelle. Mais même ici, il y a une véritable convivialité sonore. Ensuite, deux remarques.

La première, c'est que notre rencontre a été marquée par la mémoire. On a abordé le lieu dans le souvenir... et par une quantité de souvenirs, drôles, bien présentés, vivants, vécus... mais un peu lourds... Que faire avec tant de mémoire ? Est-ce qu'on ne risque pas d'être paralysé par tant de mémoire... Comme disait Gilles tout à l'heure, c'est un lieu chargé, habité... Quand il fait quelque chose ici, j'imagine qu'il y a pleins de fantômes qui viennent lui tenir la main, l'aider à dire. Est-ce que cette charge disparaît s'il y a de nouveaux arrivants ? Comment se transmet-elle ? Comment préserver cette dimension de mémoire, qui est évidemment très intéressante, sans neutraliser l'action nouvelle ?

La deuxième remarque, c'est la notion de détournement. Aucun des lieux qui composent ce lieu n'est utilisé dans sa fonction première. La grande salle, c'est une salle de répétition. Les loges, c'est l'administration. L'étagère, où l'on devait mettre les photos des cantatrices, est devenue une armoire à chaussures... Même dans les appellations, vous nous avez dit que vous alliez nous conduire au grenier, alors qu'on allait au premier balcon, qui est généralement un endroit assez digne et honorifique... Ça pose question sur les nouvelles fonctionnalités. Faut-il aller vers quelque chose qui respecte une liberté de parole, qui préserverait de l'informel, qui se garderait bien de proposer un écrin trop précis ? Sans doute, mais jusqu'à quel point ? Est-ce que ce mode de « détournement » n'est pas ce qui entrave la liberté de faire autre chose ? Et n'est-ce pas uniquement parce que les fonctionnalités ne sont plus d'actualité dans le lieu tel qu'il est, qu'on peut se permettre de proposer d'autres usages, sans blasphèmes, sans honte et en accord avec le passé ?

Si j'avais un seul mot à dire du lieu, je dirais que c'est un lieu "bienveillant", qui évoque l'enfance et dont la mémoire, si elle ne devient pas trop envahissante, peut donner des idées parce qu'elle renvoie à des traditions et des savoir-faire d'un théâtre de représentation, avec suffisamment de classe et de distance pour ne pas être paralysante...

PA. Et matériellement, que retiendrais-tu ? Comment se transcrirait une telle bienveillance ?

8. ESTHÉTIQUES DE LA PENTE, DU VIDE ET DE L'HORIZONTALITÉ

HT. Essentiellement l'horizontalité, qui est très bizarre. C'est frappant, on est toujours en déséquilibre !

US. On est toujours en pente ou en contrepente. On monte ici sur ce plancher qui raccorde la scène, on descend là dans le long de la cour, dans l'escalier les paliers sont inclinés... J'ai vraiment l'impression d'être dans un bateau. Mais on peut y trouver une cohérence... Henry me disait que c'étaient des marins qui travaillaient dans les théâtres... Et peut-être que c'est ce qui contribue à nous projeter dans un monde différent : on entre ici et on passe dans un autre monde, peut-être imaginaire..., un peu déconnecté de l'autre monde organisé à l'horizontale. C'est peut-être une invitation au rêve, qui nous détache du monde ordinaire, normé, technique et bien droit.

PA. Du point de vue spectateur en tout cas. Et c'est une caractéristique qui est peut-être intéressante du point de vue de l'histoire de la perception et de la perspective, avec la façon dont le théâtre à l'italienne se construit, pose le spectateur et le dispose jusqu'à le figer dans une position centrale d'observateur immobilisé – à la limite, il n'écoute plus... Alors qu'avec ce côté déstabilisant de planchers obliques, d'angles qui ne sont pas droits, on est dans un système de perspectives autre, inhabituel, qui interroge... Cette déstabilisation peut être intéressante dans un projet... Mais qu'en est-il du point de vue de l'usage ? Est-ce que c'est quelque chose que vous oubliez complètement lorsque vous travaillez ? Est-ce que vous l'exploitez sciemment dans certains spectacles ? Est-ce que vous luttez contre ?... Est-ce que ça modifie le positionnement des corps ou est-ce que c'est quelque chose qui est totalement oublié ?

ChR. J'aurais tendance à dire que c'est un handicap. On ne peut pas l'oublier complètement. Les déplacements n'ont plus le même sens, on monte *et* on descend... Tu ne peux pas créer le sens que tu donnes à un déplacement, il est déjà écrit... Tu peux faire rouler une bille d'un bout à l'autre, c'est formidable, mais pas dans l'autre sens. C'est très subjectif... Si tu te mets au sol, tu ne peux pas te mettre dans n'importe quel sens, sinon tu vas avoir la tête en bas, je dirais quand même que la probité du sol est quelque chose de très important... Les notions de verticalité et d'horizontalité sont des notions dont il me paraît difficile de faire l'économie. Or, ici, où est l'horizontalité ? On ne sait pas trop... Comme dit Henry, c'est une salle de répétition et faire une salle de répétition avec un plancher en pente, je suis peut-être très conventionnel, mais ça me paraît très bizarre : c'est trop écrit.

US. En même temps, c'est justement ça, un lieu : quelque chose qui est écrit... Ton idéal serait un espace neutre ?

ChR. Je ne dirais pas neutre, mais plutôt vide. C'est une expression consacrée par Peter Brook qui a écrit *L'espace vide*¹⁸. Je dirai qu'ici, c'est très encombrant, on ne voit rien, c'est le bordel. Alors je ne sais pas si c'est pour ça qu'on écoute bien, mais le fait est qu'on n'y voit rien... Pour moi c'est très gênant... Mais ce n'est que ma position... J'ai besoin d'un espace plus propre, plus vide, plus calme.

9. DYSFONCTIONNEMENTS OUBLIÉS

EP. Rétrospectivement, je suis étonnée de la manière dont les gens ont parlé aujourd'hui. Vous émettez finalement des réserves qui relativisent le caractère de bienveillance, que j'associerais aux gens plus qu'au lieu. Je m'attendais à ce qu'il y ait des propos critiques, des problèmes de fonctionnalité posés... Or, à part Jean Claude qui a pointé quelques dysfonctionnements, tout le monde dit qu'il fait avec et en parle très positivement, alors

¹⁸ Peter Brook, *L'espace vide*, Seuil, Paris, 1979

que les dysfonctionnements sont nombreux. Est-ce que c'est parce qu'on est dans une période de fragilisation et qu'il faut nous défendre ? Est-ce que c'est parce qu'on est dans un exercice de mémoire ? Tous ces aspects ont joué dans la manière de présenter, c'est sûr.

HT. L'attitude que j'ai décrite aujourd'hui est une attitude de spectateur et pas du tout de producteur. Si j'avais une musique à faire ici, je serais dans la même attitude que Christian, je dirais : « il n'y a rien qui va ici, il n'y a rien qui va pour travailler ! », mais pour recevoir, je pense qu'il y a beaucoup de choses "qui vont"... La bienveillance du lieu, c'est la bienveillance pour transmettre quelque chose et pas forcément pour travailler ou produire ici.

ChR. Justement, c'est la question de la rénovation et du projet... A-t-on un projet ? Est-ce qu'il faut rénover si mystiquement ? On en arrive à ce point de déséquilibre où seul ce grenier nous reste.

10. TROIS APPROCHES ARCHITECTURALES

PA. C'est là qu'on s'achemine vers des réflexions plus concrètes sur les questions architecturales. Je vois actuellement trois orientations possibles :

La première, c'est celle qui viserait, à partir du recensement de toutes les techniques de transformation de la parole et de l'écrit déjà expérimentées, à extrapoler des dispositifs spatiaux particuliers... C'est une première approche pour énoncer des principes topologiques à partir des besoins qui seraient propres à ce projet de théâtre de la parole et qu'un théâtre ordinaire ou une simple salle de quartier n'offrirait pas.

La deuxième piste est plus politique. Il y a patrimoine et patrimoine, il y a la vision classique de la restauration dans une logique monument historique qui n'est guère pertinente ici, et puis il y a une vision plus contemporaine qui vise à transposer le type d'usage ou de rôle que la salle a pu avoir dans le temps ou dans le quartier pour imaginer les usages d'aujourd'hui et de demain. Cela peut nous amener à envisager l'intervention architecturale tout à fait autrement. Le point de départ n'est plus la matérialité des choses, le souci de restaurer, mais celui de respecter, prolonger ou enrichir les façons de fonctionner, le rapport à la ville, le rapport aux usages...

La troisième approche qui me semble très importante, c'est de simuler l'approche dure, totalement technique et normative, la remise en état de la salle, la remise en fonction et en adéquation sécuritaire, structurelle et financière. On peut reprendre l'étude qui a déjà été faite. Mais il faut repenser la chose pour avoir une représentation claire de ce qui est faisable ou non faisable.

Cela fait trois logiques différentes pour aborder la question architecturale :

- une logique sémantique de transposition et d'énonciation conjointe du projet artistique et du projet architectural du *Théâtre de la parole* ;
- une logique patrimoniale d'identification des dynamiques d'évolution des usages du bâtiment et de l'esprit du lieu dans le temps et le quartier ;
- une logique normative de repérage de tous les problèmes techniques, structurels ou économiques qu'il s'agit de résoudre.

US. Il y a des volets qui recoupent ces trois logiques, le volet politique de la ville par exemple. Si on analyse la position de la salle avec des arguments de sécurité incendie, la situation change radicalement, financièrement parlant, s'il est possible d'acquérir l'espace qui est derrière, côté cour ou si ce n'est pas possible... C'est une décision d'ordre municipal. Il faut pouvoir mettre ces questions dans la balance. Le chemin le plus économique et le plus fonctionnel, c'est la question 3, mais il faut pouvoir la penser,

intégrée à la vision politique de la ville.

HT. De même, au-delà des habitudes acquises, il est absolument essentiel de savoir si le *Théâtre de la parole* a vocation, politiquement, à rester dans ce lieu. Vocation artistique oui, mais vocation politique aussi.

Restitution 3

Le récit des créations

De l'expérience des studios prosodiques à l'émergence d'options architecturales ¹⁹

1. Expérimentation

La Salle de la rue Boyer à l'épreuve de l'usage

Où le groupe de travail, après avoir discuté l'expérience pratiquée le matin d'un studio prosodique animé par son inventeur, Christian Rist, interroge in situ cinq comédiens, coutumiers de la salle et de la méthode de travail. Où sont abordées les questions du temps, de l'intimité, de la lumière et du public. Où est finalement valorisée la façon dont la distinctibilité sensorielle de l'espace confère à chacun la possibilité de se taire.

1.1. L'ESPACE NU COMME CONDITION D'ÉCOUTE

LM (Lionnel Monnier). Je proposerais que ceux qui ont agi et pratiqué dans ce lieu puissent témoigner, raconter un moment, des impressions, une histoire personnelle... Qu'est-ce qui en fait la spécificité pour chacun ? Pourquoi travailler ici n'est pas travailler ailleurs ?...

LaM (Laurent Mothe). Ce que je trouve intéressant dans le studio prosodique, c'est le moment où l'on détermine, sans le dire, qu'on est en accord, qu'on peut engager la parole et que l'écoute va être présente. A un moment l'espace est là, et l'on est d'accord sur la possibilité d'une écoute. C'est un moment magique et extrêmement fragile. Si on le brise, on doit tout recommencer

LM. Pour toi, le lieu et le protocole organisent une sorte de réceptacle ?

LaM. Oui, c'est un va-et-vient, c'est comme si on rentrait dans une sorte de ventre... de va-et-vient entre soi-même, son autonomie et le groupe. A tout moment on peut agir sur le groupe, prendre une place monumentale et casser ce temps de prise et de maturation. Mais ce qui reste, lorsqu'on y parvient, c'est cette situation d'écoute collective.

PA. Est-ce que le lieu y est pour quelque chose ? Est-ce que vous avez déjà vécu des

¹⁹ Ce texte est une reconstruction des exposés et débats qui ont eu lieu lors de la journée du 22 juin 2005, organisée à Paris dans la salle de la rue Boyer par le *Voir Dit*, compagnie Christian Rist. Après avoir invité le groupe de travail à expérimenter concrètement le protocole des ateliers prosodiques dans le lieu et les conditions mêmes où ils ont été développés, la journée a été l'occasion d'énoncer un premier registre d'orientations de conception architecturale. Des comédiens proches du *Voir Dit* ont donc été invités en première partie de journée, comme témoins de cette pratique dans ce lieu qu'ils ont investi à de nombreuses reprises : Séverine Matthieu (membre du CA), Laure Thiéry (comédienne), Anne Brissier (comédienne), Sylvie Florio (comédienne). Cf. Programme des troisième rencontres (**Annexe 4**).

situations analogues en d'autres lieux ?

LT (Laure Thiéry). Dans la danse.

LaM. C'est plus fugace dans d'autres situations, alors que là, il y a une forme de disponibilité, une attention pour que ça dure...

LM. J'ai envie de dire que l'exercice en soi est praticable partout : on a essayé de le faire dans la rue, un peu partout. Mais ici, c'est comme une image nette, il n'y a rien d'autres que les corps dans l'espace et la clarté de la voix. Le lieu est débarrassé de son histoire ou de sa mémoire, qui ne s'exprime que dans la pratique renouvelée. C'est un lieu de la nudité, qui fait qu'on sait tout de suite si on est au bon endroit. Je me pose souvent la question de l'adresse : à qui je parle ? Est-ce que, quand je parle à quelqu'un, je lui parle plus qu'à moi ? Ce travail de l'adresse, ici, pour moi, dans l'instant, je peux l'analyser, en prendre conscience... En comparaison, Bel Air est beaucoup plus fouillis...

GC (Gaëlle Clérivet). À Bel Air, il n'y a pas une intimité de travail, une possibilité de se mettre à poil, de livrer des choses, parce qu'il y a toujours des gens qui passent... Il y a des moments où ça peut être gênant... D'autres où l'on ne s'en rend pas compte... C'est un espace ouvert, ce qui n'est pas le cas ici.

1.2. LA POROSITÉ COMME CONDITION DE FERMETURE

US. Ici, on se trouve dans un espace vraiment introverti, avec le plancher en bois qui se détache des murs... Est-ce que c'est exprès si les rideaux sont baissés ?

JCR. Et puis on est dans un carré, alors que Bel Air est en long.

LM. Je ne le vis pas comme ça. Car je sais que je peux ouvrir la fenêtre et j'entends les bruits de la rue... C'est une des qualités de cet endroit là, on n'est pas dans une ambiance sonore mate, on entend beaucoup de sons extérieurs, qu'on peut écouter ou ne pas écouter, le monde est absent autour, mais il est là...

ChR. Et puis, le soleil se couche ici et lorsque les stores sont éclairés, ça donne une espèce de vibration, une chaleur. C'est intéressant en tant que salle de travail de garder une porosité... On s'est servi des stores quand on a joué des choses, en les levant pour faire apparaître la ville, ou au contraire en les baissant pour signifier qu'on allait commencer... Sinon, pour travailler ici, j'ai l'habitude de fermer les stores, mais on peut les ouvrir. Pour moi ces stores n'enferment pas, ils donnent un rayonnement.

AB (Anne Brissier). Pour moi, l'abaissement des stores, c'est comme une convention, c'est comme se serrer la main le matin... C'est quelque chose qui permet d'attester qu'on est là, ensemble.

ChR. Il y a aussi l'histoire de la porte. Dès que la porte se referme, on est dans un cadre, on crée le cadre. Je demande aux gens de laisser leurs affaires dehors, et l'espace est débarrassé de tout encombrement. Le plancher est décollé du sol et depuis peu, on a hérité des bancs qu'on n'a pas su refuser... Mais ça reste un espace dépouillé d'objets et de meubles, où le corps doit donc trouver d'autres façons d'exister.

SF (Sylvie Florio). Je voulais dire une autre chose sur l'adéquation de l'espace avec l'exercice du studio prosodique. C'est qu'on ne peut pas rester spectateur dans cette salle, ni dans la parole ni dans l'écoute. Le lieu ne permet pas de s'échapper, on peut toujours aller s'asseoir mais même si on sort du plateau, on est toujours là, on est toujours "actant".

LM. C'est comme si cet espace offrait des milliers de recoins alors qu'il est carré. On peut à tout moment entrer et sortir tout en étant toujours là. Il y a un texte de Lucas qui s'appelle *S'en sortir, sans sortir*... C'est un peu ça, se retirer tout en étant là pleinement, et sans avoir besoin de sortir.

ChR. Il n'y a pas de coulisse. Ici c'est un espace sans obstacle pour la vision. Il n'y a pas de recoins, je ne peux pas me cacher. Ce sol aussi, c'est une qualité inférieure, mais un vernis a été posé avec soin pour que le contact avec la peau soit possible et pour qu'on puisse nettoyer, aérer, etc. A Bel Air c'est dégueulasse, ici ça se nettoie. C'est pour ça qu'on est déchaussés. C'est épuré. On est dans un espace où l'on est protégé de la brutalité du monde. On ne la nie pas, mais on est en retrait – dans des limites de temps et d'espace... quand on ressort c'est fini... cette qualité est très temporaire.

PA. Ce que je trouve très intéressant dans ce que vous dites, c'est que les qualités physiques que vous reconnaissez à cet espace et aux usages qu'il rend possibles, sont de l'ordre du paradoxe. Lorsqu'on vous dit « c'est un espace fermé », vous montrez qu'il est ouvert, perméable ou poreux. Il est ouvert phoniquement et fermé visuellement. Le store est baissé, on peut toujours le remonter. La bande périphérique est une "coulisse intérieure" où je suis toujours là, mais où je peux jouer le retrait... Ce type de critère, paradoxal, est très important d'un point de vue architectural, dans des lieux où l'on cherche moins la forme que le potentiel d'usages que ça peut générer.

Avec deux questions sur ce potentiel. Est-ce que ce qui vient d'être dit sur la porosité de l'espace reste possible si la salle de travail accueille du public (ce qui est l'un des enjeux du projet) ? Et est-ce qu'il y a des conditions physiques dans lesquelles il y a plus de possibilités pour qu'émergent de la rencontre, de l'écoute et de la parole ? Christian a beaucoup insisté dans nos premières conversations sur le rôle de la lumière, j'aimerais bien avoir une discussion là-dessus...

1.3. L'INTERNALISATION DU PUBLIC DANS UN ESPACE UNIQUE

AB. La salle de la rue Boyer, ce n'est pas un lieu public. Mais c'est un lieu où j'ai eu l'occasion de jouer devant des publics restreints. Et le rapport est très intéressant parce que le public n'est pas cet autre, isolé, séparé de la scène. Il est dedans. Il n'y a aucune coupure. On ne pouvait pas faire comme au théâtre...

SM. J'ai été public, ça change complètement...

SB. J'ai aussi été public et l'on est vraiment dedans.

ChR. On n'a pas le droit d'accueillir du public, mais on a invité une cinquantaine de personnes, que l'on a placés dans la salle avec les moyens du bord, sur des chaises, des coussins... Le public était partie prenante, mais le lieu n'est pas fait pour ça. Si on le quitte, c'est entre autres parce qu'on ne peut pas recevoir les gens, on est enfermé.

GC. Quand on jouait *Paroles Equitables*, on s'est bien rendu compte que si on avait un rapport comédien-sur-scène / public-dans-la-salle, ça ne passait pas du tout, parce que la parole était directe, avec des regard frontaux, des PROJOS dans la figure... Selon la configuration des lieux, ça passait plus ou moins bien...

GG. C'était encore plus évident pour moi dans le spectacle de Malakoff, où les gens se retrouvaient dans une pièce, à la fois spectateur et acteur. Il se crée une intimité, le public arrive avec une énergie, une humeur, et l'on voit assez rapidement si les gens osent rire, si ça contamine les autres, ou alors si le ton est grave... On ressent cela très fortement... Là le spectacle se passait dans des appartements, dans une proximité très grande, on a vraiment cette proximité animale, cette ambiance des corps qui influe sur la qualité de la représentation. La présence de l'autre va être aussi la représentation. Les pièces faisaient la moitié de celle-ci. A Bel Air, on est sur une scène, c'est différent.

ChR. Les deux lieux sont jumeaux dans le sens où ils ne sont pas ERP (Etablissement Recevant du Public). Ce sont avant tout des salles de travail, mais ce qui me paraît important dans la réflexion d'un théâtre de/par/pour/avec la parole, c'est que le lieu soit autant pensé comme une salle de travail que comme une salle de représentation. Sur ce point, la pensée de Michel et la mienne se rejoignent : la monstration spectaculaire

n'est qu'un aspect de notre activité. Il n'y a pas que la mise en scène, il y a aussi tout le travail de mise en jeu.

PA. Et il faut inventer des formes inédites d'implication du public, qui permettent de l'inclure dans le spectacle, dans sa mise en forme, dans la présentation des travaux en cours, plus que de l'exclure ou de le mettre à distance comme c'est le cas dans la représentation spectaculaire traditionnelle. Il ne s'agit pas de le mettre en scène, ce qui serait extrêmement gênant ou terroriste, mais bien de le mettre en jeu dans la représentation.

Sur la lumière maintenant, y a-t-il des choses transposables et en quoi est-elle une condition de travail ? Parce que j'entends bien la blancheur, le diffus, l'absence de décor, la nudité comme facteurs favorables à l'émergence de quelque chose qui est de l'ordre d'une Ambiance au sens majeur, mais je ne suis pas sûr que ce soit une condition. Je peux imaginer l'exercice qu'on a fait ce matin dans un lieu de pénombre, plutôt sombre, frais...

1.4. LES CONDITIONS DE LA LUMIÈRE, LA DISTINCTIBILITÉ DES VISAGES ET DES CORPS

AB. Aujourd'hui la chaleur et la lumière sont ce qu'elles sont, mais ici, il fait aussi froid et l'on travaille dans la pénombre parfois.

LM. Oui, on a même travaillé la nuit des fois, dans une obscurité relative.

ChR. Pour moi il y a deux conditions : que je distingue parfaitement le visage de chacun – ce n'est pas un éclairage scénique, mais je dois savoir où l'autre en est ; que le corps de chacun soit aussi révélé – cette révélation ne doit pas être agressive, mais partout, où que je sois, je vois les détails.

JPT. Ce qui m'a le plus marqué dans cette salle ce matin, c'est la surexposition dans laquelle on est. Tout ce qu'on vient de dire sur la clôture, sur l'absence d'objet est vrai. Dès qu'on pénètre dans cette salle-là, on est confronté, de fait, uniquement aux autres... Du coup, on est dans une position où l'on se dit « soit je reste, soit je sors », on sort parce que c'est invivable, ou on reste et on joue le jeu. A ce moment le travail peut commencer... C'est une expérience qui ne peut pas se faire à demi-mesure.

AB. D'un autre côté, les premières fois que je suis venue, je n'étais pas du tout bien, mais je suis restée quand même et il m'a fallu du temps avant de pouvoir être à la fois dedans et pas dedans, mais c'est en persévérant que j'ai trouvé cette liberté.

SF. Je suis en train de me remémorer ma première venue dans la salle. Je me souviens d'un sol blond, presque un miroir. Et sinon, presque rien. Sauf qu'ici, j'ai la mémoire des textes. Par exemple, je me souviens du premier texte de Laure. Son prénom, j'ai mis longtemps à l'apprendre, mais son premier texte, c'était la femme de Bataille. Il y a des mémoires comme ça... Ailleurs, je crois me souvenir des gens, de leur nom, de ce qu'ils on dit ou ont fait, mais là, c'est le texte qui subsiste.

PA. C'est lié au lieu ou à l'exercice ?

SF. C'est lié au lieu aussi, à cette clarté du lieu justement. Parce que s'il y avait des objets, on se rappellerait d'un corps, d'un détail ou d'un décor... Mais comme il n'y a pas d'autres prises, c'est le texte.

LT. Cette salle m'a toujours fait penser à un autre endroit que j'aime bien, la piscine ! Pourquoi ? Parce que je n'y connais pas forcément les gens, parce qu'il y a toujours un sas, un effet vibratoire, une intimité... On ne se met pas en maillot de bain dans la rue et pourtant, ça fait partie du réel, c'est un autre contact. Et puis dans ce rapport au plancher et à la lumière, je trouve qu'il y a quelque chose d'ondulatoire. Il y a un bien-être à être dans cet espace. Il y a une diffusion de l'air, de l'espace qui fait que je me sens très vite allégée de moi-même, par rapport à d'autres espaces de travail théâtral... C'est

beaucoup plus facile d'être perméable, de rentrer dans un partage du texte, d'une présence... C'est vraiment comme dans l'eau.

1.5. VIBRATION LUMINEUSE, VIBRATION DU SENS

AB. Vous parlez de lumière ... Ici pour moi, c'est la lumière du texte ! Il y a dans les mots quelque chose qui est de l'ordre d'une température de lumière et cet espace permet ce surgissement – cet espace et cet exercice.

PA. Mais est-ce que la lumière, au sens physique et corpusculaire du terme, est vraiment une condition pour rendre le texte "lumineux" ?

SF. Ça pourrait être dans le sombre, mais ce serait une "lumière" aussi.

AB. C'est une variation. Quand je parle de lumière, c'est plus en termes de vibration. Il y a une vibration autour du mot que l'espace permet...

PA. Quand vous dites "lumière", vous évoquez donc plus ce phénomène de vibration, d'ondulation ou de surexposition dont parlait Jean-Paul tout à l'heure.

LT. La surexposition et la blancheur, ça joue beaucoup, on a besoin de se voir. Si c'est une salle obscure, on va mettre de la lumière artificielle très dirigée, tandis qu'avec cette qualité diffuse de la lumière, ne reste que ce qui ne se voit pas... Il reste les mots – un monde imaginaire.

1.6. LA LUMIÈRE TRAVERSANTE ET L'AJUSTEMENT DES CORPS

BP. C'est vrai qu'on pourrait avoir le même éclairage avec d'autres moyens techniques, mais ce qui est spécifique ici, c'est qu'on est traversé par la lumière... Ça donne une sorte de dynamique, tout le monde se met en mouvement, un peu, en suspension, dans le temps, comme si on extrayait de la vie quelques personnes, un peu comme les photos des poumons, on est dans la boîte... Je ne sais pas très bien ce qu'on y fait, mais c'est peut-être le propre de cet atelier prosodique. Ce que cela induit, c'est peut-être cette possibilité de doser son rapport à l'empathie... On sent très bien ici qu'il va falloir se prendre en charge, prendre en charge les autres personnes... Tout ça se passe dans une espèce de rayonnement et il va falloir doser la distance. C'est que cette lumière a aussi des défauts : les contre-jours ne sont pas toujours pile poil au bon endroit. Suivant la position de chacun on va se déplacer et induire le déplacement des autres.

Ce qui est intéressant, c'est cette espèce de distance, de curseur qui permet de régler la distance et le rapport aux autres,... Ce n'est pas tellement eux qui viennent vers nous mais nous qui choisissons de les faire venir à nous.

HT. Le fait que les stores soient blancs est très important, ce ne sont pas des obturateurs mais des écrans. C'est une lumière à la japonaise, on a la lumière sans le faisceau et la découpe. C'est ce qui permet d'avoir une continuité de fond.

PA. Est-ce que ça pourrait être tout rouge ? Ou est-ce que c'est une représentation qu'on a de la blancheur ?

ChR. Non, la blancheur, c'est toutes les couleurs. Si on était rouge, ce ne serait que rouge, alors que là, c'est vert, c'est bleu...

US. Beaucoup ont dit que c'est le manque d'objet qui permettait de mettre le poids sur les mots, sur l'échange. Est-ce que dans une salle complètement noire, ce ne serait pas mieux ?

ChR. On pourrait complètement occulter la lumière si on voulait... On a un copain aveugle qui est venu faire des séances avec nous, il nous a conduit à vivre le même

espace, privé de la vision. C'était un espace tout à fait possible... Lui ne voyait pas si quelqu'un n'avait pas parlé... On était cinq ou six... Ça nous a amené à travailler d'une autre façon. Mais l'espace était plausible.

1.7. LE CONFORT SONORE, L'ORIENTATION DE L'ESPACE ET LA POSSIBILITÉ DE SE TAIRE

PA. Votre copain aveugle doit en effet se sentir bien dans cette salle parce qu'elle est parfaitement orientée phoniquement. Ici, même fenêtre fermée, on a les oiseaux d'un côté et la rue de l'autre. C'est probablement quelque chose qui participe du confort de cette salle... Et ce qui me frappe beaucoup, c'est qu'il y a toujours un renvoi entre les caractères visuels, sonores et tactiles... Tu insistais sur les visages : dans le son, on appelle ça la "distinctibilité sonore"... Et ce critère est généralisable. Le fait de bien distinguer les traits de l'autre, les mouvements de son corps ou les sons de la situation, induit une attitude corporelle de distinction.

HT. Il y a un confort acoustique incroyable dans cette salle.

PA. Oui. La première fois que j'étais venu dans cette salle, c'était un matin en l'absence de sons extérieurs, j'ai dit à Christian : « Ici, c'est un lieu de verticalité sonore ». On était tous les deux au milieu du plateau et le son de nos voix paraissait vertical, alors que la salle, visuellement, est plutôt écrasée, horizontale. J'avais déjà senti une tension paradoxale entre le visuel et le sonore. Mais lorsque la lumière ou les sons extérieurs la traversent, c'est un lieu "hyper-orienté", et le fait qu'il soit carré, centré et symétrique est intéressant parce qu'il y a une tension entre une forme géométriquement non orientée et des facteurs physiques externes toujours orientés... Ce que je veux dire, c'est que la désorientation est possible dans le jeu parce que le corps, lui, est orienté.

ChR. L'espace est dessiné par les corps. L'espace devient une dimension du corps. On est sur le terrain du théâtre... Et puis la distinctibilité, "l'intellectibilité", la finesse de perception du langage articulé créent des sortes d'espaces d'écoute où l'on peut parler assez bas.

On peut méditer ensemble. Même si rien ne se passe, ce n'est pas grave, on profite les uns des autres, visuellement, corporellement, imperceptiblement... On sent qu'il y a la possibilité d'être silencieux ici...

2. Exemple

Les Illuminations de Rimbaud au regard de la parole

Où Christian Rist relate l'histoire des Illuminations de Rimbaud. Où est discutée la manière dont ce spectacle est né d'une induction réciproque entre les qualités d'ambiance du lieu et des pratiques du studio prosodique. Où l'écart entre cette expérience du Voir Dit et celle du Fol Ordinaire amène à préciser certaines positions pour le projet de Théâtre de la Parole.

2.1. NAISSANCE DU STUDIO PROSODIQUE

ChR. Deux mots sur l'histoire de cette salle – on déménage la semaine prochaine après neuf ans d'occupation. Quand on est arrivés, elle était complètement nue. C'était un grand plateau en béton, avec des trucs métalliques au-dessus, on ne s'entendait pas. Donc on a fait une intervention acoustique au plafond, ce qui lui a donné une certaine valeur plastique également... Puis les matériaux, les stores, le plateau en bois... Il fallait avoir un sol, sur lequel on puisse s'allonger, glisser... pas de meubles. Cette salle est le

contraire d'un théâtre, elle ressemble à une salle d'art martial, certains disent « c'est japonais », pourquoi pas. Mais ce n'était pas l'idée. L'idée, c'était d'avoir un endroit où l'on puisse s'écouter, se regarder, travailler...

Ensuite est née cette activité du studio prosodique, trois fois par semaine, avec des petits groupes... Certains sont venus 50 à 60 fois, beaucoup 15 à 20 fois, étalées sur deux ou trois ans... On voyait un texte complet en 1 séance. Ensuite est venue la "lecture à vue", le déchiffrement, toujours avec cette idée de vécu partagé, d'improvisation collective et de référence au texte, qu'on ne peut pas changer et auquel il faut s'adapter (la bible, le texte de loi)... Ensuite sont venus plusieurs travaux de théâtre qui sont sortis de cette salle, le premier dont on peut parler, ce sont *Les Illuminations* de Rimbaud.

JPT. Les personnes qui venaient au départ, c'était des acteurs ? ou des...

ChR. En majorité des intermittents du spectacle, de différentes disciplines... parfois dans un but de formation, parfois dans un but de reconversion... Plus ça allait, moins j'étais regardant sur les gens qui venaient... L'accord était devenu implicite. Je les recevais, je discutais avec eux, je leur expliquais comment ça se passait et je leur demandais de venir trois fois. Au bout de trois fois, ils savaient et je savais si ça valait la peine de continuer.

Les conditions de cet atelier sont venues de cette façon-là aussi... Je me suis aperçu qu'on devait être un certain nombre, qu'il fallait travailler une catégorie de texte assez ouverte...

2.2. NAISSANCE DES *ILLUMINATIONS*

ChR. Sur le Rimbaud, deux acteurs m'ont présenté des textes de Rimbaud. Je connaissais assez mal. Et ils sont restés là-dessus... Ça me passionnait de plus en plus. Et on a fait un atelier "spécial Rimbaud" – à côté du studio prosodique... On avait donc le fond commun des textes de Rimbaud qu'on avait appris par cœur, puis on improvisait, dans l'espace, et l'on était arrivé à un point où on se disait : « on a un tel bonheur à dire, que soit on est fou, soit on a touché quelque chose ». Il fallait qu'on le montre à des gens pour savoir ce qu'il en était. On l'a montré au *Printemps des Poètes*. On a continué à travailler... Et puis il y a eu la conception du théâtre mobile, qui était une tentative de retrouver des conditions d'ambiances de ce lieu dans un théâtre transportable. On a alors pu vendre à des directeurs de salle notre spectacle : *Rimbaud, Illuminations, fragments scéniques instantanés*. On était trois, il y avait un espace central pour les acteurs, trois rangs pour les spectateurs et une courbe, derrière, pour les acteurs, et encore derrière, des stores pour donner de la lumière... Le public nous entourait et nous-mêmes on pouvait entourer le public si on voulait. On arrivait là, on ne savait pas trop ce qu'on allait dire... Le premier qui avait une idée commençait à parler...

On disait ce qu'on voulait, sauf que c'était du Rimbaud ! Parfois ce n'était que des bribes, comme à la lecture ce matin, d'autres fois des passages entiers. On a fait une quinzaine de représentations. Rien n'était prévu, sauf que c'était nous, dans cette architecture-là et sur les textes de Rimbaud. Si l'ordre était aléatoire, on fétichisait l'exactitude littéraire. Littéralement et dans tous les sens. Rimbaud a écrit comme ça, il me semble. Au moment où on les dit, ça compte. C'était la seule façon de montrer le travail qu'on faisait ici.

Il y a quelque chose d'instinctif, qui est de l'ordre de notre savoir archaïque... On a une espèce de savoir corps préverbal que l'on ne peut restituer verbalement que dans la précision infime du texte, parce que après : c'est Babel ! « Toi tu as dit ça, toi ceci, etc. ».

2.3. LITTÉRALEMENT ET DANS TOUS LES SENS

PA. J'aimerais faire un parallèle avec le Fol Ordinaire. Ce "littéralement et dans tous les sens" me paraît dire de façon ramassée et extrêmement précise un point de méthode sur le traitement de la parole et sur le processus de transformation qu'on lui fait subir. Que l'on se réfère aux cahiers des habitants de Malakoff ou à la technique de protocoles de récit d'arrivée d'émigrés, c'est bien, *à la lettre*, dire les paroles de personnes qu'on n'écoute pas de façon ordinaire et en même temps, c'est par la mise en scène ou la mise en jeu, en chahuter le sens et les sens. Il y a derrière cette tension entre le plus littéral et le plus éclaté une modalité de décalage (par rapport à des formes théâtrales plus conventionnelles ou du moins codifiées) qui me paraît dire de façon assez précise le projet du Théâtre de la Parole. Avec Rimbaud, la fétichisation porte sur l'exactitude du texte original. Mais le souci est le même pour les spectacles du Fol Ordinaire, même si l'original n'est pas donné mais reconstruit...

GC. La fétichisation touche le témoignage également. Il y a un respect autour de cette parole-là qui pour moi est "encore plus"... j'y vais avec plus de fragilité et avec plus d'attention...

2.4. TROUVER L'ESPACE OÙ L'ÉCOUTE SERA LA PLUS JUSTE

GG. On voit bien pour que la parole puisse être entendue, qu'elle puisse exister, il faut qu'un espace se soit créé à travers des tentatives et des expériences qui se sont soldées, dans ce cas, par la conception et la construction d'un espace mobile. De la même façon, pour restituer les paroles de Malakoff ou de *Paroles équitables*, il a fallu se mettre en quête de l'endroit où l'écoute serait la plus grande et la plus juste. Si on avait dû se retrouver sur une scène avec des projecteurs, on n'était plus vraiment dans la démarche de départ. On aurait basculé dans une représentation plus que dans un être ensemble et une restitution d'une parole en direct – livrée.

Malakoff, on est passé par l'écrit, et on l'a fait chez eux. Il y avait une parole assez intime à restituer. On s'est rendu compte que ce rapport de proximité était à trouver et qu'il ne pouvait être mieux trouvé qu'à Malakoff même, sur place, dans le confinement des appartements réels, un endroit où la parole pouvait être partagée et entendue. Pour *Paroles équitables*, les interviews ont été retranscrites mot pour mot, son pour son, et l'on a vu que les lieux de présentation n'ont pas toujours été les plus favorables. Dans le processus de travail, on prend du recul par rapport à l'histoire qu'on raconte, ça devient sensible, ça devient critique, il y a tout un parcours qui est fait dans un cadre de confiance et de confiance... Il faut que le lieu de la restitution permette de retrouver tout ça, pour être au plus près de la parole que l'on veut mettre en forme. Ici, c'est être ensemble avec le verbe, le corps et la force du verbe dans une parole qui circule et qui peut provoquer le dialogue...

2.5. LIBÉRER L'ESPACE DE LA SCÈNE

GC. Quel que soit le support des textes, ce rapport au lieu et au moment me semble de plus en plus évident. On l'a testé avec Claudel : pour moi, ça a presque été une déception de le jouer au TU²⁰ sur une scène, devant un public, avec un décor. On avait vécu une expérience qui partait du travail de studio prosodique et cela nous avait mis dans une telle réactivité, dans une vraie liberté !... Il n'y avait pas de scène, on était dans l'espace et « hop » (elle claque dans ses mains), « on y va comme on veut » ! Avoir

²⁰ Théâtre Universitaire

recadré ce texte, ça l'a appauvri. On touchait quelque chose de plus intéressant que ce qu'on a voulu mettre en boîte. On était plus proche de la "parole du poète", du public et de nous-mêmes.

Quand une forme n'est pas définie, tu peux être en réactivité totale, tu peux être une éponge. Quelle que soit la parole, j'ai l'impression que ce rapport frontal entre le public et l'acteur me gêne de plus en plus. En travaillant de cette manière, on touche des choses plus vraies.

2.6. LA POSITION DE L'ACTEUR, LE RAPPORT AU TEXTE, L'HISTOIRE DU SPECTACLE ET LE STATUT DE L'AUTEUR

HT. Les choses que vous dites sont très imbriquées. Il y a la position de l'acteur par rapport à un certain public, le rapport qu'il a avec lui, le rapport de miroir ou de proximité qui est radicalement différent dans les deux formes que tu décris ; c'est une première ligne, c'est une question de relation physique dans les espaces du théâtre. Il y a le rapport au texte : qu'est-ce qui est le plus juste ? Est-ce que c'est la proximité ? Est-ce que c'est la mise en scène ? Et jusqu'où la mise en scène peut-elle aller dans les accessoires du théâtre ? En quoi cela contribue-t-il à renforcer ou à perdre le témoignage ? Et puis il y a le rapport à l'histoire du théâtre, on arrive dans les traditions, les formes établies, les habitudes du public. Quelqu'un qui n'a jamais été au théâtre est très différent d'un habitué...

GG. Sur l'histoire du théâtre, je crois que c'est l'histoire singulière de chaque spectacle qui importe le plus. Ce qui m'a intéressé ce matin c'est l'histoire du studio prosodique, la manière dont le lieu s'est construit, l'histoire du Rimbaud... Les spectacles ont une histoire et la représentation n'en est pas la fin. Je pense à Claudel, les gens qui ont vus *Partages*...

GC. Après la séance d'improvisation qu'on a faite au TU, des gens qui vont peu au théâtre ont été tellement emballés qu'ils sont ensuite venus voir la représentation. Et là, ils ont été un peu désarçonnés, parce qu'il y manquait... l'esprit de la démarche.

GG. Le problème qu'on rencontre souvent, c'est qu'on est obligé de dire un an à l'avance ce que sera le spectacle... Alors, si on n'est pas dans une histoire personnelle ou dans une démarche réellement singulière, on fait du spectacle vide. C'est une des questions du *Théâtre de la Parole* : pourquoi et comment en arrive-t-on à ce rendez-vous donné avec des gens ? Et selon quel processus ?

PA. Il y a aussi et toujours la question de l'auteur. Dans toutes les expériences que nous décrivons, je pense que la position de l'auteur est toujours déstabilisée et remise en jeu par rapport à la notion classique d'auteur... On en a beaucoup parlé, et c'est évident dans les travaux du Fol Ordinaire, mais c'est aussi ça qui m'intéresse dans le Rimbaud. Vous déstabilisez son statut d'auteur. D'un côté, vous le sacralisez encore plus, de l'autre vous vous permettez des choses : le public, la construction de ce rendez-vous, la recherche de ce moment fusionnel, de ce moment d'Ambiance où tout d'un coup le courant passe... Et c'est un critère qui me semble se renforcer.

2.7. LORSQUE LA SCÈNE SE RETIRE OU LE TEXTE COMME RÈGLE DU JEU ET OBJET LITTÉRAIRE

ChR. Par rapport à ce que disait Henry sur les accessoires de la scénographie. Très souvent, j'arrive à m'en passer, et j'ai réussi à m'en passer totalement dans Rimbaud. Il n'y a que ce qui se passe entre nous qui va faire théâtre, il n'y a pas d'écriture scénique, il n'y a que le texte qui est écrit, précisément mis en jeu et non mis en scène. C'est ce que dit Gaëlle quand elle fait allusion aux répétitions du *Partage de midi* : tous les jours, on reprenait le texte, on re-brassait... De sorte qu'on a pu organiser, au milieu du travail,

une représentation devant 70 personnes de la fac. Rien n'était décidé, sauf qu'on donnait le texte dans l'ordre. Rien n'était décidé sur la disposition des corps ou la mise en scène, mais c'était malgré tout quelque chose d'assez lisible et d'assez ordonné parce qu'on avait fait ce travail d'intellection et de mémorisation du texte. Ce texte n'était donc absolument pas mis en scène mais déjà mis en jeu. Et si cette présentation a pu emporter l'adhésion des gens, c'est qu'ils ont senti qu'il y avait là une vibration vitale qui n'était plus de l'ordre d'une production classique, qui empaille.

Pour moi la tradition du théâtre dans la langue française c'est que le texte est à la fois une règle du jeu (jouez-moi, partagez-vous les rôles) et un objet littéraire (dont la pertinence est de rester immuable). Faire vivre un texte, c'est mettre en tension ces deux dimensions : les mettre en vibration. C'est ça qui fait la différence. Et si la vibration est vitale, c'est parce qu'elle est partageable par tous. C'est une qualité de présence. Cette chose magique, presque amoureuse. C'est ça selon moi qui est à refonder... Et l'histoire de la mise en scène, telle qu'elle se définit au cours du XXème siècle, n'a pas spécialement fait avancer l'approche de ce qu'on vit...

EC. Il y a quand même eu des expériences dans les années 60...

2.8. UN LIEU DE MODULATION POUR DES MOMENTS DE RENCONTRE

ChR. Oui, mais maintenant, on vit à une époque où l'on peut faire la synthèse entre ces expériences de déconstruction (*Paradise now*, etc.) et la logique ou la rigueur du texte. La parole a complètement perdu son pouvoir de medium impérialiste : à l'époque, c'était encore la chaire, le barreau, l'église... Maintenant, ce n'est plus ce medium là qui nous dirige... Et c'est ce qui lui redonne la possibilité d'être vécu autant comme un luxe que comme un medium. La parole redevient musique autant que signification, engageant une responsabilité immense et se présentant en même temps comme un rien... Le théâtre, pour moi, est le lieu où l'on exprime une parole précieuse tout en sachant qu'elle n'est rien, que ce n'est qu'une buée, un mirage...

EC. Mais l'idée que le Théâtre de, par, pour la parole soit un lieu de vigilance par rapport à cette exigence de synthèse entre déconstruction des idéologies et rigueur du texte me paraît peut-être plus nécessaire que de définir ce qu'il devrait être par le contenu. Il faut que le *Théâtre de la Parole* soit capable d'une part d'exprimer le côtoiement et la mise en friction de plusieurs pensées, d'autre part de redéfinir, à chaque fois et pour chaque projet, le questionnement sur le processus de production de la parole. Il faut que le *Théâtre de la Parole* soit un lieu qui, par ses configurations aussi bien spatiales qu'organisationnelles, puisse rendre conscient de cette fragilité, de cette parole, de ce tout ou rien, ou qui amène à une conscience des moyens qu'on utilise, de l'histoire du spectacle, des conditions sociales...

ChR. Sur le premier point, je dirais : *il faut qu'il y ait de la rencontre* – et ça, c'est un truc de finesse, ça se règle, ça s'accorde, comme les stores qu'on ouvre. Et sur le second : *c'est un lieu de modulation* – pour qu'il y ait de l'échange, médiatisé par du... cortex.

3. Prise

La naissance du parti architectural à l'aune des débats en cours

Où l'on voit les architectes du groupe faire une première proposition d'action pour la réhabilitation du bâtiment. Où s'énoncent les grands principes d'une démarche de projet architectural. Où se discute l'homologie entre ces principes et ceux qui fondent le projet artistique.

BP. Puisque vous rentrez dans la physique du bâtiment, plus on vous écoute plus on se dit que le travail que devraient faire les architectes est un travail "à minima".

Quand on regarde les normes, on constate que le lieu, tel qu'il est, peut aujourd'hui accueillir 50 personnes, ça ne va pas bien loin... Quand on envisage l'avenir du lieu, on ne sait pas bien ce qu'il pourrait être... Mais quand on fait parler le lieu, on constate que malgré ses défauts il offre un potentiel énorme. Pascal parle de réserve (spatiale et imaginaire à la fois), ce théâtre est un espace de réserve extraordinaire. Comment intervenir pour que l'accueil et la sécurité soient assurés tout en préservant cette dimension de réserve ? Comment faire pour que cette réserve soit utilisable sur un mode aussi diversifié que possible et pour que les activités puissent continuer à vivre dans le temps ? Et quand on regarde la structure, on s'aperçoit que la cage de scène n'est plus apte à supporter quoi que ce soit.

3.1. DÉCENTREMENT-RECENTREMENT DU FOYER

Du coup, comme on a bien compris que la mécanique traditionnelle du théâtre était une chose qui devenait très vite embarrassante et comme c'est une partie extrêmement centrale, on pense que c'est là qu'il faudrait intervenir en premier lieu, pour permettre aussi bien d'accéder au fond du bâtiment que de revenir vers la salle. C'est à l'emplacement de la cage de scène qu'on retrouverait tout ce qui permettrait aux handicapés de se balader, les évacuations du public, etc. Ça voudrait dire que cette cage devrait communiquer avec la petite cour de l'école, on ferait sortir tout le monde par la cour de l'école.

GC. Je ne vois pas.

BP. Ça veut dire que les entrées et sorties dans le bâtiment se font par la façade latérale, sur cour, de tout le bâtiment. D'ailleurs, il y a la porte de la chaufferie, tu sais, au rez-de-chaussée...

JCR. C'est la porte par où rentraient les décors à l'origine.

BP. On a d'abord cru que ça impliquerait une négociation entre une propriété départementale et une propriété de la ville. En réalité, on est allé voir au cadastre, la ville est propriétaire de la totalité de la parcelle (le collège + le théâtre). Donc la ville fait ce qu'elle veut. C'est ce qui lui a permis dans un premier temps de créer ce petit muret qui crée une cour latérale. Ce que dit Uli, c'est qu'il faudrait voir dans le bail s'il y a des règles d'usage, mais ça doit être plus facile de négocier la pratique d'un bail que du foncier. Il semble en tout cas assez clair que l'on puisse faire une entrée depuis la rue Bel Air pour accéder à la cour, puis aller dans le noyau central et créer des circulations verticales (toute la partie du fond, l'administration aurait un accès direct, et l'on pourrait imaginer y ajouter des "plateaux-ateliers"), ... pour revenir sur la salle Bel Air plus tard. Cela laisserait du temps pour réfléchir à son devenir... Mais dans un premier temps, on pourrait réaliser une phase de mise à disposition et d'utilisation pratique des lieux.

ChR. Est-ce que ce ne serait pas intéressant d'avoir un sol intermédiaire, qui relie les deux parties ?

BP. Oui, tout est possible. Une fois que ce noyau est construit entre l'avant et l'arrière du bâtiment, on peut se donner toute liberté et établir une liaison horizontale au niveau qui nous intéresse, ça pourrait être une piste.

ChR. Ça permettrait de récupérer des espaces au-dessous.

GC. Un seul espace de travail me semble en effet trop juste. C'est tout le problème qu'on a actuellement...

3.2. LA STRUCTURE ET L'ÉVOLUTION – UNE DÉMARCHÉ CONJOINTE AU PROJET ARCHITECTURAL ET AU PROJET ARTISTIQUE

US. Il y a deux vitesses dans ce que l'on est en train de formuler : la première, rapide, qui nécessite une intervention lourde mais brève, c'est de rendre possible un projet. Ce n'est même pas un projet architectural, c'est un projet structurel : la grande difficulté, actuellement, c'est que toute la partie administration s'évacue à travers un autre bâtiment ; c'est une impossibilité... ; s'il y a un incendie, la ville est très mal. Et puis, il y a la deuxième vitesse, plus lente et surtout évolutive, c'est le projet en soi, qui doit articuler les deux grands types de fonctionnement sur lesquels tout le monde est d'accord : premièrement les répétitions, les ateliers, le travail en actes, avec l'ambition d'aller ailleurs pour exporter, montrer... et deuxièmement l'évolution du projet, j'ai l'impression qu'à Bel Air, comme d'ailleurs à la rue Boyer, les lieux ont évolué avec les projets... La deuxième vitesse, c'est le projet de théâtre qui s'auto-construit et qui reste évolutif.

Si je fais un rapprochement avec l'expérience de ce matin avec Christian ou avec le récit qu'il a fait des *Illuminations*, il y a... les textes au milieu et le hasard des tours de paroles... qui sont mis en jeu.

PA. Ici, il y a un bloc technique, au milieu, et deux parties de bâtiment qui sont mises en jeu – avec deux attitudes qui peuvent s'affronter ou se mêler : celle que nous avons discutée aujourd'hui en privilégiant les thèmes de la propreté, du dégagement, de la visibilité ou de la modernité d'espaces qui doivent rester propres et discrets...

US. Et celle qui renvoie à une "culture du *squat*" : on tombe sur un lieu, on le prend, on se l'approprie... ; ce lieu n'est pas parfait mais grâce à ces imperfections, il y a un certain nombre d'idées qui évoluent et qui créent quelque chose.

GC. Je trouve ça vachement bien d'avoir enfin quelque chose de concret.

PA. Il faudra aussi vérifier comment résoudre les problèmes structurels de stabilité du bâtiment sur les autres parties.

BP. C'est vrai, ce n'est pas là, c'est en façade.

PA. Ça voudrait dire qu'il faudrait aussi intervenir sur la façade sur rue... Mais de toutes façons, ce recentrement du foyer, conditionné par la possibilité d'utiliser la cour comme accès, est une solution indubitable. Ce que vous clarifiez beaucoup, ce sont les deux vitesses : se garantir au départ une mise aux normes irréprochable, fonctionnelle et rationnelle et ensuite, une part d'improvisation qui, elle, va évoluer dans le temps et dans la durée. Je trouve une homologie précise avec ce que nous avons discuté sur les textes : ce qui est pris littéralement, c'est la règle normative, sécuritaire, architecturale, et ce qui est re-projeté dans tous les sens, c'est le scénario *squat*, le jeu avec les contraintes qui sont là, l'ouverture à une évolution physique du bâtiment à mesure que des expériences sont menées à terme. Il y a un lien direct avec ce qu'on a dit et ce qu'on a essayé de formuler sur le théâtre de la parole. On retrouve aussi le paradoxe entre une contrainte dure et la liberté la plus grande.

3.3. PATRIMOINE ARCHITECTURAL, PATRIMOINE D'USAGE ET NOUVELLES TECHNOLOGIES

US. Il faut dire aussi qu'on a écarté la possibilité d'utiliser les fonds des *Bâtiments de France* pour reconstruire le théâtre dans une logique de conservation du patrimoine. Là ça n'aurait plus rien à voir... Mais aujourd'hui, pour des raisons de sécurité, on enlève la scène, c'est trop compliqué...

ChR. Plus personne n'en a rien à foutre ! C'est une anti-scène ! C'est un cabinet ! C'est très bien d'extraire cette chose-là...

PA. Oui, mais il ne s'agit pas non plus de tomber dans une démarche réactionnaire qui serait fondée sur une attitude anti-patrimonialiste. L'analyse historique à ce titre sera précieuse.

US. La démarche ici relèverait plutôt de l'ordre du patrimoine d'usage, ils viennent de créer les fonds à Bruxelles. Il ne s'agit pas de conserver le bâtiment tel qu'il a toujours été, mais de conserver un usage – ici un usage théâtral. C'est un patrimoine d'usage et de programmation que nous proposons de restaurer.

HT. Je ne suis pas metteur en scène, mais je pars tout de même plutôt du principe que la mise en scène est ce qui permet au spectacle d'être indépendant de l'improvisation et du lieu, c'est-à-dire qu'elle est une condition pour qu'un spectacle puisse se déplacer ou être accueilli. Je comprends bien ce que Gaëlle dit de la chaleur qu'elle ressent..., mais pour avoir fait beaucoup de spectacles dans ma vie, la chaleur que tu ressens, ça va être bien un jour et nul le lendemain.

Et de la même façon que vous venez de mettre en garde contre une approche qui serait naïvement anti-patrimonialiste, je pense qu'il ne faudrait pas sombrer non plus dans une démarche anti-techniciste. À Grenoble, ils ont refait la *Maison de la Culture*, ils ont dépensé une fortune, c'est un gros projet, des salles immenses... Les scénographes et les architectes n'ont pas intégré la régie son dans la salle ! Conclusion : dans un bâtiment qui vient de rouvrir ses portes, on occupe dans une salle toute neuve quatre rangs de siège pour ré-introduire une régie bancale, bricolée, pleine de scotchs... Il faut qu'il y ait un minimum d'offre technique qui ait l'âge de notre époque. Alors, je veux bien que pour certains spectacles l'enjeu soit de s'en passer, mais je pense qu'il ne faut pas éliminer a priori un minimum d'offre technique.

PA. Une dimension donc à ré-intégrer dans l'approfondissement du projet et de sa programmation. L'idéal serait sans doute de pouvoir concentrer une telle offre dans le noyau central. Ces premières orientations nous donnent en tout cas les coudées franches pour nous interroger maintenant, sans souci de se faire accuser de nostalgie, sur le potentiel matériel et imaginaire de la Salle Bel Air, non pour déterminer le programme mais pour impliquer les acteurs du projet dans une démarche de valorisation des ambiances qui font sa singularité.

4. Reprise

Les ambiances de la Salle Bel Air à l'origine du projet

Où sont nommés des caractères d'ambiance de la Salle Bel Air à partir d'une analyse et d'une extrapolation des débats antérieurs. Où est repris et remis en jeu le sens profond qu'il convient de leur attribuer. Où sont extrapolés des enjeux de programme et de projet. Où l'on voit les orientations du projet architectural s'enrichir et prendre corps tout en se préservant de toute attitude formaliste.

PA. Nous avons promis, à partir d'une reprise des récits déambulatoires que vous nous avez faits à Nantes, de chercher à nommer des caractères d'ambiance que l'on jugerait propres à la Salle Bel Air et qu'il serait possible d'enrichir ou de retrouver par la méthode de conception...

4.1. L'OFFRANDE, LE GRIEF ET LA PRISE

PA. Je précise que ces caractères peuvent être des choses concrètes ou des principes abstraits. J'avais noté de mon côté des critères aussi différents que : la multiplication des salles dans la salle, le détournement permanent des espaces, le secret et la surprise, le "recoin de plus", le polichinelle qui sort d'une trappe, la narrativité du lieu, l'évolution perpétuelle du projet et des aménagements, la différence entre l'entrée et la sortie (fidèle ici à l'idée de Pierre Sansot qui faisait observer qu'on n'entre pas dans un haut lieu comme on en sort). J'avais aussi noté, du côté concret, des questions du type : « Dans un Théâtre de la Parole, est-ce qu'il ne faudrait pas mettre en valeur les livres, la matière du texte ou de l'enregistrement sonore ? ».

Je précise encore qu'en désignant ces caractères d'ambiance, nous ne préjugeons en rien de leur valeur positive ou négative. Ils peuvent constituer selon les contextes aussi bien ce que nous avons proposé d'appeler respectivement des "offrandes", des "griefs" ou des "prises". Pour moi, l'*offrande* est "ournée vers", c'est ce que la salle offre à ses usagers, son potentiel. Mais ce qui peut apparaître comme une offrande du point de vue de la conception peut faire l'objet de nombreux *griefs* du point de vue de l'usage – ceux par exemple que vous aviez un peu passé sous silence lors de la déambulation. Quant à la *prise*, elle sous-entend davantage une activité du comédien ou du metteur en scène, qui cherche toujours des prises pour accéder à quelque chose. Quelques exemples, encore une fois, que j'avais relevés : les questions de la lumière, de la pente ou du voile... – ce sont des thèmes d'interrogation pour le projet –, ce que j'appelais la "xylophonie" – cette acoustique remarquable liée aux qualités phoniques du bois –, la virtualité des limites – qui permet une modulation entre les espaces scéniques, etc.

Magali, avec l'aide de Henry, a reformulé ces catégories à sa manière et établi une série de questions que l'on souhaiterait remettre en jeu pour relancer les débats. Le but du jeu est donc de clarifier le sens de propos déjà tenus et de nous aider à préciser les enjeux sur lesquels fonder la rédaction d'un cahier des charges et des orientations de projet. On vient de se doter de quelques options structurelles, plus ou moins inconditionnelles, mais il nous faut construire une matière plus sensible, pour dire l'esprit dans lequel un concepteur ou une équipe de concepteurs devrait travailler.

4.2. MULTIPLICITÉ DES LIEUX, MULTIPLICITÉ DU LIEU

MP. Le premier caractère, je l'ai appelé "*la poupée russe*"... Il correspond à l'idée d'une multiplication des salles dans la salle, qui est apparue à maintes reprises dans nos débats de la dernière fois. Est-ce que vous avez joué de cette multiplication des salles

dans la salle ou de cette démultiplication de la grande salle dans ses espaces annexes, sur ses franges, lors de vos répétitions ou lors de représentations ? Que pourrait impliquer ce caractère de Bel Air, s'il existe... ?

GC. En ce qui concerne Gilles et moi-même, nous sommes à Bel Air depuis que la salle est fermée. On n'a jamais joué dans ce lieu, on y a toujours répété et donné des cours. Il est clair que quand on anime des ateliers, on travaille en sous-groupes, et il en est de même quand on est en répétition. Il n'est pas rare de voir Paul enfermé dans les toilettes, en train de répéter son texte, ou Martin dans le costumier..., parce qu'on n'a pas d'autre espace possible pour travailler.

Pour ce qui est des espaces annexes, il y a ce que l'on appelle "le fumoir", qui est la petite salle noire avant d'arriver sur le grand plateau : elle accueille les ateliers amateurs ou les compagnies invitées. Et le deuxième espace de travail, c'est l'espace qui est en contrebas des toilettes, ce qui veut tout dire : il est dans le passage pour accéder au bureau et partout ailleurs. Ce sont des espaces qui ne sont pas clos, pas insonorisés et qui n'ont aucune ouverture. C'est très difficile de se retrouver dans des espaces de silence à Bel Air.

JCR. Sinon, avant le *Fol Ordinaire*, du temps du *Théâtre de la petite ortie*, ils ont joué quasiment partout, y compris au niveau des bureaux, avec les rambardes et tout... Ils ont tout utilisé à un moment ou un autre... Pour moi qui travaille pour les deux compagnies dans deux bureaux différents, j'aime bien le fait que les lieux soient ouverts, je laisse toujours la porte des bureaux ouverte parce que j'aime bien entendre la rumeur qui monte... Le lieu est habité...

GC. Oui, mais travailler dans un espace où le téléphone n'arrête pas de sonner... et la chasse d'eau : c'est tout un poème...

GG. Je ne vois pas ce que je pourrais ajouter... Une anecdote peut-être ! C'est ma première rencontre avec Michel : une audition, pour un stage. Ça s'est passé en bas, dans la petite pièce, où il y a les deux escaliers et les toilettes, la porte bleue. On s'est assis l'un en face de l'autre. Il m'a donné une direction et après, il m'a dit : « Tiens, c'est pas mal ça », un texte de Pessoa et des textes de Noël. Il m'a dit : « Monte sur l'escalier », et là j'ai travaillé une espèce de déclamation, et puis on est revenu à des choses plus... inhabituelles quand on passe une audition... Il y a tout de suite eu une interaction entre lui et moi, j'ai eu le temps de l'observer, de réfléchir, de voir qu'il avait les yeux bleus, des choses que tu ne remarques pas habituellement, quand tu es à une audition, assis sur ta chaise. Tout cela pour dire que le lieu est porteur de griefs au quotidien, mais que parfois, pour pallier à ses défauts, on utilise cette multiplicité pour provoquer quelque chose. Il y a donc deux choses un peu différentes. Ce n'est pas la multiplicité des lieux dans l'espace, mais la multiplicité du lieu dans des moments différents.

Mais c'est vrai que lorsqu'on est en bas, que les gens descendent pour aller pisser, que la chasse d'eau coule dans les tuyaux....

US. Ceci amène une question plus directe sur le vœu, au moins latent, de compartimenter l'espace. Est-ce que c'est pour un usage en parallèle (parce que dans ce cas-là, on est confronté à une lourdeur acoustique invraisemblable) ? Ou est-ce que c'est pour un usage ciblé à un moment donné ?

GG. Pour avoir une véritable qualité d'espace de travail, il faudrait avoir des volumes différents, avoir un petit espace, un grand espace... C'est un peu ce que l'on a fait avec les élèves de l'Ecole d'Architecture : on a d'abord travaillé en bas à quatre pour s'interroger sur le texte, prendre du temps..., assis, sans bouger, pour réfléchir ensemble ; et puis on est passés dans la grande salle où on peut bouger, travailler, déclamer...

PA. Ce que vous êtes en train de dire, c'est que vous privilégiez la diversité des espaces.

GG. On ne se pose pas de la même façon dans tous les espaces. Et le fait de pouvoir passer de l'un à l'autre peut s'avérer très utile.

PA. Le critère, c'est plus l'autonomie acoustique que le compartimentage des espaces les uns par rapport aux autres.

US. Oui je pense aussi.

GC. Avec Michel, pour toutes les créations, on commençait à travailler sous les bureaux, dans ce que l'on appelle la salle de réunion, où l'on mange : on commençait la lecture à la table, puis on travaillait dans le petit sas, et après on allait jouer sur le plateau... C'est génial, parce qu'à chaque fois, c'est une remise en perspective du texte dans un espace différent. A chaque fois, c'est riche d'enseignement parce que le retour n'est pas le même.

PA. Le critère, c'est donc plus la qualité acoustique de chaque espace, ce que nous appelons sa signature sonore, que leur autonomie ou leur indépendance.

GC. C'est la mise en travail du corps qui commence.

ChR. Il ne faut pas trop partir des défauts du lieu. Tous les gens du théâtre ont répété dans des endroits impropres. Un cagibis, c'est très bien, mais si on veut y jouer, ça pose des problèmes.

GC. Il y a un côté formateur à Bel Air qui, je pense, restera dans le *Théâtre de la Parole*, et qui demande ce genre de lieu.

ChR. Je dirais qu'il faut une grande salle, une moyenne salle, et un ou deux studios comme ici – ou même plus petits. La grande salle et la moyenne doivent être autonomes au niveau sonore. Après, c'est vrai qu'il faut des locaux techniques, aussi pour l'enregistrement... parce que oui, c'est intéressant (il désigne l'*Ipod* qui enregistre son propos), parce qu'on dit des choses, la parole a été dite et va devenir texte... et c'est différent.

PA. On continue...

4.3. UNE FRAGILITÉ MENAÇANTE

MP. Le deuxième caractère concerne la fragilité du lieu. Êtes-vous d'accord si on dit que *Bel Air* est une salle fragile ? Est-ce un atout ou un grief pour le théâtre ? Ou encore une prise ? Est-ce que cette fragilité ne facilite pas l'appropriation des lieux – parce qu'il est plus facile de modeler l'espace, parce qu'il est possible d'utiliser le lieu sans avoir peur de l'abîmer ?

JCR. Ce n'est certainement pas un atout... En termes de structure, si l'on ne fait rien, ça va s'écrouler ! Ça a déjà commencé..., il y a déjà des morceaux qui sont tombés..., c'est poussiéreux...

GG. Ça pourrait être un argument de la mairie pour fermer ce lieu.

JCR. J'ai eu peur qu'on ferme il y a 8 jours. Une entreprise est venue enlever des morceaux de plafond qui ne tenaient plus. Du coup, ils ont enlevé une poutre qui était pourrie, elle ne tenait plus que par des lattes du plâtre.

GG. Vu l'état dans lequel il se trouve, si des travaux ne sont pas faits rapidement, ce bâtiment est voué à être démolí. La mairie attend ça...

JCR. Avec l'étape intermédiaire : « Interdiction de rentrer dans la salle, fermeture administrative », ça peut arriver n'importe quand...

4.4. LES OBJETS ET LES TEXTES ONT UNE HISTOIRE

MP. Troisième offrande. *Bel Air*, "salle de jeux" ou "caisse à jouets". Lors de notre visite, on a pu observer que les objets du théâtre étaient disposés sur le parcours, "à la manière d'un jeu de piste" : à l'entrée un parapluie carotte, etc. Est-ce que chaque objet a une place déterminée ? Est-ce que cette place bouge ? Pourquoi tout laisser traîner à *Bel Air* ? Pourquoi ne pas ranger ?

JCR. Mais c'était rangé, pour votre venue !

GG. La mise en scène qui a été faite quand vous êtes venu cherchait à ce que chacun des objets raconte une histoire...

GC. Les citrouilles, les carottes, par exemple, ça n'a pas toujours été comme ça... C'est moi qui ait découvert ça après la mort de Michel et c'était pour évoquer son attachement au quartier et au Marché de Talensac.

GG. Après on peut les enlever, on a commencé à ranger.

MP. Il n'empêche qu'ils sont toujours présents et qu'ils font partie du décor. Lorsque vous travaillez, en faites-vous abstraction ou est-ce que vous jouez vraiment avec ?

GC. Sur le grand plateau, on n'a pas le choix, on est obligé de travailler avec. Cela peut être très agréable, pour certains textes qui s'y prêtent, mais ça peut aussi donner un faux appui dans d'autres cas.

GG. Par exemple il y a une petite tribune, un truc en ferraille qui a servi dans un spectacle. C'est vrai qu'à un moment donné, quand on travaille avec les élèves, ça nous arrive de l'utiliser, pour travailler un discours.

GC. Michel utilisait énormément les accessoires, dans tous les spectacles !

JCR. Michel, il a toujours fait ça. Combien de fois on m'a piqué ma lampe de bureau ? mon fauteuil de bureau ?... il y a toujours eu une récupération, dans les bureaux... Et là-bas, tu vas trouver la chaise en formica de la première cuisine de Michel, quand il s'est marié en 74.

GG. Les objets qui sont dans ce lieu ont une histoire, mais ce qui me plaît bien et qui est peut-être moins anecdotique, c'est le fait que ces objets ont eu une vie dans un spectacle alors qu'on va les retrouver dans un autre. La fonction de l'objet n'est plus de l'ordre de l'accessoire...

PA. C'est une sorte d'objet transitionnel, qui fait partie de l'histoire de la troupe et qui est plus proche du comédien que de l'objet, parce qu'il joue un certain rôle dans un spectacle et en jouera un autre dans le suivant. La différence, c'est que l'objet, reste, alors que le comédien, peut-être s'en va. L'objet amarre le lieu et sédimente son histoire.

GG. Ici, à la rue Boyer, il n'y en a délibérément aucun.

PA. Mais si, ce sont les textes – dont Christian a d'ailleurs dit qu'ils étaient des objets, littéraires sans doute mais objets néanmoins. En tout cas, ils me semblent jouer le même rôle de sédimentation d'une histoire dans un lieu. Ce sont des textes qui se sont accumulés au fur et à mesure que les studios prosodiques se sont succédés. Je vois poindre une espèce d'enjeu autour de cette question de la sédimentation des objets et des textes. Faut-il les ranger, les classer, ou faut-il les laisser traîner pour des rencontres aléatoires ?

US. A *Bel Air*, il y a la chaussure, avec sa bibliothèque-chaussothèque, qui la place entre le texte et l'objet aléatoire.

ChR. C'est toute la question du stock ! Mais si tu n'as pas de quoi stocker, tu jettes. C'est bien beau d'avoir cinquante mille paires de chaussures, mais si personne ne sait lesquelles sont valables, lesquelles il faut ressemeler, ça ne sert à rien... Au bout d'un

moment le stock devient mort.

GC. Ce n'est pas le cas là. Le costumier et la "chaussothèque" sont très utilisés. Depuis un an, il n'y a pas eu de création, mais les ateliers amateurs les utilisent tout le temps.

JCR. D'autres compagnies aussi... on vient souvent me demander pour emprunter.

GG. Si le lieu est alternativement bordélique et rangé, ça veut dire qu'il s'y passe quelque chose.

ChR. Ça montre aussi qu'il n'y a pas d'espaces où ranger les choses qui ne servent pas – pour faire place nette.

JCR. On manque d'espaces de stockage...

GC. Il y a le préau dehors.

PA. Encore un élément potentiel de programme. L'esprit de la chaussothèque peut-il être transposé à d'autres objets ? Faut-il inventer des formes de visibilisation des textes ?

GC. Il y a tous les textes en chantiers.

PA. Faut-il donner à voir le rangement de certains accessoires ? Y a-t-il un lieu d'accrochage et de sédimentation qui pourrait prendre une valeur symbolique dans le théâtre. Pour le moment, on peut penser aux deux sites d'intervention prioritaire envisagés : soit en façade intérieure dans l'ancienne cage de scène, soit en façade extérieure, sur la rue...

4.5. ENTRE LA VILLE ET LE THÉÂTRE – UN PREMIER SAS OUBLIÉ

MP. On passe à "l'effet de parenthèse", d'évasion ou de voyage que produit la salle et qui a été évoqué de manières différentes par beaucoup de participants. Les questions du rapport à la ville, de la manière de faire entrer les gens dans le théâtre ou des moyens de faire sortir le théâtre ailleurs, y sont liées. Comment est-ce que vous entrez ou sortez de ce théâtre ? Comment passe-t-on de l'espace théâtre à l'espace hors théâtre ? Comment la ville rentre-t-elle dans le théâtre et inversement ?

JCR. Quand je suis arrivé, on entrait par la petite porte sur le côté, aujourd'hui c'est par la grande porte bleue qui donne dans l'entrée.

GG. Ensuite on passe par ces corridors très resserrés, latéraux, en montant quelques marches étroites, avant de déboucher dans la grande salle.

PA. Il y a un effet de rétrécissement, puis d'ouverture ou de dilatation qui est assez saisissant.

GG. Oui, mais c'est très sombre et c'est un peu le parcours du combattant.

JCR. Et quand il y a des visiteurs, ils sonnent, je leur ouvre la porte et je leur dis « je vais vous chercher », parce qu'en général ils se perdent... Alors je descends et je les retrouve dans le noir dans un coin, montant un escalier ou ne sachant où aller. Et l'administration, elle est vraiment très loin. Alors c'est vrai qu'on y est hors du temps. Dans les bureaux, tu ne vois ni le ciel, ni la terre. On flotte dans le temps.

Le problème, c'est quand il y a des groupes qui travaillent. Pour qu'ils puissent entrer et sortir facilement, on est obligé de laisser la porte entrouverte, de sorte qu'il y a eu des vols... Ou alors il y a des gens qui arrivent en pleine répétition, car ils voient de la lumière dans l'entrebâillement et sont incités à entrer.

GC. Oui, la porte entrouverte... Je travaille beaucoup dans le noir en ce moment. Et, au bout de trois heures j'étouffe, je dois ouvrir tout en grand... Il fait tellement froid dans ce lieu.

PA. Donc, l'espace intermédiaire entre la rue et la salle apparaît, dans son état actuel, plutôt comme un obstacle, qui attire des indésirables, plus qu'il ne qualifie le parcours pour passer du monde de la rue à celui du théâtre. Il joue pourtant un rôle de sas qui est intéressant ?

GC. Par rapport à la ville peut-être, mais pas du tout du point de vue du travail. En comparaison d'ici, on a au contraire un vrai manque de sas. Quand tu arrives dans la salle, tu rentres directement sur le plateau, tu te déshabilles sur le plateau, tu mets tes affaires sur le plateau, il n'y a pas d'endroit pour faire la transition.

ChR. Pour travailler, je crois qu'il y a vraiment quelque chose qu'il faut lâcher. Rentrer au théâtre, c'est laisser derrière soi ce qui n'est plus nécessaire, pour que quelque chose puisse advenir. On fabrique ça en se préparant, et je trouve bien de laisser les sacs, les téléphones, les babioles dans un autre espace... Je trouve bien qu'il n'y ait pas de blousons, de chaussures... Ensuite c'est le travail qui va t'aider à passer. Peut-être que le lieu va t'aider, mais il ne te met pas au travail... Donc, il y a l'échauffement, la mise en train, etc. Et il faut alors que l'espace soit propre et accueillant, ça aide beaucoup. Le lieu aide, son ambiance aide. Et si elle n'est pas favorable, on peut naturellement en faire abstraction, oublier le froid, le marteau piqueur, ce qui nous entoure... Mais s'il n'y avait pas de vestiaires, je crois que c'est un vrai handicap.

GC. A Bel Air, c'est renfermé... À Bel Air, en hiver, tu rentres, dehors, il fait nuit, à l'intérieur, c'est la nuit, et tu ressorts, c'est la nuit. En termes de transition, tu n'as rien vu !

4.6. DEUX ESPACES INTERMÉDIAIRES POUR LIBÉRER LA GRANDE SALLE

US. Tout ça nous amène à passer d'une réflexion sur les espaces obligés (du point de vue norme et sécurité) à une pensée sur les "espaces servants", des espaces qui sont utiles pour libérer la grande salle et la garder propre.

BP. Cela nous invite aussi à donner plus de densité à cette "machinerie" dont on parlait tout à l'heure. Au fur et à mesure, on sent bien que ce n'est pas qu'une histoire d'escaliers, de circulation, de sécurité. Cette notion de sas est très importante, par rapport à la ville, par rapport au travail. Il faut y intégrer ces notions de préparation, de décontamination...

US. Je pense, comme disait Pascal, qu'il faudrait en avoir deux... Il faut que la salle soit prise "entre deux sas"...

PA. Ce qui est intéressant, c'est qu'en proportion, dans le plan, ça fonctionne très bien. On a une lame mince sur la rue, qui permet d'élargir le trottoir (c'est très serré ici...) et de résoudre les problèmes structurels... Et puis, il y a cet espace intermédiaire qui est plus vaste, plus central, plus généreux, qui permet d'accueillir les différentes fonctions dont on a parlé, peut-être un vestiaire... Entre deux, la grande salle, le grand volume, dans lequel on peut valoriser le rapport entre le haut et le bas, en jouer ou ne pas en jouer... Mais la grande salle reste unitaire et peut, elle, faire l'objet d'un simple nettoyage qui préserve son ambiance d'origine. Ce qui est intéressant aussi, c'est que chaque espace du coup, se trouve à l'interface entre deux mondes.

4.7. UNE SALLE DIFFÉRENTE À NANTES, DES LIEUX COMPARABLES EN FRANCE

MP. On passe à l'offrande suivante : la *mémoire du lieu*, le poids de cette mémoire, les fantômes – des spectacles et des gens –, mais aussi le sens de son histoire par rapport à la Ville et à l'histoire du théâtre nantais.

GG. Des fantômes, il y en a un : ce sont tous les moments qu'on a partagés ici pendant cinq ou dix ans avec Michel.

JCR. C'est plus que ça... Bel Air, c'est trente ou quarante ans d'histoires de compagnie. Le *Théâtre de la Petite Ortie*, ça fait bientôt trente ans qu'ils sont là. *Bel Air*, c'est toute l'aventure du théâtre à Nantes, tous les comédiens nantais qui ont entre trente et cinquante ans sont passés à *Bel Air*. Et ça, ça nous dépasse tous !

PA. Il faudrait dire quelques mots sur le positionnement de *Bel Air* et du projet de *Théâtre de la Parole* par rapport à des salles de spectacle qui sont des institutions connues, des lieux d'accueil et de programmation reconnus avec des audiences plus larges. Vu ce que vient de dire Jean-Claude, est-ce qu'on ne pourrait pas faire l'hypothèse que de ce point de vue, les autres salles ne peuvent pas fonctionner sans *Bel Air*, parce que c'est un lieu de travail, de réflexion et de formation des comédiens qui vont travailler ailleurs, mais aussi parce que c'est un lieu de formation des publics et d'une certaine culture du théâtre ?

GG. Il faudrait arriver à positionner Bel Air par rapport à ça... Nantes a besoin d'un lieu qui ne soit pas concurrent de ces grandes salles, mais qui soit différent...

GC. Si on peut rouvrir avec cent cinquante personnes, c'est une jauge qui n'existe pas tellement dans les autres salles.

JCR. Il n'y en a pas d'autre.

GG. Quant à la pertinence d'un fonctionnement mixte, il y a d'autres expériences, en dehors de Nantes, qui pourraient rassurer certains : je pense au *Théâtre de l'Ephémère* au Mans, qui a pour mission de travailler des auteurs contemporains. C'est une compagnie qui gère ce lieu et qui travaille dedans. Et l'on devrait envisager des échanges entre des lieux qui ont la même vocation, des partenariats. C'est d'ailleurs ce qu'on avait fait avec *Qui a mangé Madame Bergotta ?*, qui avait été coproduit par *l'Ephémère*. On est allé jouer deux fois là-bas. Ils ont un lieu sympathique, petit, avec un gradin, un rapport frontal... Et au-dessus, il y a un espace, derrière les loges, qui sert de lieu de restauration, de cuisine, de bar...

GC. C'est complètement ouvert et vitré, sur la place centrale de la ville.

BP. Tiens donc. Un point commun de plus. Nous, on n'a pas la place, encore que Talensac n'est pas loin, mais on a la rue, et l'on sent bien l'importance de trouver les moyens pour renforcer ce rapport à la rue.

4.8. UN LIEU MAGIQUE ET DES ESPACES CONTRAIGNANTS

MP. Pour finir, la "magie du lieu" : la dimension divine, secrète et presque sacrée de *Bel Air*, lieu de création. Presque tout le monde en a parlé ou du moins l'a évoquée. Est-ce que cette magie du lieu est relative à quelques spectacles comme *Les Beaux-Parleurs*, avec un traitement de la lumière féérique ? Ou est-ce que c'est quelque chose que vous vivez au quotidien ?

GC. Je me souviens que la première année, ma grande excitation était de pouvoir jouer partout et d'explorer tous les coins et recoins. Mais ça ne tient qu'un temps, ça ne change pas la réalité de la donne.

GG. Le lieu est magique pour les gens qui le découvrent. Au quotidien, il est contraignant.

PA. Voilà une phrase sans retour, qui somme le concepteur de ne pas confondre (mais d'assumer) deux enjeux majeurs :

- préserver ou enrichir la magie du lieu pour le public (le côté salle de spectacle, accueil du public, cheminement intérieur),
- penser et réaliser un outil de travail propre, fonctionnel et épuré pour la vie quotidienne, sans doute sur un mode beaucoup plus prosaïque et "sans chichi".

MP. Ce qui peut peut-être être rapproché d'une dernière question qui est restée discrète mais constante dans nos débats : la lumière. Bruno a dit la dernière fois que la lumière pouvait devenir le vecteur de la parole. Il a insisté aujourd'hui sur les qualités d'une lumière traversante qui existe ici mais qui est absente à Bel Air, où les reflets des stucs et des dorures ont au contraire été évoqués, mais sur un mode un peu nostalgique... Est-ce qu'on peut préciser tout cela ?

4.9. HYPOTHÈSES LUMINEUSES

BP. C'est très lié à ma façon de travailler le projet. Je pense la lumière comme une matière. Très concrètement, je pense que la qualité des espaces que nous envisageons depuis tout à l'heure pourrait être liée à la lumière... On pourrait imaginer que toute "la mécanique" qui s'y loge soit "une mécanique de lumière", et que la lumière nous serve de moyen d'articulation entre tous ces lieux.

US. Est-ce que la lumière n'est pas plutôt sur le front de la façade actuelle du bâtiment, qui sert justement à faire rentrer de la lumière au sud côté cour.

BP. Oui, mais c'est la lumière que l'on connaît, la lumière filtrée, un peu mystérieuse, qu'on avait perçue l'autre matin, et ce qu'il reste à découvrir, c'est ce que serait la lumière du projet.

US. Sur des espaces tampons, je ne vois pas trop la lumière, ce sont des espaces très contraignants.

BP. Oui, mais ce serait une lumière particulière, qui devrait accompagner les usages et les changements d'usage.

PA. En régime nocturne, on est dans l'accueil du public, avec de l'éclairage artificiel, c'est certainement là qu'il y aurait des choses à inventer. Et dans un régime diurne, on profiterait de la lumière naturelle existante.

BP. J'aimerais bien qu'on ne soit pas dans l'artifice justement. Je trouverais intéressant qu'on cherche à être au plus près d'un contact physique avec la lumière, d'une précision dans le placement des corps, ce qu'on a vu ce matin... Je trouve que c'est dans ces lieux là qu'il doit se passer des choses de cet ordre là, et pas seulement dans un studio prosodique. Le foyer d'un théâtre, c'est un lieu d'intensité, c'est pour ça que ça me renvoie à la lumière. Il faudrait qu'on échappe à l'artifice et que l'on se mette, comme le disait Christian, en quête d'une évidence.

PA. Quand je parlais d'artifices, je pensais à l'éclairage nocturne, qui à mon avis doit jouer le contraste avec la lumière du jour. Ça peut être intéressant d'avoir une métamorphose entre le diurne et le nocturne, homologue peut-être à la métamorphose de l'outil de travail en lieu de spectacle – je pense à la paroi qui pourrait devenir source de lumière et non plus écran occulte.

US. Ces deux espaces intermédiaires sont les seuls espaces vraiment coupe-feu, dans les murs desquels cinq centimètres carrés de verre coûtent une fortune. Je crois à l'utilisation de tout le reste, mais pas de ces parois.

JCR. N'empêche que dans ces deux coins là, actuellement c'est épouvantable. Tu rentres dedans, c'est lugubre, alors que sur la façade côté cour, il y a 5 fenêtres, tu rentres l'après-midi, c'est super... Mais tu n'en profites vraiment que depuis la cabine de projection !

PA. Plutôt qu'à une surface éclairante, on pourrait penser à une lumière lustrée (et lustrante). Il n'y a rien de mieux que le lustre du XVème siècle... Mais on va déjà trop loin dans les images...

BP. Dans la partie ancienne du musée des Beaux-Arts de Lille, Gaetano Pesce a fait des

lustres magnifiques... en jouant avec des dorures et des stucs. Il a fait des lustres avec des grosses gouttes de verre de couleur. Ça éclaire, c'est de la matière, et ça transperce tout. Quand on veut faire image, on part dans des directions qui ne sont pas forcément justes. Pascal, c'est toi-même qui conteste l'image de la paroi éclairante par celle du lustre, et avec les contraintes que rappelle Uli, on n'a pas encore de solution, mais il faut chercher. On doit se retenir d'aller trop vite dans le projet. Il est sûr qu'on doit d'abord arriver à nommer cet espace de dégagement (qui est à la fois sas, tampon, réserve, circulation...). N'empêche que la lumière, à un moment donné, sera forcément très importante.

Restitution 4

Le récit des récits

Retours critiques²¹

1. Esquisse d'un projet architectural

Où les trois architectes du groupe font une présentation rapide des options retenues jusqu'ici en distinguant "le dur" et "le mou" : les options qui devront être considérées comme nécessaires parce qu'elles sont liées à la survie du bâtiment (et permettent de répondre aux exigences des normes techniques, sécuritaires et fonctionnelles) ; et les options qui devront au contraire être considérées comme négociables parce qu'elles ne sont définies que par un jeu d'enveloppes abstraites dans lesquelles il s'agit d'imager ou d'imaginer les aménagements les plus divers – l'enjeu étant de réunir un répertoire d'idées aussi riche que possible pour alimenter la formulation d'un cahier des charges et exprimer une matière sensible au concepteur.

1.1. ACCÈS URBAINS, INTERFACES STRUCTURELS

US. Au début, on a réfléchi à la position du théâtre dans le quartier (c'est une parcelle complètement traversante entre la rue Paul Bellamy et la rue Bel Air) et à la possibilité d'ouvrir un passage côté Bellamy, d'une part pour repositionner le théâtre dans le quartier, d'autre part pour se donner une souplesse de négociation avec les pompiers, s'ils demandent une deuxième sortie de secours... La première flèche, c'est l'accès principal qui donne sur la rue Bel Air, la seconde, c'est celle qui donne sur Bellamy : on pourrait ainsi traverser le quartier en longeant le parcellaire. C'est un premier point important pour la négociation et pour la faisabilité du projet²².

En second lieu, il y a de véritables problèmes structurels : l'investisseur qui a creusé son parking à côté a failli provoquer l'effondrement du bâtiment, un certain nombre d'ouvertures ou de fissures dans le mur en témoigne. On s'est donc pris la main pour se donner les moyens de redonner des fondations stables au bâtiment, en définissant deux

²¹ Ce texte restitue le contenu des exposés et débats qui ont eu lieu lors de la journée du 19 décembre 2005, organisée à Nantes à la salle Bel Air, au cours de laquelle ont été présentées, confrontées et discutées les deux faces d'une première mise en forme du projet de *Théâtre de la Parole* – projet architectural et projet artistique. Ces deux esquisses ont été dessinées ou rédigées par des membres différents du groupe en s'efforçant de synthétiser les réflexions issues des trois premières rencontres (cf. programme de la journée en *Annexe 5*).

²² On trouvera les documents graphiques correspondants dans le *Tome 3, Projets*.

zones d'intervention dans les parties où les failles sont les plus importantes. Cela permet de préserver la partie centrale, en intervenant d'un côté sur le volume technique de l'ancienne scène, de l'autre sur le volume situé entre la rue et la salle.

PA. Ces deux espaces (en rouge) sont donc des éléments structurels, lourds, qui sont avant tout destinés à tenir le bâtiment. Mais on a aussi pensé ces deux interventions comme un moyen de fermer et d'isoler les espaces les uns par rapport aux autres – phoniquement, fonctionnellement et sécuritairement : c'est une isolation acoustique ; cela rend possible des usages conjoints ; et ça peut servir de coupe-feu !... On les imagine comme deux volumes qui peuvent s'ouvrir de chaque côté de la grande salle, de manière à rendre possible des configurations différentes suivant le type de travail qui est présenté.

BP. Il y a une double fonction : tenir le bâtiment, comme si on l'équipait d'une ceinture ou de deux piliers et permettre une modulation entre diverses utilisations de la salle.

US. La logique, c'est de faire le maximum avec le minimum, de résoudre les problèmes fonctionnels (la réouverture de la salle à du public) avec le moins d'intervention et de budget possible. Le cœur, c'est le centre : la salle qui reste intouchée... pour garder cette trace historique et ce lieu vivant, chargé d'évocations et d'une ambiance qui fonde la mémoire du bâtiment.

JCR. On garde même le plancher ?

US. C'est à discuter..., mais c'est possible. L'aménagement intérieur de cette salle, le traitement de sol, le degré de restauration dépendent du projet artistique et d'une programmation plus fine... Mais cela ne dépend pas des problèmes de sécurité – d'incendie ou de stabilité structurelle du bâtiment.

1.2. ENTRER PAR LA COUR

A LA DÉCOUVERTE D'UN JEU D'ESPACES GIGOGNES

BP. Tout ce qu'on vient de dire implique que l'accès se fasse par le côté cour. Du coup, la partie sur rue peut connaître une évolution rapide, sachant que les priorités sont : d'abord tenir le bâtiment, ensuite établir un système de découpage et de circulations qui assure les protections coupe-feu.

PA. Mais les choses sont corrélées : car la distribution par la cour est aussi un moyen d'assurer une évacuation latérale très rapide de la grande salle sur toute sa longueur en cas d'incendie. Les deux points durs, pour nous, sont donc, d'une part cette nouvelle entrée/sortie par la cour, pour des raisons d'abord sécuritaires, d'autre part l'investissement dans la construction de ces deux interfaces pour des raisons d'abord structurelles... Après, le reste du programme est souple et modulable selon l'importance des investissements financiers.

MC (Michel Coudert). C'est un pari risqué de vouloir rentrer par là. Ça va partir en Conseil Général, je ne sais pas s'il est possible de mélanger ces deux lieux : le collège et le théâtre.

US. En termes de sécurité, on n'a pas le choix... L'ouverture d'un porche d'entrée qui sert actuellement de garage doit être discutée, mais la parcelle n'appartient qu'à un seul propriétaire...

BP (montrant le plan du parcellaire). Tout cela a été bouché, mais on peut remarquer qu'autrefois c'est par là qu'ils amenaient les décors : il y a une petite porte qui s'inscrit dans un plus grand élément ; ils ne pouvaient pas tourner dans l'escalier, et ils les glissaient par là.

US. Des droits d'usage ou des droits de passage sont tout à fait courants dans le droit administratif. C'est un point à négocier mais qui ne paraît pas trop difficile. Ce qui serait

plus difficile, ce serait de convaincre les pompiers que 300 personnes vont être évacuées par la petite porte bleue. Pour bâtir un projet logique en termes d'accessibilité et de sécurité incendie, ce sont des éléments incontournables.

MC. Autre remarque. Dans le projet théâtral, l'ouverture au quartier est vraiment importante. Si l'on doit passer par la cour, je vois mal comment les gens du quartier vont être invités à rentrer.

BP. La petite cour doit fonctionner comme une sorte de poumon par rapport à la rue, une respiration ou un souffle possible, une espace potentiel, de *réserve* – on a vu que c'était une des composantes de la notion d'ambiance. Le lien avec la rue peut se faire par la façade, mais aussi par la cour... Il y a un principe d'attraction qui s'exerce sur un double registre : tu ne sais jamais ce que tu vas découvrir, mais tu sais que tu vas découvrir quelque chose... Et cela ressaisit l'esprit même de ce bâtiment qui fonctionne de la même façon : ce qui est très fort ici et que vous avez décrit de multiples manières, c'est ce fonctionnement en espaces gigognes ; il y a toujours une puissance cachée, il y a toujours quelque chose derrière autre chose...

1.3. LA MÉTAPHORE DU RIDEAU DE PLÂTRE

UN INSTRUMENT DE MODULATION DES PROGRAMMES À VENIR

US. Pascal a introduit la notion de coupe-feu, qui est essentielle dans un lieu comme celui-ci parce que, pour y accueillir du public et y faire travailler des comédiens, il y a une réglementation stricte. Pour y répondre, on a imaginé un dispositif qu'on a appelé le "rideau de plâtre", pour deux raisons : d'abord parce que le plâtre symbolise à la fois la moulure (le décor et tout l'univers de cette salle) et un matériau coupe-feu extrêmement efficace ; ensuite parce que ce dispositif est mobile et permet d'ouvrir, de fermer ou de moduler le rapport entre chaque volume interface et la grande salle : le public peut être disposé de différentes manières suivant les cas.

Sur les deux interfaces que l'on propose, le premier doit être conçu comme une interface de communication avec la rue : l'objet n'est pas seulement de créer un accès par la cour qui, comme l'a dit Bruno, attire par son côté pénétrant et mystérieux, mais une sorte de "vitrine du théâtre" sur la rue, qui de manière complémentaire attire par le côté surprenant ou décalé de sa devanture : par exemple, on a imaginé que l'étagère des chaussures pourrait y trouver place, ou tout autre chose qui présente de manière inattendue le projet de *Théâtre de la Parole* sur la rue. Quant au "rideau de plâtre", il est là non seulement pour assurer les contraintes incendie, mais aussi pour rendre ces interfaces autonomes, respectivement isolés de la grande salle ou inclus dedans suivant qu'ils sont fermés ou ouverts.

PA. Le rapport à la rue d'un côté, comme le rapport à la salle de l'autre, peuvent être redéfinis pour chaque manifestation, en fonction des besoins.

JCR. Mais alors, il faut réaménager à chaque fois ?

BP. Pas nécessairement. La même configuration peut bien subsister pendant plusieurs spectacles ou pour une saison. Mais c'est l'idée que les choses ne sont pas figées, que l'on peut décroquer ou re-cloisonner à volonté, et donner un volume utile plus ou moins important suivant les circonstances.

LM. Mais en quoi consistent ces rideaux de plâtre au juste ?

US. Ce sont des cloisons mobiles qui peuvent soit descendre, soit monter, et qui assurent soit le coupe-feu, soit l'ouverture au public.

PA. C'est un jeu concret sur les mots : le "rideau", c'est un *rideau* de scène puisqu'il s'abaisse ou se lève devant ce qui peut effectivement servir de scène, et c'est en même temps du "plâtre", c'est-à-dire *un mur* épais, qui isole du feu, du bruit, de l'intrusion

lorsqu'il est baissé.

US. Grâce à ce dispositif, la salle devient un outil assez souple pour utiliser la totalité du rez-de-chaussée, pour accueillir des spectateurs dans les étages, monter une pièce qui utilise la verticalité, etc. Ce qu'on a compris, c'est que quand vous travaillez, vous ne savez pas vraiment comment ça va se terminer... On a donc pensé, de part et d'autre de la grande salle, un dispositif qui autorise une modularité extrême.

GC. Est-ce que ces rideaux en plâtre permettent d'insonoriser complètement ? Si quelqu'un travaille dans cette partie, est-ce qu'un autre peut travailler de l'autre côté ?

PA. C'est aussi le but.

1.4. LA VITRINE, LA COUR, LA SALLE, LE FOYER ET LA MAISON UNE PARTITION DE CINQ ESPACES

EP. Sur la question de la modularité, le projet de *Théâtre de la Parole* suppose qu'il y ait des espaces qui soient attribués aux gens qui vont travailler d'une manière permanente. Il va falloir aussi fixer des lieux non modulables.

BP. Les lieux non modulables, pour nous, concernent tout ce qu'on appelle les "espaces de réserve" (en blanc sur le plan), concentrés notamment dans la partie où il y a aujourd'hui l'administration.

EP. Je ne pensais pas seulement à l'administration, mais aussi à un café. Cette idée d'un lieu public type café est un élément fort du *Théâtre de la Parole* et nous l'imaginions plutôt côté rue.

PA. C'est à voir. Mais ça risque d'être serré. Le fait d'ouvrir la cour sur la rue et d'en faire l'accès principal replace le volume-interface derrière la scène dans une position centrale par rapport au bâtiment et en fait véritablement le "foyer" du théâtre. Et ce foyer devient d'autant plus "foyer" qu'il y a un échappement possible par la venelle vers Bellamy, ce qui peut conduire à distinguer l'entrée de l'administration, l'entrée des artistes, l'entrée du public, etc. C'est une possibilité de plus pour s'intégrer dans le quartier.

US. Et un "café" peut s'implanter dans chacun de ces lieux de passage. L'idée, c'est de faire d'une nécessité structurelle un outil de distribution et de requalification des espaces majeurs du théâtre, en n'intervenant que sur deux endroits – spatialement délimités.

PA. En fait, il y a cinq espaces intimement reliés les uns aux autres : quatre espaces contigus distribués par la cour. Pour le moment, on les a respectivement nommés "la vitrine", "la salle", "le foyer", "la maison" – et "la cour"... Ce n'est pas nécessairement définitif. Mais le fait que deux d'entre eux soient conçus comme des interfaces techniques permet de requalifier les trois autres : celui de la grande salle (où l'on peut recevoir et répéter), celui de la "maison" où l'on vit et travaille (c'est la partie plus privative qui est la plus éloignée de la rue, elle comprend l'administration sans doute, mais aussi des salles de travail, des studios ou d'autres services) et la cour d'accueil (c'est la partie la plus publique, conçue comme une excroissance de la rue, c'est un lieu de rencontre, de distribution, d'information).

Après les conflits d'usage que vous avez relatés, il nous semble que la seule solution pour que la grande salle puisse aussi devenir une salle de travail autonome, c'est que les circulations soient déplacées... L'espace de la cour à ce titre est très important : il compte autant que les quatre autres et c'est un outil de transition dans le degré d'intimité du théâtre. Il y a la ville, le quartier, *la cour*, le foyer et les espaces de vie interne : c'est un emboîtement d'espaces traversants. On cherche une progression du public à l'intime, de la rue à la salle, de l'ambiance urbaine à l'ambiance du théâtre. C'est la logique des espaces gigognes dont parlait Bruno qu'il s'agit de valoriser.

1.5. L'INTERFACE ENTRE LA RUE ET LE THÉÂTRE

GB. Concernant les accès, on comprend bien que pour des raisons de sécurité, de nombre, etc., l'accès latéral soit privilégié, mais est-ce que ça veut dire que cela devient l'accès unique ? Est-ce que l'accès depuis la rue ne peut pas subsister pour d'autres activités ? Vous avez l'air d'évacuer un peu la chose...

PA. C'est tout cela qu'il faut discuter... A ce stade, il s'agit d'un schéma, qui est destiné à donner une structure mais qui ne dit rien sur le contenu exact de son aménagement. De ce point de vue, les choses sont complètement ouvertes ! Et cette interface avec la rue peut être imaginée de toutes sortes de manières : elle peut être fermée ou ouverte (avec un élargissement du trottoir, comme une sorte d'auvent, dans un renforcement du bâtiment) ; elle peut être organisée sur un ou deux niveaux ; si elle reste fermée, on peut la vitrer et mettre en scène des jeux d'escalier, on peut y afficher des textes qui sont en train d'être travaillés, ça peut être l'enregistrement de paroles récupérées qui sont discrètement diffusées sur rue, ça peut être une cafétéria, un bar... Et tout cela peut varier selon des rythmes circadiens, hebdomadaires ou annuels, ou encore à chaque annonce de la saison suivante... Au niveau du porche, on pourrait faire quelque chose de merveilleux, un espace d'appel, lumineux, un lieu d'affichage, extérieur ou abrité. On sent qu'il y a un potentiel fort de relation avec la rue, on ne rentre pas directement, il y a une progression et à ce stade, on a besoin d'un matériau imaginaire pour construire un répertoire d'usages et d'images potentiels.

Une petite voix. C'est plutôt l'idée de transparence ?...

EC. Il vaudrait mieux indiquer une porosité, quelque chose qui réceptionne...

JCR. Poreux ? Ça absorbe...

EC. La question, c'est de comprendre comment les gens ouvrent la porte. Il y aura en ce lieu une pluralité d'activités (des micro-projets, des ateliers de lecture, des formes brèves et des projets plus vastes) et en termes architecturaux, ça doit apparaître !

EP. C'est la notion d'hospitalité : le rapport de ce théâtre à la ville.

POROSITÉ, OUVERTURE, HOSPITALITÉ

LM. De dehors il faut que l'on voit qu'il y a une réelle activité, que l'on sente qu'il y a des gens qui répètent, des gens de l'administration derrière des ordinateurs, des gens qui bossent, qui téléphonent... Il faut que l'on sache que l'on peut consulter des documents, que l'on voit que c'est un lieu vivant, que l'on comprenne que c'est possible d'entrer et que cela donne envie.

GC. Si l'entrée était un espace bar, ce serait une accroche sur la rue et le quartier, et ce serait un lieu qui serait vivant tous les soirs – et chaleureux.

DM. Oui mais la transparence et le clinquant produisent souvent l'effet inverse : les gens ne rentrent pas.

GG. Et il ne faut pas croire non plus que les gens vont rentrer spontanément. Il y a aussi un travail d'accueil à faire.

MC. Il faut savoir à qui l'on s'adresse... A un passant ? A un usager potentiel ? Ou à un utilisateur averti ?...

GG. Les gens qui viennent ici sont déjà venus au moins une fois et ils savent ce qu'ils vont y trouver... Ils viennent pour l'intérêt qu'ils portent à un certain type de pratique.

MC. Ça ne veut pas dire que le lieu ne doit pas être accueillant, mais il faut qu'il y ait une raison pour y venir et je ne crois pas que le fait de passer devant puisse être suffisant : quand on arrive, il faut qu'il y ait un accueil approprié et de ce point de vue, la redistribution des accès change la donne et ouvre des possibilités nouvelles...

GG. Par exemple, on a fait une émission de radio dans le bar à Lu : les gens viennent boire des coups et personne n'écoute ! Il y a une espèce de volonté de faire croire que là, quelque chose d'important se joue, alors qu'en fait il ne s'y passe pas grand chose. Est-ce que c'est ça qu'on imagine ici ?

LM. Il n'a jamais été question de dire qu'on allait faire un bar comme outil de propagande ou de promotion...

GG. Oui. Mais il n'a jamais été question non plus d'en faire un lieu de passage !

LM. Quand je parle d'ouverture sur la rue, je ne pense pas que quelqu'un devrait rentrer là parce qu'il y a un bar. Par contre, je dis : « Il faut qu'on voit qu'il s'y passe quelque chose ».

JCR. On le voit ! Dès que j'accroche des choses sur la rue, les gens me téléphonent. On l'a vu pour *Paroles Equitables*, on l'a vu pour les ateliers... C'est la première année que je le fais, et les gens téléphonent.

LM. Il faut que les fenêtres puissent à un moment être ouvertes sur la rue et que les gens se mettent à brailler les textes !... C'est une question d'ouverture, c'est bien une peau, cet endroit-là...

PA. J'ai l'impression que vous êtes tous en train de discuter de la question d'une "accroche".

Collectif. Non ! non, non, non...

DANS L'HISTOIRE D'UN MUR

PA. Sur la rue, il ne faut pas se leurrer : le trottoir est "large comme ça", on ne peut pas s'y croiser, la rue elle-même est étroite et la façade du théâtre n'est du coup pas visible depuis la rue. On vient ici, on connaît le lieu, mais on ne sait pas comment est la façade.

GB. C'est une des qualités architecturales propre à ce théâtre : c'est d'être dans une rue.

EC. Pour moi, le *Théâtre de la Parole* commence avant le mur : il commence au café Bel Air d'un côté et à Talensac de l'autre côté. Donc, l'idée c'est de comprendre comment le mur fonctionne.

GB. Historiquement, la première chose qui se construit, c'est un mur. A l'époque, il n'y a pas de permis de construire et le Frère qui construit le collège demande l'autorisation de construire un mur. Ce mur est fixé une fois pour toutes, c'est la limite. Et après, se font toutes les interventions, élargissements, rectifications, avec l'éradication de ce qu'on appelle "les masures", ces petites maisons de faubourg plus ou moins insalubres qui disparaissent petit à petit. Et peu à peu, le mur est malaxé pour créer de la porosité, un portail, une entrée, des choses comme ça. Ce qui est conservé dans les archives de voirie, ce sont essentiellement des questions d'accès et de murs : il n'est jamais question des bâtiments eux-mêmes. Ce qui est relaté, c'est la manière dont un mur se perce et après, la manière de s'accrocher dessus²³.

PA. C'est à ce titre qu'il faut prolonger la logique de l'histoire et de l'évolution de cette rue. Car il y a quelque chose de complémentaire à trouver entre ce qui peut se passer sur la rue et ce qui peut se passer dans un redent de la rue. Il y a quelque chose qui m'accroche et qui accroche le passant. Et c'est cela que j'entends par "accroche" : donner à percevoir que quelque chose se passe dans le bâtiment, mais cette "accroche" n'est certainement pas quelque chose de direct. Je connais au contraire le lieu (parce que j'y répète, j'y joue ou j'y vais voir un travail en cours), et je dispose d'un espace

²³ On trouvera l'analyse historique détaillée dans le *Tome 1, Document 1*.

d'accueil ou de pénétration dans l'îlot. Je sais qu'il y a un lieu de répétition ou de présentation et je dispose des informations que je peux lire ou consulter en passant devant.

EC. Christian avait longuement parlé de la définition du sas – du seuil en fait.

UN ÉCRAN ET UNE STRUCTURE D'ACCUEIL

PA. Christian utilise une image très belle, qui est celle de la page de journal...

ChR. Quelque chose où il y a des choses *écrites*, une espèce de journal *lumineux*...

PA. Oui, un dispositif qui permette d'afficher des textes...

EC. Des vidéos, des hauts parleurs, toutes sortes d'usages...

LM. C'est un écran en fait !

EC. Oui mais ce n'est pas seulement un écran qui diffuse. C'est quelque chose qui reçoit. Il faut que les gens puissent mettre des mots sur la porte, que les voisins puissent venir poser des questions sur cet espace.

JCR. Il y aura les collégiens aussi, car ils occupent tous les creux dans la rue. Ils sont toujours assis dans le hall de l'immeuble en face, sur les marches de la Chapelle de l'autre côté...

LM. Et il faut que cela favorise en même temps la rencontre physique : que des bonshommes y rencontrent d'autres bonshommes ! Dès qu'on franchit la porte, il y a quelqu'un, il y a une parole, il y a des gens...

MC. Autrement dit, ce que vous appelez "la vitrine" doit devenir la partie visible de l'iceberg. Je ne sais pas si ça doit être le prolongement de ce qui se passe dedans vers l'extérieur, mais ça devrait être une façon, discrète, de révéler la partie invisible de l'iceberg.

LM. Tout cela implique la prise en charge de ce travail de médiation par quelqu'un, un "éditeur"... Ça n'échappe pas à un travail.

1.6. COMMENT JOUER LA POLYVALENCE DES USAGES ?

HT. Je suis surpris qu'on se focalise ainsi sur l'interface rue et les accès du public, parce que pour moi, l'essentiel est ailleurs : c'est ce qui va se passer dans ce lieu, c'est la manière dont on peut en respecter les offrandes, tout en les modernisant ou en les mettant aux normes. Un projet comme celui-ci donne la structure du lieu, sans la visée de l'usage : il fabrique un outil, ce qui pose d'autres questions. Comment va se jouer la polyvalence des usages ? Est-ce qu'il y a toujours plusieurs compagnies qui ont accès au lieu ? Est-ce que c'est le *Théâtre de la Parole* qui devient maître d'œuvre ? Etc. Ce qui compte, pour moi, c'est d'arriver à en faire un outil technique. L'identité du lieu viendra de la définition de cette technicité. Comment peut-il recevoir des gens ? A quoi peut-il servir ? Quel plateau technique doit-on mettre en place ? On voit un basculement dans la discussion : il faut passer des contraintes du lieu à ses potentialités.

PA. Du coup, on peut peut-être passer à l'autre interface, celui que nous appelons "le foyer", c'est-à-dire le volume qui surplombe l'ancienne scène, parce que c'est pour nous le lieu dans lequel on peut concentrer les éléments les plus techniques... Quelle ambiance pour cet espace-là ? Comment ce "foyer" peut-il se démarquer d'un foyer classique ? Comment peut-il traiter sensiblement et instrumenter techniquement la relation entre "la grande salle" et "la Maison" ? Comment aussi y intégrer les circulations verticales, sachant qu'il y a au moins deux niveaux de référence : la cour et l'étage ?

1.7. L'USAGE DES GALERIES ET DE LA DOUBLE HAUTEUR EN QUESTIONS

EP. Le niveau des balcons, si je comprends bien, redevient accessible au public dans la grande salle. Mais ces balcons n'existaient qu'avec une scène, positionnée latéralement. A partir du moment où la scène est coupée, je ne comprends pas le rapport entre le niveau haut et le niveau bas. Est-ce qu'on pourrait y loger des espaces de travail ?

ChR. De là-haut, les gens peuvent se voir de balcon à balcon... Mais ils ne voient pas ce qui se passe en bas !

GB. A l'origine, la visibilité de la salle était aussi très réduite puisqu'ils sont revenus à un système quadrangulaire, ce qui est assez curieux !

EC. Ce sont tout de même des rapports de proximité qu'on peut avoir avec le public.

ChR. Non. Quand on est au balcon, on ne peut pas se parler. Pour se rassembler, il faut être en bas et l'espace du haut est perdu...

GC. Mais si je fais quelque chose au balcon, le public me voit !

HT. Ce que Christian dit, c'est que ce n'est pas sûr.

ChR. J'avais suggéré de créer un plancher intermédiaire dans la grande salle pour faire à l'étage une salle de travail.

PA. On a abandonné cette piste, parce qu'on a considéré comme acquis, à la suite de nos débats précédents, le fait que la grande salle avait des qualités propres qu'on ne pouvait pas préserver si on la coupait en deux.

ChR. Mais cette salle est déjà cloisonnée par le *velum* aujourd'hui.

LM. Imaginons qu'on ait enlevé le *velum* ici. Est-ce qu'on ne serait pas dans un espace plus difficile parce qu'il serait trop haut ?

EP. C'est vrai que le *velum* a été posé tout de suite : le volume initial n'a en fait jamais été expérimenté.

PA. Vous pensez que le dispositif qui permet d'utiliser les deux niveaux est superflu ?

LA QUESTION PATRIMONIALE

ENTRE DEUX MORTS PROGRAMMÉES

HT. Il faut se poser la question de la conservation de la salle dans son aspect patrimonial. Faut-il revenir à l'état d'origine – qui n'est pas celui de l'état actuel, puisque le vélum la coupe ? Est-ce qu'il y a une règle ou une loi qui l'impose ? Jusqu'où faut-il aller dans le mode de conservation ?

GB. Il n'y a pas de règlement : ce sont des choix à faire. Est-ce que le bâtiment est inscrit dans le PLU comme patrimoine nantais ?

US. Non ! Mais si on met un plancher à la place du velum, il faut reprendre la structure, et ça risque d'être très lourd financièrement. Au delà d'une volonté de conservation, il y a des problèmes structurels. Et si on en arrivait là, tout raser et reconstruire serait beaucoup moins cher... En fait, il y a deux solutions extrêmes que la Ville pourrait adopter : soit la destruction, parce que ça ne sert à personne, soit la restauration, parce qu'elle veut garder ce lieu, l'inscrire dans son patrimoine, ce qui constitue un argument politique, permet peut-être d'obtenir des subventions européennes pour la réhabilitation, etc.

LM. Je sais qu'il y a eu l'idée d'en faire un centre de musique baroque.

US. Ces deux solutions signent la mort du théâtre pour les deux compagnies qui l'utilisent actuellement. L'art de la réponse, c'est de trouver un entre-deux pour rendre possible une troisième attitude, la réhabilitation : trouver des choses à préserver qui

soient légitimes d'un point de vue politique, intéressantes d'un point de vue artistique, et en même temps modifier les lieux pour qu'ils puissent fonctionner correctement. La solution qu'on essaye de travailler, c'est un entre-deux.

EP. Tout le projet repose sur ce postulat : « on fait avec ce lieu-là ». La question des dorures, des poteaux, des angelots, c'est la question du patrimoine et c'est pour ça qu'on a invité Gilles Bienvenu. Il y a une représentation symbolique de ce lieu qui est partagée par les Nantais, les décideurs et les propriétaires. Ce lieu n'a de sens à être réhabilité que si l'on tient compte de sa mémoire longue. Sinon, la ville pourrait vouloir démolir ce théâtre, pour le revendre et faire du foncier. Les lieux que la ville a investis culturellement ne sont pas là. On ne peut être fort que si on compose avec l'histoire de *Bel Air*. Ça ne veut pas dire qu'on garde tout, mais il faut composer avec... Est-ce que dans cette logique, le dédoublement de la hauteur de la salle est correct ? C'est la question qui se pose.

HT. Ou encore : si on enlève le *velum*, quels sont les usages possibles de cette salle ?

QUALITÉS ACOUSTIQUES, QUALITÉS PHONIQUES

ChR. Je ne vois pas ce qu'on peut en faire : la seule spécificité de cette salle, c'est la déco, les moulures, le balcon..., c'est anecdotique et inutilisable.

LM. Je pense en effet que l'utilisation verticale des deux espaces n'offre pas beaucoup de possibilités – en tout cas beaucoup moins que si on les sépare.

PA. Et pourtant ? L'idée est bien d'offrir "un possible", de créer une sorte d'"espace de réserve" qui préserve une certaine profondeur acoustique, dont la surface n'est peut-être pas utilisée souvent mais qui *peut* être utilisée, à l'occasion... Si vous nous dites que de toutes façons on n'en fera jamais rien, alors il faut laisser tomber cette idée. Cela étant, vous avez quand même longuement commenté la déambulation par en haut, vous nous avez fait le récit de la femme flottant sur le *velum*, vous nous avez vanté le côté grenier, l'espace secret, etc. Tout cela, c'étaient des usages de la partie haute ²⁴.

BP. Je crois qu'il faut insister sur le potentiel acoustique que cette ouverture offre. On s'intéresse à la parole, donc à la voix, à sa vibration, à sa matière sonore. Et s'intéresser à la parole, c'est donner des volumes différents à la parole pour pouvoir créer des choses différentes, des résonances différentes.

EP. Donc, gardons la salle comme un noyau dur emblématique et après, disons que la souplesse d'utilisation doit se jouer dans le "foyer"...

PA. ...Et/ou la "vitrine".

ChR. Et si on mettait un filet ? C'est moins contraignant qu'un plancher. En haut, on pourrait marcher sur un filet, un trampoline, et puis, il y aurait une transparence.

GC. Oui, mais est-ce qu'on pourrait avoir deux compagnies en résidence en même temps ?

US. On peut bien se reprocher de ne pas exploiter les surfaces de la galerie, mais ce principe permet en revanche de dégager un espace assez grand côté "maison" pour que la grande salle devienne une salle de travail indépendante et parfaitement isolée, phoniquement, du reste du bâtiment. Il pourrait y avoir une compagnie qui répète dans la salle du haut de la "Maison" et une autre qui répète dans la grande salle. Donc il y a une souplesse d'usage qui devient possible.

PA. C'est une possibilité. Ces deux volumes d'interface, qui répondent, il faut le rappeler,

²⁴ Cf. *supra* *Restitution 2, Le récit du lieu*.

à une contrainte technique et structurelle, autorisent des interprétations variées et obligent à tester des hypothèses d'usage différentes pour tous les espaces attenants.

1.8. PEUT-ON VRAIMENT NE PAS TOUCHER LA GRANDE SALLE ? POUR UN PROJET HYBRIDE, TRADITIONNEL ET CONTEMPORAIN

HT. Je pense qu'il faut aller plus loin. Si on ne transforme pas la salle elle-même, où est l'outil théâtral de demain ? Imaginons que tout soit aménagé sauf la salle principale. Est-ce qu'on ne garde pas quelque chose de monstrueux d'un point de vue architectural ?!

GB. Il faut prendre en compte le fait qu'au moment où cette salle est conçue, elle est déjà "monstrueuse" ! Elle est construite juste avant le théâtre des Champs-Élysées de Perret à Paris, elle est donc déjà complètement obsolète à la construction. Ce sont les derniers feux d'une époque, mais dans la décennie qui suit, la modernité explose. C'est aussi l'époque de l'Art Nouveau, mais ça ne passe pas par là non plus. On est encore dans une sorte d'éclectisme... Si l'on prend les dates : 1889, c'est l'exposition universelle, le triomphe des ingénieurs, la tour Eiffel, l'architecture métallique, ... ; 1900, c'est la revanche des architectes sur l'ornement, le Grand Palais, un truc totalement absurde extérieurement alors qu'à l'intérieur au contraire... ; juste après, les Modernes du XXème siècle : toute cette tendance va être laminée et on va renouer avec les architectes ingénieurs de la période d'avant.

On est donc dans un moment assez agité. Et Bel Air se tient complètement à l'écart de tous ces mouvements... De sorte que l'on pourrait dire, même si ça paraît un peu curieux, que ce bâtiment tire sa qualité de son obsolescence. C'est là-dessus qu'il faut jouer, sur cette espèce de décalage entre un espace central, désuet sans doute mais telle est aussi sa valeur de charme, et le reste du bâtiment, qui peut prendre un tout autre sens, sur lequel on peut amener des choses en termes d'outils et d'image contemporaine.

HT. Une fois la restructuration faite pour tenir le bâtiment, il ne reste plus du lieu que la grande salle, sa volumétrie et ses décors. Dans cette volumétrie, qu'est-ce qu'on peut conserver ? Est-il raisonnable, d'un point de vue économique, de remettre les planches à niveau, de restituer les dorures dans leur état d'origine ?...

EC. Non, ici, c'est une sorte de friche, de vestige, et c'est ce caractère qui est en adéquation avec le projet artistique.

HT. Donc il y a deux options à proposer à une municipalité : soit le projet respecte intégralement ce patrimoine de dorures, quel qu'en soit l'usage, ça peut séduire... ; soit c'est un projet détourné, qui a suffisamment de modernité, d'inventivité et d'usages potentiels pour imposer une nouvelle identité, forte, qui va intéresser la Municipalité. Mais on ne peut pas être entre les deux !

GB. Je vois ça différemment... Le projet détourné, ce serait de garder la salle comme le noyau dur, d'origine, et de travailler autour de façon différente, contemporaine. Et si l'on adopte un tel parti, hybride, on n'est pas obligé d'envisager une restauration comme une remise à neuf.

1.9. DES ESPACES DE RÉSERVE QUI AURONT TOUJOURS LIEU D'ÊTRE DES GALERIES POUR LE SON ET LA LUMIÈRE

BP. Le lieu et le projet en lui-même sont complètement décalés par rapport à leur époque, et c'est peut-être là toute la poésie de l'affaire. Ici, on est en décalage permanent, et on doit le rester : c'est le fait de ne pas vraiment savoir que faire de ce lieu, qui en fait une réserve incroyable ; c'est le fait de ne surtout pas l'équiper ou le restaurer intégralement qui en respecte le caractère et la raison d'être. On a parlé de l'acoustique,

il faudrait aussi suggérer la possibilité de faire un travail sur la matière lumineuse de l'ensemble – aller récupérer des points de lumière latérale et zénithale pour homogénéiser tout le volume...

LM. C'est vrai qu'on peut aussi essayer de penser autrement. Si les galeries ne sont pas intéressantes théâtralement, elles peuvent sans doute servir d'autres usages : on pourrait imaginer en faire des chambres pour accueillir des gens en résidence...

EP. ... ou un espace de travail intéressant. L'espace du balcon côté cour, débarrassé de ses estrades, pourrait devenir très lumineux, très ouvert...

DM. Ou plein d'autres choses ! C'est un espace de réserve, qui doit peut-être rester ouvert à des usages non déterminés. J'aimerais quand même dire qu'à chaque fois qu'on a travaillé ici, on ne s'est jamais dit que le lieu jouait contre nous : il est toujours rentré dans la création proposée, quels que soient les textes qu'on a travaillés... On ne s'est jamais dit qu'il était impossible de travailler dans ce cadre. Au contraire, ce lieu a toujours été avec nous, que ce soit pour le *Claudel*, pour le *Saperlot* ou pour l'*Andromaque*... Et c'est important, parce que je ne suis pas sûr que ce soit le cas partout. Le lieu, ici, a toujours eu lieu d'être – même s'il pouvait paraître inutile. Qu'il reste des espaces non aménagés comme les galeries est peut-être essentiel.

EC. Ici, il faudrait qu'il y ait toujours une rencontre à chercher entre le texte et le décor... Et celui-ci peut toujours fonctionner comme un double signe : architectural et théâtral ! Il y a vraiment superposition, collage...

1.10. PATRIMOINE ARCHITECTURAL, PATRIMOINE D'AMBIANCE

PA. C'est là que l'on peut écarter la notion de patrimoine de l'idéologie duale qui dit « on conserve, on ne conserve pas... ». Ici, c'est plus un usage et un certain rapport entre le lieu et sa pratique (une ambiance !) qu'on essaie de conserver et même d'enrichir. On n'est pas dans la logique patrimoniale de l'objet architectural : on préserve un ensemble, une ambiance et un usage, mais pas les détails physiques. Il faudra peut-être rebricoler les trucs qui sont cassés, mais on ne va pas en faire une restauration méticuleuse ou muséale pour faire de la musique baroque. Ce lieu n'est pas classé. Quand on analyse les choses, on comprend qu'il ne le mérite pas. Mais il constitue un type d'architecture publique dont il ne reste plus beaucoup d'exemplaires, qui témoigne d'une conception et de pratiques qui ont toujours été décalées par rapport à leur époque, et qui surtout a gardé sa fonction d'origine. Je veux le souligner : il n'y a quand même pas beaucoup de bâtiments comme celui-là qui ont maintenu leur fonction, leur apparence et leurs usages à la fois.

L'idée, c'est donc d'affirmer l'intérêt de prolonger cette existence décalée. Comment ? En assurant les transformations qui permettent d'une part de maintenir sa structure, statiquement, d'autre part de l'ouvrir à d'autres possibilités, pour que son usage contemporain soit possible. C'est un moyen d'assurer une certaine contemporanéité, sur le plan architectural et sur le plan théâtral à la fois.

2. Esquisse d'un projet artistique

*Où un débat complexe s'engage, après la lecture par trois comédiens
d'un texte préfigurant le projet artistique du Théâtre de la Parole.
Où la diversité contradictoire des avis exprimés révèle des enjeux
convergers et divergers à la fois, entre les tenants d'une compagnie
permanente qui gère un lieu de travail et ceux d'une structure qui
accueille des compagnies mobiles. Où la spécificité du projet apparaît
finalement fondée sur l'institutionnalisation d'une activité critique, dont
la tâche est de garantir le renouvellement permanent des principes et
projets du Théâtre de la Parole et le contraste des activités qui y sont
cooptées ou programmées.*

*Gaëlle Clériveret, Gilles Gelgon et Didier Morillon
achèvent la lecture
de fragments choisis d'une première ébauche pour
"un manifeste ou une exploration de ce que pourrait être le Théâtre de la parole",
rédigé et conçu par Emmanuelle Chérel et Elisabeth Pasquier
(durée : 16 minutes)²⁵.*

Silence. L'auteur du texte reprend la parole.

*

EC. Je suis bien consciente du degré d'abstraction de ce texte. L'idée la plus forte que j'ai envie de défendre, c'est la nécessité de faire parler les œuvres. Un projet théâtral me paraît important aujourd'hui s'il met des propositions artistiques en relation, s'il explicite ces liens et s'il est capable de remettre en discussion ses propres intentions et ses propres positions. C'est pour cela que l'on propose la mise en place d'un "groupe recherche-action", le "collectif", dont le rôle serait d'abord de réfléchir aux thématiques, l'hospitalité ou l'altérité par exemple, puis de collecter des textes, de rassembler des auteurs, voire même de produire des créations autour de ces thématiques...

LM. Depuis qu'on se réunit, on parle de "questionner" le monde, le théâtre, la parole, etc. Or, on est devant quelque chose qui est en mouvement. Je me demande s'il ne vaudrait pas mieux poser des questions dans ce manifeste – et non seulement affirmer des choses... Par exemple, dire que le *Théâtre de la Parole* sera un "espace critique", il me semble qu'on peut l'affirmer, mais dire ensuite que l'art est un espace de représentation symbolique, je ne suis pas sûr qu'on puisse l'affirmer !

2.1. UN COLLÈGE CRITIQUE

PA. Le but de ce manifeste, c'est de parvenir à énoncer un nombre limité de principes propres au *Théâtre de la Parole*, d'une part pour que cela soit mémorisable (voire mémorable), et d'autre part pour se démarquer d'autres formes théâtrales – peut-être plus classiques. Il faut qu'on sente la différence. Cette notion de "retour critique" me paraît en ce sens pertinente : c'est une exigence que ne développe guère le théâtre habituellement et qui permet donc de spécifier le projet. Mais je serais plus réservé sur les notions d'hospitalité ou d'altérité, que je trouve intéressantes mais trop générales. Le théâtre n'est-il pas déjà en soi un lieu d'hospitalité ou un lieu d'altérité ?

²⁵ Cf. Tome 1, Document 7.

LM. Ce lieu ne serait donc plus un lieu classique de production théâtrale abritant une compagnie, mais deviendrait un espace de "mise en pensée", qui serait occupé, pensé et géré par un "collège" ...

EC. Dans le groupe actuel, il y a des sociologues, des comédiens, Monique Hervouët...

EP. ... sachant qu'après le désistement de Christian Rist, Monique Hervouët a elle aussi refusé de reprendre la direction artistique de la compagnie et fait naître l'idée que plusieurs metteurs en scène pourraient être impliqués dans le projet...

LM. Encore faudrait-il préciser si c'est un collectif d'artistes ou un collectif de gens qui animent un lieu d'accueil... J'ai travaillé récemment dans une structure qui est subventionnée en tant que collectif d'"accueillants".

EC. Là, on ne veut pas s'en tenir à une structure d'accueil. L'idée, c'est vraiment d'élargir le projet et de l'ouvrir à des gens qui se posent des questions, au-delà du seul champ artistique. Et à ce stade, je trouve qu'il faut qu'on discute de notions larges.

PA. En même temps, il ne faudrait pas s'y réfugier. On sait que ces notions sont ouvertes, mais il ne faut pas qu'elles nous empêchent d'énoncer des hypothèses concrètes ! Quand Lionel demande « est-ce que c'est un lieu d'accueil ? », la question est posée. Il faut y répondre, pour arriver à la chair du projet. Qu'est-ce qu'on imagine, concrètement, dans ce lieu-là ?

EC. On l'a dit ! il y a un projet de créations.

PA. Est-ce qu'on peut en savoir un peu plus ?

HT. Oui, on voudrait savoir deux ou trois choses, au ras des pâquerettes. Par exemple. Quels sont les gens qui sont légitimés à parler de ce lieu ? Quels sont ceux qui, aux yeux de la Municipalité, sont légitimes pour faire une proposition de transformation du lieu ? Ou pour y faire un projet d'intervention culturelle ? Ou encore, concrètement toujours : quel est le rapport entre le *Fol Ordinaire* et le *Théâtre de la Parole* ? Est-ce une compagnie parmi d'autres ? Bénéficie-t-elle d'un statut particulier ? Ou y a-t-il assimilation ? Juridiquement, qu'est-ce que le *Théâtre de la Parole* ? Qui dit quoi ?... Et qui décide ?

EP. Suite aux dernières productions, on est en train de déposer de nouveaux statuts. La compagnie Michel Liard, *Au Fol ordinaire* va prendre le nom : "*Au Fol Ordinaire, Théâtre de la Parole*". On amorce ainsi la mutation.

LM. Mais pour le moment, c'est le conseil d'administration qui reste l'interlocuteur de la Ville. A terme, moi, j'attends la disparition de la compagnie ! Entre nous, les projets dont nous avons parlé se sont tous faits dans une logique de cooptation... Ils n'ont pas pris dans le cadre d'un projet formalisé, fondé sur un manifeste, qui implique un travail de la pensée, qui se rende des comptes à lui-même et qui, du coup, fasse exister un lieu exceptionnel et utopique dans la ville. Le *Claudel*, c'était presque une affaire privée ! Or, c'est dans cette histoire de critique que réside le fondement et l'idée originale ! Aujourd'hui, on n'a plus le temps de penser les choses, on est dessaisi de cet "espace de pensée". Il faut le réinventer et le projet d'une compagnie de théâtre, dans cette perspective, me paraît obsolète.

Le *Théâtre de la Parole* est un lieu de théâtre, mais ce n'est pas une compagnie.

2.2. UN LIEU DE COMPAGNONNAGE...

GG. A mon sens, ça reste quand même une compagnie... Ou si ce n'est plus une compagnie, il faut que cela reste un "compagnonnage". Ce serait mon souhait... Un mélange de comédiens et de metteurs en scène. J'aimerais que dans ce lieu continue à se pratiquer du théâtre, que ce lieu soit identifié comme un lieu de pratique. Il y a

beaucoup de comédiens sur Nantes, qui pourraient être intéressés par un tel compagnonnage ...

LM. C'est bien cela qu'il faut creuser ! Ou bien c'est un endroit de pratique régulière avec des gens du théâtre, auquel cas c'est une compagnie qui pratique, qui reçoit... Ou alors il y a un collège critique, qui fonde le projet comme on fonde une revue...

PA. Et qui accueille des compagnies comme on recueille des articles !...

LM. ... Mais ça ne me paraît pas tellement possible de faire les deux en même temps. Je prends un exemple. Il y a *La Fonderie* au Mans, c'est un lieu qui pourrait être considéré comme un théâtre de la parole, et c'est le lieu d'une compagnie. Quand on est là-bas, on est "chez Tanguy" : c'est une personne et ce n'est pas du tout la même chose que quand on est au *Ramdam* à Lyon. Ça n'a pas la même souplesse ! Je fais un truc chez lui en ce moment, il nous a demandé de déplacer des répétitions – parce qu'il est chez lui et qu'il a prévu autre chose... La souplesse est corollaire de qui occupe la salle – de qui est "chez soi". La question de l'hospitalité, elle est là, très concrète...

DM. On peut aussi citer l'exemple de la *Crack compagnie*, qui n'existe plus, mais qui est partie d'une idée comparable. Ils se sont refusés à avoir un directeur artistique et à chaque fois, ils accueillaient un metteur en scène différent.

LM. Ce n'est pas la même chose, puisque c'étaient les comédiens qui cherchaient eux-mêmes les metteurs en scène. Alors qu'ici, c'est un groupe plus complexe... Mais dans tous les cas, ça peut impliquer des choses très concrètes sur l'aménagement. Par exemple, ça peut vouloir dire que ce serait bien d'avoir des chambres à coucher pour accueillir les comédiens qui viennent de loin, d'avoir une cuisine, ...

GG. Si c'est uniquement un lieu d'accueil, ça ne me convient pas. Ce que nous revendiquons, en tant que comédien d'ici, c'est une ouverture : c'est de pouvoir échapper à la logique des projets à court terme, c'est de pouvoir en faire un lieu d'expérimentations et de pratiques, ouvertes aux autres...

LM. Oui, mais qui décide des invitations, des participants, de la distribution ?... Si quelqu'un doit présenter un travail intéressant sur la parole, qui en juge et qui décide de qui fait quoi ?

EC. C'est le groupe "Recherche action".

2.3. ...OU UN ESPACE D'ACCUEIL

LM. Ça veut bien dire que ce lieu est un lieu d'accueil de projets.

CD (*Cyrille Delisme*). Il ne faut pas seulement accueillir, il faut aussi proposer, choisir, aller chercher...

GC. Oui, mais il faut surtout qu'il y ait un espace privilégié pour les comédiens et metteurs en scène locaux. Il faut qu'on ait un endroit de travail permanent.

LM. Ce que tu dis est explicite ! Ça veut dire, par exemple, que moi qui habite à Paris, je passe après...

GC. Non ! C'est pour cela que j'insiste sur la nécessité de concevoir des espaces différents, qui puissent fonctionner en parallèle.

GG. Ce que j'ai compris de ce qu'on a lu tout à l'heure, c'est que ton projet, qui vient de Paris, doit s'inscrire dans une histoire locale.

LM. Sans doute, mais ce qui va m'y inscrire, c'est le fait que mon projet aura fait l'objet d'un débat critique et d'une décision mûrie par un collège critique. Et les gens viendront ici pour cette qualité là.

GC. Reste néanmoins la même question : si on invite des compagnies extérieures à séjourner, comment continuons-nous, dans le même lieu, à fonctionner, à donner des cours, à animer des ateliers ?...

LM. Oui, voilà la question ! Peut-être que ce n'est plus compatible. Peut-être qu'il faut monter le collectif de comédiens dans un autre lieu, où l'on ne fasse que du théâtre...

2.4. IL NE FAUT PAS CONFONDRE CONSEIL D'ADMINISTRATION ET PROJET ARTISTIQUE

HT. Tout à l'heure vous avez opposé la gestion du projet et la gestion du lieu. À mon avis, c'est une erreur ! À partir du moment où vous reconnaissez que vous avez la chance d'être dans ce lieu, il faut mélanger les deux. En termes de fonctionnement, il ne faut pas confondre conseil d'administration et projet artistique ! Un conseil d'administration, comme un comité éditorial, peut décider d'une politique, d'un choix... Mais un projet artistique, c'est une intuition, une subjectivité, c'est souvent une personne qui réunit autour d'elle des collaborations... A ce titre, la dimension artistique est absente du texte que vous avez lu, et tout dépend des personnes qui vont décider des projets artistiques.

Cela étant, le débat montre que beaucoup de questions subsistent sur la manière d'articuler ces deux modes de gestion. En quoi le conseil d'administration ou le collectif est-il impliqué ou non dans la gestion quotidienne du lieu, dans le choix ou l'attribution des salles, dans le planning de leur occupation ? Est-ce que le CA du lieu et le CA des projets sont confondus ? Ou est-ce une compagnie qui gère le lieu et ne donne l'usufruit, par exemple, que de ce dont elle n'a pas besoin ? Il y a plusieurs scénarios possibles, et il faut les préciser pour être crédible – auprès du milieu artistique d'un côté, auprès des tutelles ou des gens qui sont susceptibles de mettre de l'argent de l'autre.

EC. On a déjà tout ça : il y a le bureau, le conseil d'administration et le collège critique (ou le groupe "recherche-action"). Après, il y a les modalités d'action de chacun. L'idée, c'est que le collège critique définisse le projet, puis lance, en fonction de ce projet, un appel ou va chercher l'artiste ou le metteur en scène qui est susceptible de le mener à bien.

LM. Il n'est pas question de compagnie de théâtre !

HT. C'est pour ça que je demandais si le *Fol ordinaire* n'était pas une autre compagnie que le *Théâtre de la Parole* !

EP. C'est vrai qu'on a renommé la compagnie "Fol Ordinaire, Théâtre de la Parole", ce qui de ce point de vue peut prêter à confusion. Mais c'est une stratégie de transition, c'était pour éviter que l'on puisse dire : « OK, le *Fol Ordinaire* n'existe plus ».

2.5. UNE COMPAGNIE QUI GÈRE UN LIEU OU UNE STRUCTURE QUI GÈRE UN PROJET ?

HT. Donc, est-ce que c'est une compagnie qui gère un lieu – ce que tu sembles dire ? Ou est-ce une structure qui gère un projet et offre certains services ou certaines compétences à différentes compagnies ?

LM. Pour l'instant c'est le cas n°1 mais on va vers le 2.

EP. Exactement ! Ce qui pour l'instant préserve l'histoire de la compagnie, c'est le fait qu'il y a, au sein du collège critique, des gens qui en ont été partie prenante.

HT. Mais quelle est la légitimité des gens qui sont dans la succession ? Qui est légitimé à gérer la succession du *Fol Ordinaire* ?

EP. Pour le moment, cela reste fluctuant : il y a le noyau dur, de quelques personnes engagées, et puis un certain nombre de gens qui s'y intéressent mais qui viennent de

manière plus incertaine...

LM. Un tel collège, ça implique des choses : non seulement la composition, le nombre de personnes mais leur engagement réel, la rédaction de textes, une réunion par semaine, etc. S'il y a une réelle ambition critique, c'est un travail énorme. Il faut que les membres fondateurs énoncent les choses clairement pour, ensuite, chercher les gens intéressés ou vérifier qu'ils le sont toujours.

EC. C'est pour ça qu'il faut une base écrite.

GC. Mais Michel voulait quand même garder une compagnie... La question, c'est aussi de recentrer l'équipe artistique "permanente" !...

EC. C'est ce que dit Lionel, c'est par adhésion au projet qu'elle devrait se recomposer, et non plus autour de personnalités qui ont disparu ou décliné le rôle.

EP. D'une certaine façon, il n'y a jamais eu de compagnie permanente ! Michel a travaillé avec cinq générations de comédiens, et les seuls permanents de la compagnie, c'était lui, metteur en scène, et Jean-Claude, administrateur. Il renouvelait lui-même ses membres, à chaque spectacle. Mais ce que je peux encore vous dire, c'est que lui-même voulait quitter ce système, encore classique, de fonctionnement, pour aller vers un collectif...

2.6. DEUX PRINCIPES TRANSVERSAUX : LE CONTRASTE ET L'INACHÈVEMENT

PA. De cette discussion, sensible, je voudrais essayer de faire un rapprochement et tirer deux principes qui me semblent pouvoir animer le projet artistique autant que le projet architectural.

L'idée serait donc qu'il y ait à la fois un collège critique et une équipe artistique plus ou moins permanente, le premier ayant la tâche de *toujours reprendre* l'énonciation des enjeux du Théâtre de la Parole et la seconde celle de *toujours remodeler* sa propre composition, pour répondre aux enjeux énoncés par le premier. Dans les deux cas, il y a quelque chose qui est fondateur et qui fait référence – un texte, des personnes – et autre chose qui est infiniment variable, ouvert et imprévisible : d'autres énoncés du *Théâtre de la Parole*, d'autres personnes, comédiens ou metteurs en scène. Pour moi, il y a là une première homologie avec l'esquisse architecturale que nous avons présentée : l'ouverture sur la cour et la construction des deux espaces structurels permettent de répondre aux normes de sécurité et de refonder le bâtiment, pour qu'il puisse retrouver sa fonctionnalité et ne pas s'écrouler. Mais ces deux espaces tampons sont surtout pour nous une façon d'"inachever" le projet. C'est une manière de dire qu'on n'est pas obligé de tout faire en même temps et que les éléments structurels étant là, ils peuvent faire l'objet d'investissements ou d'aménagements progressifs, de réinvestissements et de réaménagements successifs à mesure que les projets artistiques évoluent. Il y a là une première homologie intéressante.

La deuxième chose, qu'on a déjà évoquée en fin de matinée, c'est la question du *contraste* des ambiances et des espaces à l'intérieur du bâtiment. Pour nous, préserver la grande salle et en faire le cœur du projet, c'est d'abord préserver un morceau de l'ambiance initiale (dans son intégrité), mais c'est en même temps libérer la conception des parties qui feront l'objet d'aménagements nouveaux, générateurs d'ambiances éventuellement totalement différentes. Là encore, je vois une homologie possible avec un des aspects qui semble faire consensus dans le projet artistique : le mélange d'activités contrastées, qui doivent parfois être conjointes, d'autres fois disjointes ou indépendantes, pour que le *Théâtre de la Parole* existe.

Donc un *principe d'inachèvement* : une relecture récurrente des principes du *Théâtre de la Parole* versus une reprise permanente de l'aménagement du théâtre. Et un *principe de contraste* : le contraste des activités que le projet de Théâtre de la Parole sous-entend

versus le contraste des ambiances que le projet architectural offre. Ces deux principes me paraissent bien faire le lien entre les deux projets. Et cela permet peut-être de faire la transition pour revenir aux aspects architecturaux.

3. Retour au projet architectural

Où l'éclatement des suggestions et des réactions révèle des contradictions dans l'expression des désirs d'aménagement ou d'équipement et renforce l'idée d'une nécessaire distinction programmatique entre les "points durs" (que seront les conditions structurelles, financières ou sécuritaire d'une opération de réhabilitation) et des "points mous" (les variations architecturales, usagères ou sensibles qui devront être investies par un architecte)

PA. Est-ce que la discussion qu'on vient d'avoir autour du projet artistique nous permet de réinterroger le rapport à l'espace ou l'attitude à promouvoir pour le projet architectural ? Est-ce que cela nous fait imaginer d'autres choses – des situations concrètes, d'autres types d'activités ?...

3.1. LA DIVERSITÉ DES ÉCHELLES DE CONCEPTION

HT. En enlevant le vélum, on a une inefficacité du premier étage : les deux galeries de chaque côté ne servent absolument à rien, ça fait un grenier vide, et sur ce point, je trouve que le projet architectural, même à l'état d'ébauche, ne va pas assez loin. Bien sûr, ce serait bien qu'il y ait des petites salles de travail dans la partie "Maison"... Mais en étant monté en haut, ça ne me semblait pas absurde d'envisager une salle de travail par-dessus la grande salle pour que deux équipes puissent travailler en même temps, dans des conditions raisonnables et confortables. La question de la séparation de la grande salle en deux niveaux ne me semble pas encore close...

ChR. En tous cas, s'il n'y a pas une pluralité de salles, s'il n'y a pas au moins deux salles de travail, je ne vois pas comment on va générer une circulation, des échanges, ...

PA. De quelles dimensions les verriez-vous ?

ChR. Six sur six, comme ici...

PA. Ici, c'est beaucoup plus grand : ça fait au moins 100 m² ! Mais l'espace est en longueur.

ChR. Il faudrait que ce soit beaucoup plus carré, oui !

MC (Michel Coudert). On pourrait imaginer une boîte, qui se déplacerait sur des rails, une sorte de pont transbordeur ! Il y aurait une sorte de modularité et il y aurait deux vrais espaces !

LM. La force de l'aménagement, ce serait de proposer un espace de travail un peu exceptionnel.

PA. Pour moi, en tant qu'architecte, la qualité d'un lieu, c'est sa diversité ! On a vu qu'en termes de diversité d'ambiances il y avait un potentiel, mais je pense qu'il faut aussi penser *diversité d'échelles*. Par rapport au lieu existant, vos propositions sont hors de proportion, ça voudrait dire qu'il faudrait tout raser ou alors qu'il vaudrait mieux partir ailleurs pour reconstruire. Ce que j'ai retenu, c'est que ce n'était pas souhaité et qu'il fallait partir d'un lieu "donné", et faire un aller et retour entre les contraintes qu'il impose et les potentialités qu'il offre. Dans ce bâtiment, j'ai tendance à dire que la grande salle

reste un espace majeur en termes d'ambiances, de qualité acoustique et de valeur symbolique. Quant à la création d'autres salles de travail, avec des géométries plus fonctionnelles ou mieux adaptées à certains types de travaux, il y a de la place dans ce que du coup on a appelé "la Maison", parce que la partie administrative d'aujourd'hui deviendrait un empilement de salles, de chambres et d'espaces à caractère plus domestique et moins fastueux. Mais si nous avons dit « dans un deuxième temps », c'est parce que l'urgence est structurelle et sécuritaire : c'est cela qui est le plus difficile à résoudre.

3.2. LA QUALITÉ DU VIDE DE LA GRANDE SALLE ET LE POTENTIEL À BÂTIR DE "LA MAISON"

ChR. Est-ce que ça ne voudrait pas le coup de mettre les bureaux en façade et les salles de travail justement dans ce que vous appelez "la Maison", là où il y a actuellement l'administration.

PA. C'est parfaitement envisageable et cela dépend du mélange ou de la séparation qui est souhaitée entre administration et travail.

EP. Si on pousse cette hypothèse, quelle est la taille possible des espaces de "la Maison" ?

PA. Il faudrait détailler l'étude, mais on a de la place pour créer des espaces très généreux, dans la mesure où l'on peut remplir les niveaux. Le potentiel à bâtir est considérable. Mais l'intérêt est surtout que l'on peut laisser tranquille le grand vide de la salle. C'est très important que ça reste un grand vide ! Dans ce grand vide, l'espace que vous considérez comme inutilisé est un espace de réserve : même s'il ne trouve pas de fonction théâtrale, il reste *un espace possible* pour des usages détournés ou atypiques et surtout il est *un espace nécessaire* pour la qualité acoustique de tout ce qui se passe en dessous. Et puis, les trois coupoles, avec leurs globes respectifs, ne sont tout de même pas dépourvus de charme. S'il le faut, le système du vélum peut subsister !..

JCR. ... Le vélum a été posé uniquement pour des questions de chauffage. Si on l'enlève, il faudra isoler en toiture...

PA. ... Par contre, il me semble intéressant, voire essentiel, qu'il y ait des ambiances contrastées entre la salle ancienne et les nouveaux espaces : dans la grande salle, les petites lumières et les stucs ; dans les espaces contemporains autre chose... Lorsqu'on disait « on fait d'abord les deux blocs structurels et après, on verra pour la suite », ce n'était pas forcément juste. Peut-être que la Maison doit aussi être prise en compte dès la première phase ! Le phasage est adaptable puisque l'espace est distribué.

3.3. LA DIVERSITÉ DES ESPACES SONORES ET LA QUESTION DU MOBILIER

MC. Ce qu'il faut aussi traiter, c'est la perméabilité entre ces espaces. D'un côté il faut qu'ils soient bien isolés pour permettre des activités simultanées, mais de l'autre, il faut que la parole puisse circuler. Par ailleurs, un théâtre *de la parole*, c'est aussi un lieu d'apprentissage de l'écoute ! Comment dans ce lieu traite-t-on l'écoute ?

PA. Ce que tu dis là ajoute un critère : diversité ou contraste des ambiances, diversité ou contraste des échelles, et maintenant diversité ou contraste des qualités sonores ou des propriétés acoustiques des différents espaces. Peut-être avec des variations du degré d'hermétisme, de protection ou d'isolement acoustique.

LM. Il y a aussi la question du mobilier ou des gradins. Si on reçoit 100-150 personnes, sur quoi s'assoient-ils ? Soit on a des chaises que l'on rentre et que l'on sort, soit il y a des gradins, montables ou démontables, qui sont rangés quelque part. Mais c'est toujours un problème. Il faut y penser et prévoir le stockage de ce mobilier.

ChR. Est-ce qu'on peut faire une représentation théâtrale pour 150 personnes ?

JCR. On est monté jusqu'à 130 ! Mais ce qui est vrai, c'est que le plancher ne va pas tenir longtemps !

3.4. LE MAINTIEN DE L'USAGE PLUS FORT QUE LE STYLE ARCHITECTURAL

HT. Donc on pourrait rabaisser la grande salle : elle pourrait être subdivisée et on pourrait y ranger du matériel. De sorte que ce serait la salle du haut qui deviendrait la salle principale, elle est d'ailleurs beaucoup plus belle...

ChR. De toutes façons, il n'y a rien à conserver ici ! On peut refonder au milieu...

PA. Si tu fais ça, tu vas te retrouver avec une forêt de poteaux !

ChR. D'accord, mais l'idée de n'intervenir que sur les deux blocs ne fait pas de la grande salle un endroit assez fonctionnel. Pourquoi vouloir conserver cela comme un patrimoine ?

US. Il faut faire très attention. C'est un lieu que l'on veut garder parce que c'est une question de survie. Si vous apportez la preuve que ce lieu est vraiment compliqué et qu'on ne peut rien en faire sauf y couler des dalles de béton à droite et à gauche pour en faire un espace multifonctionnel, la Municipalité vous donnera un lieu au bord de la Loire dans un hangar, pour en faire autre chose ou rentabiliser le terrain.

PA. Le problème du "collège critique", c'est que la critique est généralement perçue comme menaçante, ce qui est effectivement le cas lorsqu'elle est réduite à un jugement ou à un affrontement de valeurs, de sorte que l'enjeu du collège (et sa difficulté) sera d'échapper à ce travers, et de reconstruire des propositions qui échappent à de tels affrontements. Le problème du "patrimoine", c'est un peu le même : dans le monde architectural, ça renvoie à l'idée de restauration, qui est généralement perçue comme conservatrice, ce qui est bien le cas lorsque l'on intervient sur un bâtiment emblématique, qui témoigne de tel ou tel courant architectural. Mais l'enjeu ici, Gilles Bienvenu l'a bien montré, c'est d'inventer un processus de projet qui permette d'échapper à l'alternative entre restauration et démolition.

Ce que je trouve intéressant, c'est que l'on maintienne une partie dans son état initial, non pour sa valeur ornementale ou architecturale, mais parce qu'il offre des qualités d'ambiance, c'est-à-dire surtout des qualités d'usage : on maintient un lieu de théâtre – un usage – avant de maintenir une architecture. Garder un espace en l'état, ce n'est en ce cas pas du tout s'inscrire dans une perspective de restauration, mais c'est une façon de faire le lien, contrasté, avec les autres espaces. Gilles nous a montré que la date de construction de cette salle correspondait, historiquement, à une période de retour à l'ornement²⁶. Le *Théâtre de la Parole*, d'une certaine façon, amorce peut-être une période où devient possible, voire où s'impose, une forme de retour à certaines valeurs (d'énonciation, de parole, d'écoute ou d'écriture) par rapport au développement du monde de l'image, des nouvelles technologies ou de la communication virtuelle. Il faut trouver des arguments de coalescence entre les deux projets. Ici peut-être une homologie de plus entre deux formes de résistance à des courants dominants de la production architecturale d'une part, de la production théâtrale d'autre part. La question n'est pas d'ordre stylistique : il ne s'agit pas d'apprécier ou de faire apprécier un style architectural, mais de comprendre pourquoi et comment nous aimons ce lieu (acteurs, publics ou visiteurs).

HT. En même temps, il faut penser la restructuration du lieu, plus ou moins

²⁶ Cf. Tome 1, Document 1.

indépendamment du *Théâtre de la Parole*. Un projet comme celui-là doit acquérir une légitimité propre : le lieu doit gagner une autonomie par rapport à des usages futurs, qui excèdent naturellement le projet du *Théâtre de la Parole* et qu'on ne peut même pas imaginer !

EC. Au ministère, on nous a tenu la position inverse : ce qui les intéresse, c'est que la forme du lieu indique la forme du projet artistique et vice versa.

PA. Là encore, il faut éviter l'opposition – et nous y échappons. Ici, c'est exactement ça : c'est bien la forme du lieu (un théâtre 1900) qui suggère la possibilité d'y maintenir l'usage d'origine (continuer à y faire du théâtre) dans un esprit de résistance (à préserver). Mais « vice versa », si l'usage projeté aujourd'hui suggère des formes d'intervention sur le bâtiment, celles-ci ne doivent pas oblitérer les usages potentiels du futur.

HT. Telle que vous avez présentée l'esquisse, on ne voit pas de conséquence architecturale déterminée ! Et c'est en effet plutôt la neutralité de l'espace qu'il faut mettre en avant pour montrer la "durabilité" du projet architectural – sa réversibilité dans le temps.

3.5. L'ATTITUDE OU L'ESPRIT DU BRICOLAGE

HT. Il n'en reste pas moins qu'il y a un vélum et que l'on n'aura donc jamais l'ambiance existante ! Donc l'argument qui consiste à donner à voir le lieu dans sa totalité est une utopie !

PA. Mais non. L'ouverture du vélum laisse imaginer plein de possibilités scénographiques, ...

LM. Je ne suis pas d'accord sur le terme "scénographique" ! C'est visuellement possible, contemplativement possible, mais scénographiquement impossible ! Cette ouverture, c'est bien pour le cinéma ou pour la musique...

PA. Et pourquoi n'y aurait-il pas de musique ? Tel qu'il se profile actuellement, le projet du *Théâtre de la Parole* est toujours appelé à travailler avec d'autres disciplines...

HT. C'est une autre question. La question fondamentale qu'il faut reposer, c'est : « Est-ce que cette salle est adéquate pour le théâtre d'aujourd'hui ? » Ou « En quoi aimez-vous y travailler ? »

ChR. Je dis que ce lieu est *aimable* s'il est rendu fonctionnel par une multiplicité de salles.

HT. Donc, il y a deux options : soit on maintient une équipe de théâtre et il faut alors créer des espaces, soit on choisit l'espace architectural, et on y plante une autre activité, parce qu'une équipe de théâtre sera toujours mal à l'aise ici.

BP. On ne peut pas réduire la réflexion à des logiques de surfaces ou de fonctions. Ce n'est pas le propos. Ici, il y a des contraintes, mais c'est précisément de ces contraintes qu'il faut tirer parti : chercher la matière plus que la fonction et y trouver tout ce qu'on y a trouvé par le récit : ce grand vide, ce mystère, la lumière... J'ai le souvenir de ce que Michel avait fait sur *Andromaque*, ça a été ma seule participation, mais j'avais trouvé ça génial, parce qu'il avait fait "avec le lieu" : il avait posé un carré rouge et on avait peint le bas des poteaux. Rien qu'en faisant cela, il avait créé une situation très puissante ! C'est tout l'art et l'esprit du bricolage : « On ne sait pas trop ce qu'on va en faire, mais on le garde parce que ça peut toujours servir » ! Voilà le fil sur lequel il faut tirer. On a cette grosse pièce, on ne se sait pas trop quoi en faire, mais elle pourra toujours servir – et nous surprendra toujours : on n'a pas deux endroits comme ça à Nantes.

HT. Oui, mais si on privilégie le lieu, est-ce que le projet est suffisamment fort ? Les

homologies entre le projet architectural et le projet artistique ne me semblent pas si nettes que ça...

PA. Donc il faut les renforcer ou en trouver d'autres, mais c'est une règle du jeu : je pars de l'a priori qu'on doit chercher à rendre le projet artistique et le projet architectural coalescents. Je ne veux pas qu'on retombe dans la dichotomie « est-ce que c'est le lieu qui impose un projet ou est-ce le projet qui façonne le lieu ? ». Il faut chercher des homologies et des principes transversaux.

US. Pratiquement, l'objectif est en tout cas de convaincre la Ville qu'avec peu d'investissements, ce lieu devient viable. Une facture avec dalles béton, poteaux, restauration méticuleuse... serait une dépense injustifiable.

ChR. Oui mais ça reste une salle qui a été construite dans une culture de l'espace qui n'est plus du tout la nôtre. A quoi peut-elle servir aujourd'hui ?

LM. Il suffit de dire : « Le projet, c'est un "Théâtre de la Parole" dans la salle Bel Air ».

US. Si on doit remettre un plancher, on fait la preuve que ce qui est important pour le *Théâtre de la Parole* n'a rien à voir avec les qualités propres de la salle Bel Air.

ChR. C'est vrai qu'il y a une qualité d'espace et de matériau, qui fait que ça ne sera jamais la même chose qu'un plancher de 2000 m² dans un hangar. Là, il y a une qualité de vécu...

BP. ... dont il ne restera plus rien si on pose une dalle à l'intérieur.

US. Techniquement je ne saurais pas faire. Il faut amener des machines pour faire les fondations sur pieux. Il faut casser des choses pour les faire entrer, etc.

HT. Donc, c'est un problème de présentation. Il faut trouver la façon de présenter les choses pour qu'elles aient une chance d'exister.

3.6. LE DUR ET LE MOU, UNE CONCEPTION NÉGOCIABLE

US. Pour finir, est-ce que l'on parviendrait tout de même à énoncer les éléments fondamentaux pour une programmation minimale du *Théâtre de la Parole* ?

ChR. Il faut qu'il y ait deux grandes salles de travail, plus un espace convivial, et des salles techniques, type bureau, loges, rangements... Trois espaces où l'on puisse travailler en même temps.

PA. Ce qui se précise cet après-midi, c'est qu'il faut trois espaces simultanés. Cela n'a jamais été dit comme ça !

GC. Est-ce que le foyer, l'accueil du public, ne pourrait pas se faire en haut ?

LM. Moi, je préférerais qu'on garde un grand espace plutôt que de faire un projet trop multiple ou trop éclaté.

BP. En bas une zone de travail, en haut une autre et sur l'arrière deux ou trois plateaux, on ne s'occupe là que des extrémités...

EP. Il n'y a plus de salle de spectacle ?

BP. Si, la salle de spectacle reste complètement liée à la notion de travail.

ChR. Non, tu ne fais pas une salle de spectacle dans une salle de travail.

GC. Et pourquoi pas – avec des cloisons mobiles !

EP. Moi, je propose qu'on ouvre le plafond et qu'on couvre la cour !

LM. Un jour, ce sera peut-être intéressant de tous s'allonger en bas et qu'il y ait de la

musique électronique en haut.

EP. Et puis il y aura un trapèze en haut. C'est le cirque de la parole !...

PA. Les ambitions renaissent. Le consensus paraît difficile à obtenir et c'est peut-être heureux. Par contre, ce qui semble sûr, c'est qu'il faut que ces espaces de travail, on est bien d'accord, soient diversifiés – en ambiance, en échelle et en qualité phonique. En termes d'offre architecturale, cela veut dire que, sans connaître nécessairement les affectations précises, il faut que ces différents espaces offrent une palette d'ambiances et d'échelles contrastées.

BP. Le Théâtre de la Parole n'est pas en mesure aujourd'hui, et c'est bien normal, de dire précisément quels sont ses besoins en termes de fonctions et de mètres carrés. Cela n'empêche pas de positionner les volumes les uns par rapport aux autres et de tester les potentialités des lieux. Ce qu'on vient de faire, c'est de retourner jusqu'à la dernière minute le projet. Cela montre tout simplement que c'est cela dont on aura besoin : un projet qu'il est possible de retourner jusqu'à la dernière minute et dont les potentialités permettent d'accueillir (et d'orienter) des besoins nécessairement changeants.

US. La logique de notre démarche, c'est aussi de montrer que dans le projet architectural, il y a des points durs et des points mous, des obligations et des souplesses, entre lesquelles il devient possible d'écrire une programmation intelligente, qui puisse être adaptée dans le temps : parce que dans deux ans, ça pourra avoir bougé un peu, beaucoup ou pas du tout, mais ça ne remettra pas en cause les points durs, alors que les points souples resteront toujours ceux qui devront être repris et développés par le concepteur ou la personne qui fera le projet.

* * *

Deux ans plus tard, la situation a en effet radicalement changé. L'éclatement des activités promues par le nouveau conseil d'administration, les conflits d'intérêts personnels que cette étape transitoire a fait resurgir et les différences de modalités d'investissement qu'elle a générées entre acteurs ou metteurs en scène intéressés ont conduit la Ville à reprendre la salle au début de l'été 2007. Reste un projet, dont le troisième tome s'efforce rétrospectivement, dans une forme cursive, de ressaisir les "points durs", en faisant de ceux-ci les points de coalescence ou de correspondance entre ses dimensions institutionnelle, artistique et architecturale.

Annexe 1

*Pour mémoire
(repris de la réponse à l'appel d'offres)*

Méthode et programme des récits croisés

Conformément à la réponse initiale à l'appel d'offres, la méthode des "récits croisés" a reposé sur trois principes : le récit comme modalité d'expression, la journée de séminaire comme temps d'échange intensif et l'extrapolation transdisciplinaire comme mode d'interprétation.

La première période a consisté à organiser trois rencontres comprenant respectivement *une journée de séminaire et deux jours d'extrapolation*. Le montage et l'organisation de la journée de séminaire a été effectuée par l'équipe d'accueil, respectivement Grenoble pour le lancement, Nantes pour le récit du lieu, Paris pour le récit des créations. La programmation (la redéfinition des thèmes, le planning des temps de parole, le choix définitif des personnes sollicitées à l'intérieur de chaque équipe ou celui des experts extérieurs conviés) ont été travaillés de concert avec le coordinateur. Les deux autres journées de travail ont été assurées par le coordinateur et un *groupe-témoin* de trois personnes composé d'un représentant de chaque champ disciplinaire (un chercheur, un architecte, un homme de théâtre). Ce groupe restreint a travaillé "en temps réel" immédiatement après les rencontres, indépendamment de l'organisation et du montage de ces journées. Il avait pour mission de dégager, de nommer et de préciser les thèmes émergents et les enjeux latents à mesure que les débats avaient lieu, de manière à pouvoir en disposer, même dans un état provisoire, au cours des journées suivantes. C'était à la fois un outil de synthèse itérative et un outil de relance et de convergence des débats au cours des rencontres suivantes. Le programme initial était le suivant, dont on retrouvera les étapes dans les restitutions 1 à 4 de ce volume (leurs programmes respectifs dans les annexes 2 à 5 qui suivent).

RENCONTRE 1. LES MÉTHODES DU RÉCIT INTRODUCTION, GRENOBLE

L'équipe de théâtre et l'équipe de recherche se rencontrent et font connaissance, d'une part en comparant les effets d'émergence, de symbiose ou d'altération qui génèrent une ambiance dans leurs mondes propres, d'autre part en récitant leurs expériences de récit ! (cf. *Restitution 1*). Pour les deux équipes, l'Ambiance joue un rôle générateur – mise en condition du public ou des acteurs pour les premiers, mise en forme de l'espace et du temps pour les seconds. Pour les deux équipes, les techniques de récit, de prise et de reprise de parole constituent l'un des fondements méthodologiques majeurs et ont fait l'objet de formalisations rigoureuses (théoriques ou pragmatiques) qu'il s'agit d'explicitier, de comparer et de discuter. Un parallèle avait d'ores et déjà été repéré entre les principes de travail des "studios prosodiques" animés par Ch. Rist (mise en condition par le silence, récitation comme reprise de parole, récit rétrospectif, reprise analytique du dit et du non dit) et les principes méthodologiques qui fondent les approches sensibles du

territoire développées au Cresson (principe de mise en situation, principe de verbalisation, principe de récurrence dans l'interprétation).

But de la rencontre : progresser dans la réflexion théorique sur les méthodes, reformuler les règles du jeu et les techniques de récit adoptées pour les trois journées suivantes. L'équipe d'architectes joue un rôle de tiers inclus.

RENCONTRE 2. LE RÉCIT DU LIEU

JUXTAPOSITION, NANTES

L'enjeu de la rencontre est de "faire parler le lieu" à travers la voix de trois types d'acteurs ou encore à partir du récit de trois types d'histoire : *l'histoire de l'architecture*, *les histoires des comédiens*, *les histoires du public*. La première réfléchit le statut particulier de ce type de théâtre 1900, dont la valeur patrimoniale ne relève pas de la nature de l'objet architectural mais plutôt de sa valeur d'usage et de charme, qui ne peut donc faire l'objet d'une protection physique ou formelle sans en dénaturer l'esprit mais qui doit du coup faire l'objet d'une réflexion programmatique visant à énoncer et à perpétuer l'adéquation d'un *rapport singulier entre forme et usage*. Puisque l'usage change, la forme doit aussi changer, mais quelque chose du rapport entre les deux doit être préservé. Les secondes sont destinées à reconstruire un récit du *vécu du lieu* en tant qu'outil de travail, lieu de vie quotidienne et espace symbolique. Les dernières à reconstruire une *histoire de la réception* dans le théâtre en tant que salle de spectacle, lieu de socialité urbaine inscrite dans un quartier et une ville, moments forts fondateur de l'imaginaire collectif.

But de la rencontre : se donner un matériau de travail équilibré entre trois dimensions par ailleurs incommensurables : le connu, le vécu et le sensible. La réunion se déroule *in situ*, dans la salle Bel-Air.

RENCONTRE 3. LE RÉCIT DES CRÉATIONS

CONTRAPOSITION, PARIS

La parole est aux créateurs en tant qu'utilisateurs et fondateurs de la vie du lieu. Michel Liard d'un côté, Christian Rist de l'autre, une ou deux autres personnalités tierces. Le but est cette fois de mettre en regard la conception du métier, du public et du travail de création des deux metteurs en scène. Discuter les résonances entre ces conceptions et le rapport à l'espace, au temps, à l'altérité. Discuter les convergences et les différences (cf. par exemple le débat déjà amorcé sur l'opposition ou la complémentarité entre valeur de charme et valeur de la lumière, sur l'association entre tradition et création, sur l'équilibre dynamique entre fonctionnalité, urbanité et perception) ; discuter la notion même de *théâtre de la parole* et déployer l'ensemble des intuitions partagées qui, comme le dit Monique Hervouet (resp. 2005 de la "Fête de la Parole" déjà initiée par M. Liard en 2003), tendent à penser le théâtre comme "le seul endroit où une parole directe reçoit une écoute collective" ; discuter le rapport entre théâtre fixe et "théâtre mobile"²⁷ ; ...

But de la rencontre : mettre à plat, déployer et exprimer l'ensemble des besoins fonctionnels, des potentialités d'usage et des "désirs d'ambiance" les plus profonds concernant le projet du Théâtre de la Parole, qu'ils émanent de l'esprit de travail dans lequel il veut être développé ou de l'essence du lieu dans lequel il a été préfiguré.

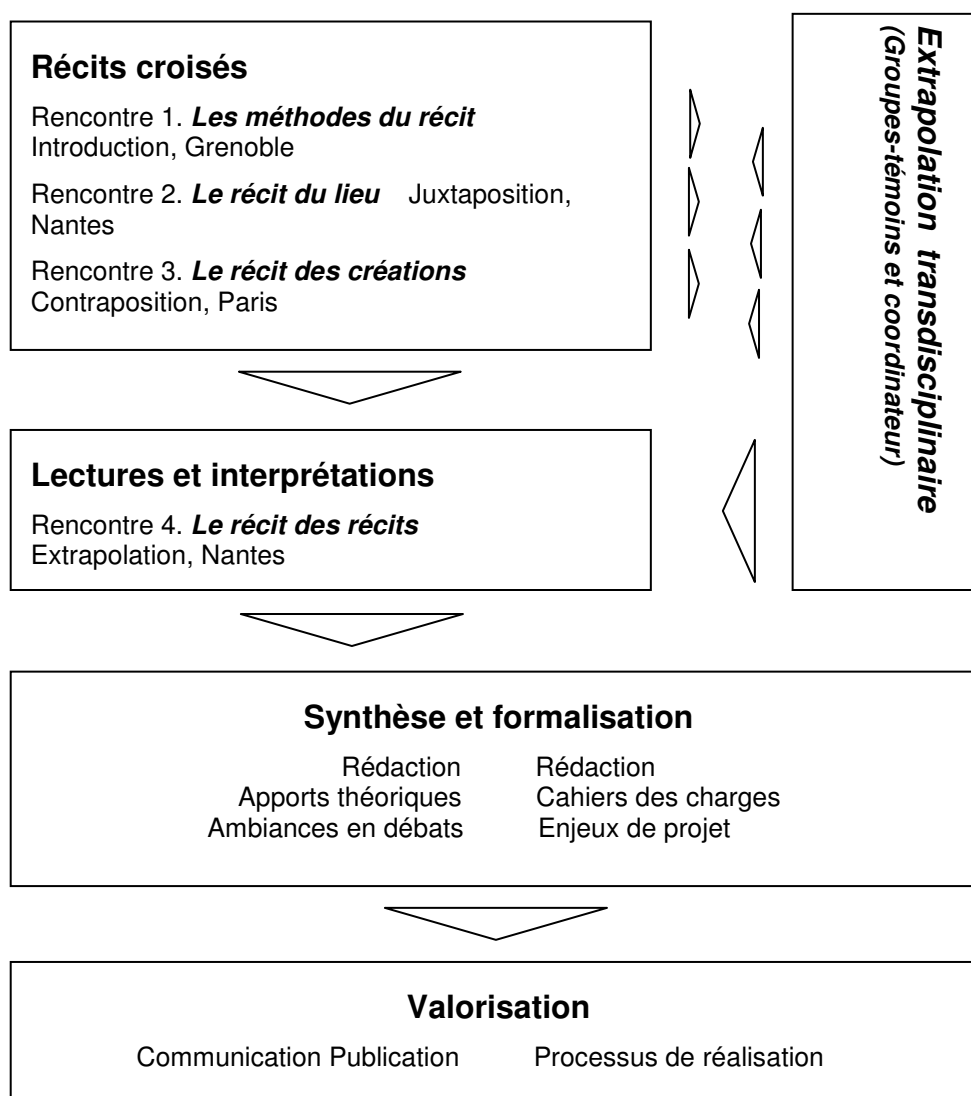
²⁷ Le studio théâtral mobile est un dispositif scénique conçu par Christian Rist pour échapper aux contraintes physiques des salles de spectacle. Transportable, montable et démontable, ce dispositif comprend un plateau central, quelques gradins pour le public et une marge périphérique. Il est en cours de finition et sera expérimenté dès la fin de l'année dans divers lieux de représentation.

RENCONTRE 4. LE RÉCIT DES RÉCITS EXTRAPOLATION, NANTES

A partir du travail d'extrapolation effectué par le groupe-témoin et le coordinateur, l'équipe de recherche a "mis en récit" les trois journées précédentes (cela signifie qu'il prenait position sur une forme) et a présenté les résultats d'une première extrapolation transdisciplinaire des récits et débats qui s'y sont tenus : désignation de thèmes émergents à partir d'une analyse transversale et synthétique des trois journées, préfiguration d'enjeux de projet pour la mise en forme du cahier des charges et d'une stratégie d'avant-projet.

But de la rencontre : enrichir et faire retour sur les thèmes émergeant des journées de rencontre et se constituer le matériau de travail pour la formulation finale des enjeux de projet.

SCHÉMA DE DÉROULEMENT



Annexe 2

*Programme des premières rencontres
Journée du Mardi 12 avril
Grenoble, Salle de réunion du Musée Dauphinois*

Récits d'ambiances, Ambiances de récit Méthodes "génératives" et pratiques théâtrales

BUT DE LA JOURNÉE

La journée du 12 avril, organisée à Grenoble, a été l'occasion d'échanger autour des notions d'« ambiance » et de « récit », en équilibrant les interventions attachées à une pratique de recherche et celles attachées à une pratique théâtrale. Un parallèle avait déjà été repéré au cours des réunions préliminaires entre les principes de travail des "studios prosodiques" animés par Ch. Rist à Paris (principe de mise en condition par le silence, principe de récitation comme reprise de parole, notion de récit rétrospectif ou de reprise analytique du dit et du non dit) et les principes méthodologiques qui fondent les approches sensibles du territoire développées au Cresson (principe de mise en situation, principe de verbalisation, principe de récurrence dans l'interprétation).

L'objectif de la journée était triple : théorique, pragmatique et organisationnel :

- progresser dans la réflexion théorique sur les notions d'ambiance et de récit à partir d'exposés rétrospectifs sur les méthodes de travail de l'une et de l'autre : équipe de théâtre et équipe de recherche se sont ainsi rencontrées une première fois, d'une part en comparant les effets d'émergence, de symbiose ou d'altération qui génèrent une ambiance dans leurs mondes propres, d'autre part en relatant (récitant) leurs propres expériences de récit !
- se fournir un premier matériau de réflexion sur les enjeux opérationnels de la réhabilitation à partir de quelques questions transversales que pose la salle Bel Air (mais qui se posent aussi dans toutes sortes d'autres situations) ;
- inventer et formuler les règles du jeu (et/ou techniques de récit) à adopter pour les rencontres suivantes, en particulier pour la journée Bel Air du vendredi 27 mai à Nantes.

Pour que chacun puisse amorcer sa réflexion et préparer la journée de manière sur le mode qui lui convenait, deux hypothèses avaient été posées :

- Pour les gens de théâtre comme pour les chercheurs, « ***l'Ambiance*** » joue un ***rôle générateur*** – mise en condition du public ou des acteurs pour les premiers, mise en forme de l'espace et du temps pour les seconds.
- Pour les uns comme pour les autres, ***les techniques de récit***, de prise et de reprise de la parole, constituent un outil méthodologique majeur, qui fait l'objet de formalisations rigoureuses (théoriques pour les uns, pragmatiques pour les autres).

Et deux questions réciproques étaient proposées en toile de fond :

- ***Comment une ambiance génère-t-elle un récit ?*** Comment induit-elle une forme singulière de récit ou non ? Acteurs et chercheurs sont invités à comparer les

effets d'émergence, de symbiose ou d'altération qui génèrent une ambiance dans leurs mondes propres ;

- **Comment un récit génère-t-il une ambiance ?** Comment contribue-t-il à façonner une ambiance ? Acteurs et chercheurs sont invités à exposer et confronter leurs méthodes de restitution et/ou de construction d'un récit (texte d'auteur pour les uns, récit du lieu pour les autres).

Les deux sens de cette même question pouvaient être explorés de manière théorique (formelle et conceptuelle) ou de manière concrète (en se remémorant des exemples ou des situations vécues).

PROGRAMME DE LA MATINÉE

AMBIANCE ET RÉCITS

PARTAGE DES MÉTHODES ET EXPÉRIENCES DE RÉCIT

La matinée a consisté en une série d'exposés et débats programmés autour des méthodes pratiquées par les uns et les autres pour "réciter un lieu" comme pour "réciter un texte".

Introduction et organisation de la journée (30 mn)

Récits d'ambiance, Ambiances de récit, Pascal Amphoux,

La Parole et l'Ambiance (1 heure)

Réflexions sur la notion de parole, Christian Rist, metteur en scène,

L'espace d'une pratique : le Studio Prosodique et la rue Boyer

(ou comment le lieu a généré cette pratique et réciproquement)

Réflexions sur la notion d'ambiance, Henri Torgue, chercheur compositeur

Bassin sémantique, la question de la conscience, le rapport au projet d'architecture

(ou comment la notion peut générer une pratique de projet et réciproquement)

Le théâtre et la parole (1 heure)

L'inquiétude des hérons..., Gilles Gelgon, comédien

Une première pour le théâtre de la Parole

... et la défiance de l'ornithologie, Emmanuelle Chérel, chercheur, histor. de l'art

Approche critique de cette première expérience

Bilan de la matinée (30 minutes)

Bruno Plisson, architecte, relecture 1

Jean-Paul Thibaud, sociologue, relecture 2

PROGRAMME DE L'APRÈS-MIDI.

AMBIANCE ET THÉÂTRE

QUESTIONS TRANSVERSALES POSÉES PAR LA RÉHABILITATION DE LA SALLE BEL AIR

L'après-midi, a été mise en place une structure plus libre de discussion et de "brain storming" autour d'une série de questions que posent la réhabilitation de la salle Bel Air – mais qui se posent dans des contextes plus larges et sur lesquelles chacun peut réciter des expériences personnelles, professionnelles ou non.

Ont été proposées les cinq entrées suivantes, dans lesquelles les questions listées, ni exhaustives, ni obligatoires, ont servi de catalyseur, ont été reformulées, complétées ou remplacées par d'autres au cours de l'après-midi.

La question du rapport entre le lieu et le public

Est-ce qu'un lieu de théâtre doit tenir compte des publics (diversité, hétérogénéité,

homogénéité, comportement) ? La singularité d'un lieu est-elle nécessaire à la naissance d'une "ambiance théâtrale" ? Y a-t-il segmentation d'ambiances différentes ("différentielles") entre la scène, les coulisses, la salle, les entrées, le foyer, ..., et/ou y a-t-il une ambiance théâtrale d'ensemble ? Quels rites et rituels sont susceptibles de s'y développer ou de ne pas s'y développer ? L'expérience théâtrale est-elle celle d'une "hétérotopie" et si oui, comment une salle peut-elle jouer ce rôle et le tenir dans la durée ?

La question des rapports entre le lieu et le temps

L'expérience théâtrale est-elle une "hétérochronie" (une parenthèse, une suspension, une atemporalité) et si oui, comment une salle peut-elle constamment rejouer ce rôle ? Quels sont les rythmes ou les temporalités de fonctionnement d'une salle telle que Bel-Air ? Au delà ou en deçà de la charge affective portée à tout lieu régulièrement fréquenté, un lieu se charge-t-il des histoires de spectacles (quelles formes de sédimentation des histoires du lieu existe ou est imaginable ?)

La question de l'urbanité de la salle

Quel est ou comment s'établit le rapport entre la salle et la ville ? Quel est le rôle d'une institution culturelle comme Bel Air dans la ville, le quartier, le voisinage immédiat (mais aussi la France et le Monde) ? L'ambiance de la salle est-elle une bulle protectrice dans la ville, une île, un espace de réserve ? ou au contraire doit-elle accueillir l'ambiance du dehors ? Quels sont les rites d'entrée ou de sortie (de spectacle, mais aussi au quotidien) ? Acteurs, publics, stagiaires ou amateurs. Faire du théâtre ou aller au théâtre, c'est vivre un lieu, faire son histoire en le construisant. A quelle échelle temporelle travaille-t-on au niveau de la programmation (spectacle éphémère, durable, permanent) ? Comment penser l'écart entre le temps du comédien ou du spectacle et le temps de l'urbaniste ou de l'évolution de la ville ?

La question du rapport entre le lieu et l'esthétique théâtrale

Un lieu doit-il tenir compte d'une esthétique théâtrale ? Doit-il y avoir adéquation entre un type de salle et un type de spectacle (contemporain / historique, épuré / surchargé, ...) ? Quel tension possible entre adéquation et décalage ? Un spectacle est-il impossible dans certaines conditions d'ambiance (dans certaines salles, dans certains lieux ou avec certains publics) ? Quel rapport entre décor de la salle et décor sur la scène ? Le "décor" de la salle peut-il jouer des rôles différents selon les spectacles ? Peut-il tour à tour jouer un rôle de motif, d'ornement ou d'écran pour des spectacles différents ? Un décor peut-il être permanent ? La lumière, l'espace sonore, l'espace proprioceptif. L'ambiance nostalgique ou celle de modernité.

La question de l'éthique théâtrale

« Vers quoi va-t-on ? » Que signifie l'expression "Théâtre de la Parole" ? La position qu'il revendique est-elle singulière ou s'inscrit-elle dans une mouvance générale ? Relève-t-elle d'un acte de résistance voué à rester marginal ou est-elle vouée à se développer de manière inéluctable ? L'exploration de tous les sens possibles du "théâtre" "de" ou "pour" "la" "parole". Au-delà du pléonasmе, la parole que l'on tient, qui se tient, que l'on donne, que l'on échange, que l'on entend que l'on ignore. Le théâtre que l'on fait, qui met en scène, que l'on se fait à soi-même, que l'on donne aux autres, etc.

Bilan de l'après-midi

Uli Seher, architecte, relecture 1

Henri Torgue, sociologue, compositeur, relecture 2

Elisabeth Pasquier, sociologue, relecture 3

Règles du jeu et enjeux programmatiques de la journée 2

BILAN DE LA JOURNÉE

Cette première journée a permis de vérifier qu'il était possible de parler ensemble (que des résonances prometteuses existaient entre les différentes modalités de discours issues des trois milieux réunis et qu'une écoute réciproque et inventive était possible). On trouvera en *Annexe 5 et 6* deux textes qui en témoignent, réactions écrites, parmi d'autres, d'un comédien et d'une chercheuse. Mais force a été de constater qu'il était impossible de traiter de manière approfondie de toutes les questions posées. Les points suivants ont été consignés.

1. La série de questions programmées pour l'après-midi, dont une grande partie a dû être abandonnée pour des raisons de temps doit être reprise : la question du rapport entre le lieu et le public, la question des rapports entre le lieu et le temps, la question de l'urbanité de la salle, la question du rapport entre le lieu et l'esthétique théâtrale (*cf. Programme 12 avril*).

2. La seconde journée, à la salle Bel Air, doit trouver son propre style, être l'occasion d'inventer une modalité de fonctionnement et d'"orchestration" inédite : donc liberté de forme, possibilité d'inviter des personnalités extérieures, des comédiens ayant connus la salle, des figures du public, etc. Par exemple, impliquer Monique Hervouët par rapport aux récits des deux expériences discutées à Grenoble (Hérons, paroles équitables)

3. Une question laissée en suspens. Si la réflexion patrimoniale risque de prendre trop de temps dans le concentré de journée, faut-il pour autant totalement abandonner cette piste ? Est-ce que cela ne devrait pas faire l'objet d'une micro-recherche en marge des réunions, dans l'esprit de l'énoncé initial ? (*cf. texte d'AO « statut particulier de ce type de théâtre 1900, dont la valeur patrimoniale ne relève pas de la nature de l'objet architectural mais plutôt de sa valeur d'usage et de charme, qui ne peut donc faire l'objet d'une protection physique ou formelle sans en dénaturer l'esprit mais qui doit du coup faire l'objet d'une réflexion programmatique visant à énoncer et à perpétuer l'adéquation d'un rapport singulier entre forme et usage. Puisque l'usage change, la forme doit aussi changer, mais quelque chose du rapport entre les deux doit être préservé »*).

4. Orientation générale de la recherche

Poursuivre et approfondir la question du projet de *Théâtre de la Parole*, c-à-d. la réflexion sur la formulation, l'énonciation, la figuration... du projet théâtral, comme un moyen de passer au projet architectural (comme "motif" du projet architectural).

Corrélativement, passer rapidement à la préfiguration d'un cahier des charges, ne pas attendre la fin de la recherche ou des rencontres pour parler concrètement d'options d'aménagement, d'architecture ou d'ambiance.

5. Propositions

- Une intervention brève sur "Le cadre juridique, état des lieux actuels", plutôt en introduction de journée
- Une parole finale attribuée de manière plus importante aux architectes en fin de journée pour énoncer des hypothèses ou options possibles d'aménagement, de parti, de fonctionnement d'ambiances, etc.
- Trois couplets, plus théoriques mais plus brefs (en ponctuation de la journée ou en bloc ?), pour soutenir et faire avancer la réflexion sur le *Théâtre de et/ou pour la Parole* :

1. "Les tendances architecturales contemporaines de la conception des salles de spectacle (US et ou BP ?) ; l'enjeu, c'est de faire éclater l'imaginaire de tous, a priori par une série d'images de projets existants ou non (sans souci d'exhaustivité ou de scientificité), pour éventuellement développer une forme de répertoire de références ultérieurement ;

2. les différences de statut de la notion de Parole (proposition HT, travail sémantique pour alimenter et clarifier les discussions qui nous semblent "clés" autour de l'idée de "convocation" de paroles de statuts différents comme argument fondateur du projet – oralité, expression, textualité, Vérité...) ;
3. Ecoutes et Silences (propositions JPT et ou PA ?, Cresson) (l'enjeu est d'alimenter la réflexion sur les modalités d'existence, de constitution ou de mise en condition d'un public à partir de nos travaux sur le sonore).

6. Pour mémoire : La question de l'éthique théâtrale

- « Vers quoi va-t-on ? »
- Que signifie l'expression "Théâtre de la Parole" ? La position qu'il revendique est-elle singulière ou s'inscrit-elle dans une mouvance générale ? Relève-t-elle d'un acte de résistance voué à rester marginal ou est-elle vouée à se développer de manière inéluctable ?
- L'exploration de tous les sens possibles du "théâtre" "de" ou "pour" "la" "parole". Au-delà du pléonasme : *la parole* que l'on tient, qui se tient, que l'on donne, que l'on échange, que l'on entend, que l'on ignore ; *le théâtre* que l'on fait, qui met en scène, que l'on se fait à soi-même, que l'on donne aux autres, etc.

Annexe 3

Programme des secondes rencontres

Journée du vendredi 27 mai

Nantes, Salle Bel Air

Le récit du lieu

La salle Bel Air et ses acteurs

BUT DE LA JOURNÉE

La journée du 27 mai, organisée *in situ* à la salle Bel Air à Nantes, a été l'occasion, en poursuivant les premiers jalons posés à Grenoble, de "faire parler le lieu" à travers la voix de deux types d'acteurs, ou encore à partir du récit de deux types d'histoires vécues : *les histoires des comédiens, les histoires du public*. Les premières étaient destinées à reconstruire un récit du *vécu du lieu* en tant qu'outil de travail, lieu de vie quotidienne et espace symbolique. Les secondes à reconstruire une *histoire de la réception* dans le théâtre en tant que salle de spectacle, à la fois lieu de socialité urbaine inscrite dans un quartier et moments forts fondateurs de l'imaginaire collectif (*cf. réponse à l'AO*).

Parallèlement, la série de questions programmée pour la réunion de Grenoble mais pour partie laissée en suspens pour des raisons de temps devait être abordée au cours des séquences de débats : la question du rapport entre le lieu et le public, la question des rapports entre le lieu et le temps, la question de l'urbanité de la salle, la question du rapport entre le lieu et l'esthétique théâtrale (*cf. ci-dessus*).

PROGRAMME DE LA MATINÉE

RÉCIT DÉAMBULATOIRE RÉVÉLANT LES POTENTIALITÉS DE LA SALLE BEL-AIR

Le rendez-vous a été donné en début de matinée au Bel-Air, café-tabac du coin (à l'angle de la rue de Bel-Air et de la rue Paul Bellamy), espace-temps de la vie ordinaire de la compagnie pour acheminer tout le monde jusqu'à l'entrée de la salle, où eurent lieu les premières lectures de textes rédigés par les metteurs en scène sur le lieu, puis récits de comédiens et autres acteurs du lieu.

Première partie : Déambulations, lectures et débats

Gilles Gelgon et Gaëlle Clérivet (comédiens du Fol Ordinaire et utilisateurs polymorphes). avec les contributions, récits, évocations, souvenirs ou réflexions critiques de :

Lionel Monnier, Yvette Poirier, Didier Morillon, Christelle Petitgars, comédiens ayant joué dans la salle ;

Jean Perrochaud, affichiste ayant pratiqué Bel-Air dans son enfance ;

Jean-Claude Rémond, administrateur ;

Brigitte Verlière du Théâtre Pom, deuxième compagnie hébergée à Bel-Air ;

Nathalie Boulay, comédienne amateur très engagée dans la compagnie.

Deuxième partie : Reprise des notions-clefs

Repas avec tous les participants de la matinée dans une brasserie près du marché de Talensac, autre lieu de rendez-vous comme manière d'aborder le quartier et à la ville.

PROGRAMME DE L'APRÈS-MIDI

RÉCITS D'ARCHIVES SONORES ET VISUELLES

L'après-midi a été consacré d'une part à la vision et à l'écoute collectives de quelques archives visuelles ou écrites sur la salle, d'autre part à deux exposés exploratoires sur la complexité de la notion de parole et sur la diversité des principes architecturaux fondant une architecture de théâtre.

Première partie : documents visuels d'archives (1 heure)

Marcel Taillandier, Montage vidéo sur la Salle Bel-Air

Vincent Jacques, Projection d'une sélection de photos de spectacles ou de la salle

Deuxième partie : Lectures et réflexions théoriques

Gilles Gelgon et Gaëlle Clériver, Textes de Michel Liard sur la Salle Bel Air

Henry Torgue : Les significations de la notion de parole

Uli Seher : Principes architecturaux

Troisième partie : Reprise des notions-clefs

EN SOIRÉE, LA SALLE BEL AIR EN PUBLIC

La soirée enfin, a été l'occasion de voir la salle en fonction, à l'occasion d'une conférence publique sur le théâtre, co-produite par la compagnie et une association, et donnée par l'une des personnes directement investies dans le projet de théâtre de la parole

Monique Hervouet, metteur en scène de "L'inquiétude des hérons"

Le théâtre au XXème siècle, dernière conférence d'un cycle de quatre conférences publiques sur l'histoire du théâtre, co-organisée par la Compagnie *le Fol Ordinaire* et l'Association *Peuple et culture*.

A l'issue : Echanges sur l'avancée du projet de théâtre de la parole et la réhabilitation de la salle Bel-Air autour d'un pot/buffet.

BILAN DE LA JOURNÉE

Le récit du lieu et la déambulation collective *in situ* a permis d'entrer dans le vif du sujet en abordant les choses de manière extrêmement concrète et animée. Cette tonalité générale de la "journée Bel Air" a permis de décaler la réflexion entamée à Grenoble, en la faisant évoluer dans un double sens :

- celui d'un approfondissement de certaines notions ou problématiques apparues lors de la première journée,
- celui d'un éclatement possible de celles-ci à travers l'émergence d'autres problématiques, laissant entrevoir des lacunes ou des sujets évités lors des deux premières rencontres.

Ont ainsi été identifiées trois orientations à poursuivre ou à prendre en compte pour la préparation et la programmation des troisièmes rencontres à Paris.

1. Creuser et spécifier tout ce qui pourrait venir asseoir une définition juste du projet social et artistique de *Théâtre de la parole* – en gardant en mémoire, telles des garde-fous, les trois menaces identifiées lors du débat de l'après-midi (la banalisation, l'idéologisation et la sanctification), qui renvoyaient respectivement aux prépositions "une, des, la" paroles distinguées par Henry Torgue dans son exposé, ou encore aux distinctions que nous avons commencé à mettre en parallèle entre les fonctions "efficacité", "révélation" et "spiritualité", ou encore entre "une parole articulée, "des paroles articulables" et "la parole réarticulée".

2. Ramener en force le point de vue de la mise en scène : après avoir privilégié les points de vue du récit et de l'usage, il faut aborder, préciser ou reprendre la définition des enjeux du point de vue de la création, de l'invention et de l'évolution des formes théâtrales contemporaines.

3. Recentrer dès lors les débats sur la question pragmatique du projet architectural : après les discussions sur les notions d'ambiance et de parole, il faut s'acheminer plus directement vers des orientations de conception architecturale et urbaine de la salle. A l'issue de la journée nantaise, sont proposés quatre mots-clés synthétisant les discussions du jour et représentant autant de façons de s'interroger sur de telles orientations et de relancer les débats par un autre biais :

- **Les offrandes** : faire l'hypothèse, à partir d'une reprise des récits et de la déambulation *in situ*, que l'on peut *prolonger certains caractères (d'ambiance)* singuliers qu'offre ce lieu-là mais que n'offrent pas d'autres lieux ou d'autres salles en ville : lesquels ? Exemples : la multiplication des salles dans la salle, le détournement permanent des espaces existants, le secret et la surprise, la "narrativité" du lieu, comment on y entre et comment on en sort, les signes de mémorisation, l'évolution permanente, etc.;
- **Les griefs** : faire l'hypothèse en second lieu que l'on peut tout simplement *améliorer le fonctionnement* de la salle existante ; retourner pour cela la position dominante du jour (il a été remarqué que le récit effectué par les comédiens ou les autres connaisseurs de la salle avait été très euphorique), et lister très concrètement tous les griefs que l'on peut adresser, en tant qu'usagers, à cette salle, sans doute en repartant de toutes sortes de dysfonctionnements concrets à peine été évoqués jusqu'alors ; Exemples évoqués : conflits d'usages dans le temps (synchronisation, désynchronisation), problèmes d'accès, contraintes de passage, possibilités d'isolement, traversées, éclairage, outillage, équipement, ...
- **Les prises** : faire l'hypothèse qu'il est possible d'*enrichir certains dispositifs d'aménagement* singuliers, qui semblent appartenir à l'esprit du lieu pour en approfondir le sens et les potentialités, de les considérer comme autant de "prises" possibles pour mener à bien un projet d'aménagement ; Exemples : la lumière, la pente, le voile, la "xylophonie", la trappe (et la farce ?), la virtualité des limites entre espaces scéniques ;
- **Les normes** : faire l'hypothèse qu'il est possible d'*échapper à la logique d'une conception normative* de l'aménagement de la salle et mettre à plat pour cela les exigences de sécurité, les problèmes d'accessibilité, enquêter précisément sur les limites de propriété et décortiquer le dossier de mise aux normes déjà effectué.

Ont par ailleurs ainsi été repérées et mises en place trois logiques de travail à poursuivre en parallèle, attribuant des tâches particulières à chacune des sous-équipes :

Une logique sémantique, visant à trouver les mots pour énoncer la spécificité du projet artistique de théâtre de la parole.

- Tâche Cresson : Extraction de la matière des entretiens et débats les *caractères spécifiques du lieu* en termes d'ambiances et les implications que cela peut avoir en termes d'enjeux ou de principes de projet ;
- Tâche Laua : *Catalogage systématique des spectacles* ou actions passés (nantais ou non) pouvant s'inscrire sous le signe du théâtre de la parole, avec remplissage d'au moins deux rubriques : le travail de la parole (modalités de transcription, réduction, traduction, transformation...), le changement de statut de l'auteur (auteur interindividuel, collectif, virtuel...), le type de demande latente que ces nouvelles façons de travailler la parole peuvent suggérer du point de vue de l'aménagement de la salle, de l'équipement ou de ses relations avec la ville (on

trouvera une première liste des spectacles joués en public à Bel Air avant l'interdiction en *Annexe 7* ;

- Tâche Fol Ordinaire : Hypothèses ou actualités d'un changement de statut professionnel, de la compagnie ; question de la *création d'un collectif* de mise en scène (avec création d'un nouveau conseil d'administration), dont découlent les questions concernant des possibles protocoles de recueil de paroles, de modalités de transcription, de réduction, de restitution... mais aussi de répétitions, d'interprétations, de monstrations, etc.

Une logique patrimoniale, visant à nommer et identifier des dynamiques d'évolution de l'aménagement de la salle. Le but à ce niveau était de se prémunir contre une vision stéréotypée et conservatrice du patrimoine architectural de la salle.

- Côté nantais : reprendre le récit et réinterroger les usagers pour reconstituer, de manière aussi précise que possible, une *chronique des aménagements* successifs de la salle et de ses transformations depuis l'arrivée du fol ordinaire ;
- Côté archis. Etablir une cartographie détaillée et vivante de cette dynamique d'évolution des usages, équipements et /ou aménagements ;
- Côté histoire de l'architecture, étude d'après archives de l'évolution de Bel Air depuis son origine jusqu'à l'arrivée du fol ordinaire (Gilles Bienvenüe).

Une logique adaptative, visant à clarifier conceptuellement et représenter graphiquement les conséquences d'une application rigoureuse des exigences de mise aux normes. Le but à ce premier stade de définition programmatique était de se prémunir contre le risque de voir un projet de bonnes intentions devoir se soumettre a posteriori à des contraintes normatives le réduisant à un cumul d'impératifs techniques et détruisant ainsi les qualités existantes de la salle.

- Tâche architectes. Etude et analyse du dossier existant. Prise de renseignements auprès des pompiers. Elaboration de scénarios.

Annexe 4

**Programme des troisièmes rencontres
Journée du mercredi 22 juin
Paris, Salle Boyer, Compagnie Le Voir Dit**

Le récit des créations

BUT DE LA JOURNÉE

La journée du 22 juin, après "les méthodes de récit" et "le récit du lieu", a été consacrée au "récit des créations". L'idée était cette fois de redonner la parole aux créateurs en tant qu'utilisateurs et fondateurs de la vie d'un lieu, de mettre en regard la conception du métier, du public et du travail de création mené à Nantes à partir de l'expérience vivante du Voir-Dit à Paris. Ont pu être discutées à cette occasion les résonances, les convergences et les différences entre conceptions du rapport à l'espace, au temps, à l'altérité (cf. par exemple les débats sur l'opposition ou la complémentarité entre valeur de charme et valeur de la lumière, sur l'opposition ou l'hybridation entre tradition et création, sur l'équilibre dynamique entre fonctionnalité, urbanité et perception, ...

Parallèlement, le but de ces troisièmes rencontres était de redéployer et d'exprimer l'ensemble des besoins fonctionnels, des potentialités d'usage et des "désirs d'ambiance" les plus profonds concernant le projet du Théâtre de la Parole, qu'ils émanent de la nature du travail de création qu'il souhaite développer ou de l'essence du lieu dans lequel il a été préfiguré.

PROGRAMME DE LA MATINÉE LE RÉCIT COMME MISE EN JEU

Christian Rist nous a proposé d'aborder cette troisième journée par une "remise en jeu" pratique de la réflexion commune. En suivant le protocole élaboré pour le Studio Prosodique, il nous a invité à vivre ce "récit des créations" dans l'exercice même de la création, c'est à dire dans l'exercice de la parole « en ce qu'elle contient à la fois une, des et la parole ».

Pour ce faire, chacun était invité à apprendre un court texte (poétique, politique, philosophique, autobiographique, etc .) qu'il serait à même de délivrer à l'assemblée des participants au moment qu'il juge opportun. Assemblée qui n'était donc formée que d'acteurs ou d'actants.

Des comédiens proches du Voir Dit ont été invités, comme témoins de cette pratique dans ce lieu qu'ils ont investi à de nombreuses reprises : Séverine Matthieu (membre du CA), Laure Thiéry (comédienne), Anne Brissier (comédienne), Sylvie Florio (comédienne).

Le but de cette matinée qui s'est déroulée en deux temps, un temps d'exercice d'environ deux heures (mise en jeu) et un temps de retour, d'analyse et de débat (parole rétrospective), était de tenter de voir en quoi la notion de *mise en jeu* peut s'opposer dynamiquement à celle de *mise en scène*, et correspondre peut-être de façon plus pertinente à une définition d'un théâtre *pour/de/à* la parole.

PROGRAMME DE L'APRÈS-MIDI
OFFRANDES, GRIEFS, PRISES, NORMES ET SCÉNARIOS

Après les discussions sur les notions d'ambiance et de parole lors des deux premières rencontres, la troisième devait être l'occasion de s'acheminer plus directement vers des orientations de conception architecturale et urbaine de la salle Bel Air, en regard de l'expérience du matin. Les quatre mots-clés qui avaient été suggérés lors de la synthèse de la séance précédente ont constitué la trame de départ de nos discussions.

Les offrandes de la salle Bel Air

Jean-Paul Thibaud, Flash introductif sur "La notion d'offrande en sciences sociales"
Magali Paris, Première liste des offrandes
Débat

Les griefs

Initiative : Gaëlle Clériveret, Gilles Gelgon, Jean-Claude Rémond, mais aussi Christian Rist, Lionnel Monnier, Bruno Plisson

Les prises

Jean-Paul Thibaud, Flash introductif sur "La notion de prise en science sociales"
Henri Torgue, "L'exercice du parler et son contexte, Entre le texte et le lieu"
Uli Seher, "Dispositifs d'aménagement ou d'équipement"

Les normes

Bruno Plisson, Uli Seher, Etat d'avancement de la réflexion architecturale

Les scénarios

L'idée était, dans la suite des points précédents, de nommer et d'élaborer des scénarios concrets et contextualisés de transformation de la salle. Exemples : scénario "salle publique", scénario "espace de travail", scénario "activités synchrones", "évolution", etc.

Les démarches en cours

Logique sémantique. Point sur l'évolution des réflexions sur le collectif, ...
Logique patrimoniale. Tableau comparatif des cinq spectacles donnés en public à Bel Air, dispositifs scéniques et images d'archives.
Logique adaptative. Etude du dossier normatif existant

BILAN PROVISOIRE : Apports, lacunes, tâches spécifiques ou enquêtes parallèles à mener

Annexe 5

***Programme des quatrième rencontres
Journée du lundi 19 décembre
Nantes, Salle Bel Air***

Le récit des récits

BUT DE LA JOURNÉE

La journée du 19 décembre a consisté, à partir du travail d'analyse effectué par le groupe-témoin et le coordinateur, à remettre en perspective les trois journées précédentes et à présenter les résultats d'une première extrapolation transdisciplinaire des récits et débats qui s'y sont tenus : désignation de thèmes émergents à partir d'une analyse transversale et synthétique des trois journées, préfiguration d'une forme de manifeste pour esquisser une énonciation cursive des enjeux artistiques du projet de Théâtre de la Parole et préfiguration des orientations conjointes de programme et de projet architectural.

Comme initialement prévu, le but de la rencontre était d'« enrichir et faire retour sur les thèmes émergeant des journées de rencontre et se constituer le matériau de travail pour la formulation finale des enjeux de projet. »

PROGRAMME DE LA MATINÉE, 9H00-12H30

9h00. Introduction, présentation, organisation

9h30. Avancées du projet architectural

Le dur (la condition sécuritaire, normée et fonctionnelle) et le mou (le potentiel à imager)
Exposé Pascal Amphoux, Bruno Plisson, Uli Seher

10h00. Rêveries autour d'une structure de projet architectural

Ateliers parallèles "sur le potentiel" (2 ou 3 groupes de travail, 1 archi par groupe)

11h30. Restitution et débat collectif

PROGRAMME DE L'APRÈS-MIDI, 14H00-17H00

14h00. Avancées du projet artistique

Le manifeste (la condition durable, codifiée et symbolique) et le latent (à imaginer)
Exposé Elisabeth Pasquier, Emanuelle Chérel, Cyrille Delisme

14h30. Rêveries autour d'une structure de projet artistique

Ateliers parallèles "sur le latent" (2 ou 3 groupes de travail, 1 laua par groupe)

16h00. Restitution et débat collectif

FIN D'APRÈS-MIDI (17H00-19H00)

Relecture et présentation des conclusions du rapport intermédiaire et de l'ensemble des démarches parallèles ou documents produits pendant l'année
Débat collectif
Perspectives de rendu et modes de restitution de la recherche

POUR INFORMATION

BILAN SUCCINCT DE LA RÉUNION DU 3 NOVEMBRE AVEC LE COMITÉ DE PILOTAGE DU MINISTÈRE

Le comité, certes restreint puisque réduit ce jour-là à Eric Lengereau, chef du Bureau de la recherche architecturale, urbaine et paysagère (MCC, DAPA), Panos Mantziaras, chargé de mission au même Bureau (MCC, DAPA) et Guy Tortosa, inspecteur principal de la Création artistique (MCC, DAP), a manifesté un véritable soutien à notre démarche. Après avoir présenté l'avancement du travail, soit le contenu de nos trois réunions successives, l'esquisse du projet artistique de Théâtre de la Parole et l'esquisse du projet architectural de la Salle Bel Air, deux points singuliers ont été discutés et approfondis, qu'il nous est demandé de ne pas perdre de vue et de développer parce qu'ils sont susceptibles de prendre une valeur emblématique :

Le premier enjeu est un point de vue architectural : redonner ou retrouver une autorité du discours architectural dans un contexte de **réhabilitation** généralisée (activité de la création contemporaine aujourd'hui mésestimée par les concepteurs alors même que c'est une part de marché énorme et grandissante, renouvellement urbain et patati et patata), par l'invention d'un mode de programmation inédit qui, à travers la notion d'ambiance, repose sur **l'adhérence entre projet architectural et projet artistique**.

Le second est un point de vue sur le projet théâtral : déployer et tenir la problématique de la parole authentique (expression d'une ambiance) comme processus de transformation d'une parole banale en **parole autorisée**. Qu'est ce qui permet une telle transformation ? Quelle est la nature de ce qu'il faut opérer pour que ce qui est de l'ordre de la doxa devienne une fable de la constitution démocratique ? Comment peut-on mettre en jeu et en **tension un espace de négociation et un espace de décision**, le théos et le logos, la restitution tactilo-visuelle et la restitution orale, l'espace architectural de la répétition et celui de la représentation ? Donner forme c'est décider, c'est ouvrir une plaie pour permettre une nouvelle naissance, créer un espace de négociation (où l'on travaille la dimension esthétique) qui, en préfigurant le projet, ouvre un espace de la décision (où la dimension politique, tellement discutable, ne perd pas la face), qui oblige à penser le projet, à le réaliser.

De ces deux recommandations je tire deux règles qui permettent de structurer notre dernière journée de rencontre, dont il ne faut pas sous-estimer la brièveté, du fait qu'on ne pourra plus cette fois reporter à la séance suivante des points qui n'auront pas été abordés :

- Equilibrer et donner un statut identique ou un poids équivalent au travail de présentation-discussion-bilan sur le projet architectural et sur le projet artistique ; donc : a) tenter de trouver une forme de présentation similaire, autant que faire se peut, entre les deux présentations²⁸ ; b) attribuer le même temps (3h tout compris,

²⁸ Côté projet architectural, la présentation distinguera le dur et le mou ; le dur, c'est ce qui sera considéré par nous (c-à-d. nous tous à partir des discussions et nous comme "experts") comme non discutable parce que assurant la sécurité, répondant à la norme, et assurant le fonctionnement du bâtiment (des conditions minimales pour qu'un projet architectural soit viable) ; le mou, c'est tout ce qui est au contraire négociable dans des enveloppes abstraites, tout ce qu'à partir des principes il est possible d'imaginer ou d'imager. Ma suggestion, à la lecture et à l'analyse des textes jusqu'ici produits (à mon sens beaucoup trop

1h présentation 1h travail de groupe 1h restitution collective) à deux mouvements inverses menant respectivement du projet architectural vers un imaginaire théâtral et du projet artistique vers un imaginaire spatial ;

- Ne pas se permettre de tomber dans la négociation permanente, mais mettre en acte cette injonction de faire en sorte que "l'espace de négociation" des deux projets conjoints débouche sur un "espace de décision", en l'occurrence et moins métaphoriquement, que le temps de discussion et de réaction aux deux registres de propositions initiales s'ouvre sur un temps de conclusion et de consignation – qui nous permette en outre d'avoir tout le matériau pour rédiger une bafouille mémorable.

complexes en l'état pour être discutés de manière efficace), ce serait que :

Côté projet artistique, une démarche analogue soit menée pour présenter les réflexions en cours et pour hiérarchiser ce qui vous paraît aujourd'hui indiscutable par vous (c-à-d par nous tous parce que déjà discutés et par vous en tant qu'"experts"), ce que j'ai appelé ci-dessous le manifeste, les trois principes majeurs qui permettent de garantir la durabilité de l'expérience, la codification d'une forme et la valeur d'un symbole (les conditions minimales pour qu'un projet artistique soit vivable) – j'ajoute pour mémoire (la mienne) que j'ai l'impression que ça tourne à qqe chose près autour de trois instances du collectif, du texte et du public (mais j'en dis déjà trop et il faut discuter.

Toutefois je veux absolument que l'on parvienne à une homologation formelle (et donc décisive !) entre les expressions respectives des deux projets (c'est le seul moyen d'en faire naître la véritable coalescence). Mais ça, c'est à mon avis l'enjeu d'une discussion du lendemain dans un groupe restreint finaliste à 4 ou 5, 2 projet artistique, 2 projet archi + 1 tiers qui pourrait être Henry (??)

Table des matières du Tome 2

Sommaire	3
Prolégomènes	5
Présentation du Tome 2	
<i>Le Théâtre de la Parole en Débats</i>	7

Restitution 1 Le récit des ambiances et des méthodes Pratiques de recherche et pratiques théâtrales

Ambiance 1	
Récits d'ambiance, Ambiances de récit	11
1. La conception, l'ambiance et le récit	11
2. Ambiances architecturales et urbaines	11
3. Ambiances et Théâtre de la Parole	12
Récit 1	
Les studios prosodiques	13
1. Dans la matrice de l'espace nu de la scène...	13
2. Un savoir-corps archaïque	14
3. La parole et le mot	14
4. Trois séquences pour une rencontre	14
5. Un espace <i>différant</i>	15
6. Un lieu de mémoire	15
7. Un jeu de régulation	15
Ambiance 2	
La notion d'ambiance en questions	16
1. Indéfinitions – Trois ambivalences	16
2. Générations artistiques, générations ordinaires	17
3. Obligations de méthode – Interdisciplinarité et affectivité	17
4. Degré de conscience et degré de langage	18
5. Expression multisensorielle et mémoire collective	18
6. Réhabiliter l'ambiance ou préserver l'espace existant	19
7. Vers une architecture de l'accueil	19
Débat 1	
Espace, responsabilité, mémoire	20
1. L'ambiance est-elle un espace ?	20
2. La <i>Stimmung</i> ou la possibilité d'un accord vocal	20
3. Des ambiances pour une parole responsable	21
4. De la parole ordinaire à la parole remarquable	21
5. « Que le texte soit inscrit » ou la parole notable	22
Récit 2	
L'inquiétude des hérons	23
1. Apprivoiser les lieux	23
2. Passeurs et passages – Un <i>ready-made</i> textuel	24

3. Entre le réel et la fiction	24
4. Un "espace public" et un temps de discussion	25
5. Témoignage – Une découverte progressive et réciproque	25
6. Un théâtre de proximités	26
Débat 2	
L'hétérogénéité, le chantier et le degré de formulation	26
1. Révéler l'hétérogénéité	27
2. Attention chantier – Entre le dire et le faire	27
3. Des degrés de formulation	27
Récit 3	
Paroles équitables	28
1. Le travail de la parole	29
2. Médiation, Immédiation, Emotion	30
3. Equilibres négociés	30
4. Naissance d'un rire ensemble	31
5. L'unité de traitement comme garantie de l'équité de la parole	32
Débat 3	
Le texte, la parole et l'écoute	33
1. L'universalité, le témoignage et l'auteur	33
2. La parole comme vibration universelle	34
3. La parole comme trajet ou la portée de la parole	34
4. Paroles en chantier, Chantier en paroles	35
5. Un lieu de passage entre l'intime et l'universel	36
6. Le Théâtre comme foyer de ses délocalisations potentielles	36
7. Le texte, la parole et l'écoute	37
8. L'oralité, le témoignage et la sacralité	38
9. Retour au texte ou Survivre à son contexte	38
10. La parole comme circulation de la parole	39
11. Un espace d'écoute	40
Débat 4	
La salle, le chantier, le contrepoint	
Vers une architecture métamorphique	40
1. Les mystères d'une fermeture ouverte	41
2. Entre l'espace et la parole – Neutralité, entièreté, textualité	41
3. Un processus permanent de réinterprétation architecturale	42
4. Quatre principes en chantier : associer, modeler, relier, capitaliser	42

Restitution 2

Le récit du lieu

La salle Bel Air et ses acteurs

Acte 1	
Déambulation, lectures et débats	45
Scène 1 Dans le corridor de l'entrée	45
« Pour que le théâtre... » Duo sur un texte de Michel Liard	45
Un grain et une acoustique uniques	46
Un outil de travail	47
Un lieu d'enseignement partagé	47
Un espace de liberté et un bâtiment qui joue	47

Scène 2 "Au grenier"	48
<i>La forme de l'oeuvre Duo sur un texte de Michel Liard</i>	48
<i>Sons et lumières pour les Beaux Parleurs</i>	48
<i>Un moment d'intimité collective</i>	49
Scène 3 Dans la grande salle	50
<i>La démarche de création Duo sur des textes de Michel Liard</i>	50
<i>Témoignages : Configurations, objets et usages</i>	51
<i>Un lieu de silence et d'intériorité qui s'ouvre sur l'extérieur</i>	52
Scène 4 Depuis le plateau de scène	52
<i>Souvenirs de la Nantaise</i>	52
<i>Déambulation</i>	53
Scène 5 Dans les locaux de l'administration	54
<i>Un lieu de travail</i>	54
<i>Un lieu d'accueil et d'ouverture</i>	54
<i>Fonctionnements et disfonctionnements au quotidien</i>	55
Scène 6 Autour de la table	55
<i>La philosophie du Théâtre de la Parole Duo sur un texte de Michel Liard</i>	55
<i>Un lieu unique et une manière d'être, ensemble</i>	57

Acte 2

La parole en tous les sens 58

Scène 1 Parole écrite, parole scénique	58
<i>Des formes sonores de la parole</i>	58
<i>Du souffle...</i>	59
<i>Du silence...</i>	59
<i>Parcourir l'espace sonore et scénique du texte</i>	59
<i>Entre la voix, le corps et l'espace... Une cristallisation progressive du sens</i>	60
Scène 2 Le bassin sémantique de la notion de parole	61
<i>Promenade étymologique</i>	61
<i>Définitions contemporaines</i>	62
<i>Trois sens pour le Théâtre de la Parole</i>	64
<i>Que la parole demeure</i>	65
Scène 3 L'essence de la parole	65
<i>Le non-dit, le déni et l'inouï</i>	65
<i>Par la parole, De la parole, Pour la parole</i>	66
<i>La parole comme fondation de la communauté</i>	66
<i>Du chevauchement de sens distincts</i>	67
<i>De la distinction du troisième sens</i>	67
<i>A l'écoute de la parole qu'on ne comprend pas</i>	68
<i>Aux portes de la compassion</i>	68
<i>Porter la parole de l'autre, porter sa propre parole</i>	69
<i>Le trajet, le statut et le lieu de la parole</i>	70

Acte 3

Retour au projet

Le critère d'altérité et le principe d'altération 70

1. Présences de l'autre	70
2. Compréhension du texte, co-préhension de l'espace	71
3. Un théâtre qui exhibe les processus de transformation de la parole et de l'auteur	72
4. La jubilation des mots ou	
<i>Faire parler la cacahuète en breton</i>	73
5. Comment le projet architectural peut-il porter la parole ?	74
6. L'importance du minuscule et la fragilité du lieu	74
7. La diversité des espaces, le poids de la mémoire et l'entrave du détournement	75
8. Esthétiques de la pente, du vide et de l'horizontalité	76

9. Dysfonctionnements oubliés	76
10. Trois approches architecturales	77

Restitution 3

Le récit des créations

De l'expérience des studios prosodiques

à l'émergence d'options architecturales 79

1. Expérimentation	
La Salle de la rue Boyer à l'épreuve de l'usage	79
1.1. L'espace nu comme condition d'écoute	79
1.2. La porosité comme condition de fermeture	80
1.3. L'internalisation du public dans un espace unique	81
1.4. Les conditions de la lumière, la distinctibilité des visages et des corps	82
1.5. Vibration lumineuse, vibration du sens	83
1.6. La lumière traversante et l'ajustement des corps	83
1.7. Le confort sonore, l'orientation de l'espace et la possibilité de se taire	84
2. Exemple	
Les <i>Illuminations</i> de Rimbaud au regard de la parole	84
2.1. Naissance du <i>studio prosodique</i>	84
2.2. Naissance des <i>Illuminations</i>	85
2.3. Littéralement et dans tous les sens	86
2.4. Trouver l'espace où l'écoute sera la plus juste	86
2.5. Libérer l'espace de la scène	86
2.6. La position de l'acteur, le rapport au texte, l'histoire du spectacle et le statut de l'auteur	87
2.7. Lorsque la scène se retire ou le texte comme règle du jeu et objet littéraire	87
2.8. Un lieu de modulation pour des moments de rencontre	88
3. Prise	
La naissance du parti architectural à l'aune des débats en cours	89
3.1. Décentrement-recentrement du foyer	89
3.2. La structure et l'évolution : Une démarche conjointe au projet architectural et au projet artistique	90
3.3. Patrimoine architectural, patrimoine d'usage et nouvelles technologies	91
4. Reprise	
Les ambiances de la Salle Bel Air à l'origine du projet	92
4.1. L'offrande, le grief et la prise	92
4.2. Multiplicité des lieux, multiplicité du lieu	92
4.3. Une fragilité menaçante	94
4.4. Les objets et les textes ont une histoire	95
4.5. Entre la ville et le théâtre – Un premier sas oublié	96
4.6. Deux espaces intermédiaires pour libérer la grande salle	97
4.7. Une salle différente à Nantes, des lieux comparables en France	97
4.8. Un lieu magique et des espaces contraignants	98
4.9. Hypothèses lumineuses	99

Restitution 4

Le récit des récits

Retours critiques

1. Esquisse d'un projet architectural	101
1.1. Accès urbains, interfaces structurels	101
1.2. Entrer par la cour A la découverte d'un jeu d'espaces gigognes	102
1.3. La métaphore du rideau de plâtre	
Un instrument de modulation des programmes à venir	103
1.4. La Vitrine, la Cour, la Salle, le Foyer et la Maison	
Une partition de cinq espaces	104
1.5. L'interface entre la rue et le théâtre	105
<i>Porosité, ouverture, hospitalité</i>	105
<i>Dans l'histoire d'un mur</i>	106
<i>Un écran et une structure d'accueil</i>	107
1.6. Comment jouer la polyvalence des usages ?	107
1.7. L'usage des galeries et de la double hauteur en questions	108
<i>La question patrimoniale Entre deux morts programmées</i>	108
<i>Qualités acoustiques, qualités phoniques</i>	109
1.8. Peut-on vraiment ne pas toucher la grande salle ?	
Pour un projet hybride, traditionnel et contemporain	110
1.9. Des espaces de réserve qui auront toujours lieu d'être	
Des galeries pour le son et la lumière	110
1.10. Patrimoine architectural, patrimoine d'ambiance	111
2. Esquisse d'un projet artistique	112
2.1. Un collège critique	112
2.2. Un lieu de compagnonnage...	113
2.3. ...ou un espace d'accueil	114
2.4. Il ne faut pas confondre conseil d'administration et projet artistique	115
2.5. Une compagnie qui gère un lieu ou une structure qui gère un projet ?	115
2.6. Deux principes transversaux : Le contraste et l'inachèvement	116
3. Retour au projet architectural	117
3.1. La diversité des échelles de conception	117
3.2. La qualité du vide de la grande salle et le potentiel à bâtir de "la Maison"	118
3.3. La diversité des espaces sonores et la question du mobilier	118
3.4. Le maintien de l'usage plus fort que le style architectural	119
3.5. L'attitude ou l'esprit du bricolage	120
3.6. Le dur et le mou, une conception négociable	121

Annexe 1

Méthode et programme des récits croisés

Rencontre 1. Les méthodes du récit	Introduction, Grenoble	123
Rencontre 2. Le récit du lieu	Juxtaposition, Nantes	124
Rencontre 3. Le récit des créations	Contraposition, Paris	124
Rencontre 4. Le récit des récits	Extrapolation, Nantes	125
Schéma de déroulement		125

Annexe 2

Récits d'ambiances, Ambiances de récit Méthodes "génératives" et pratiques théâtrales

But de la journée	127
Programme de la matinée	
Ambiance et récits.	
Partage des méthodes et expériences de récit	128
Programme de l'Après-midi.	
Ambiance et théâtre.	
Questions transversales posées par la réhabilitation de la salle Bel Air	128
Bilan de la journée	130

Annexe 3

Le récit du lieu La salle Bel Air et ses acteurs

But de la journée	133
Programme de la matinée	
Récit déambulatoire révélant les potentialités de la Salle Bel-Air	133
Programme de l'après-midi	
Récits d'archives sonores et visuelles	134
En soirée, La Salle Bel Air en public	134
Bilan de la journée	134

Annexe 4

Le récit des créations

But de la journée	137
Programme de la matinée	
Le récit comme mise en jeu	137
Programme de l'après-midi	
Offrandes, Griefs, Prises, Normes et Scénarios	138

Annexe 5

*Programme de*Le récit des récits

But de la journée	139
Programme de la matinée, 9h00-12h30	139
Programme de l'après-midi, 14h00-17h00	139
Fin d'après-midi (17h00-19h00)	140
Pour information	
Bilan succinct de la réunion avec le comité de pilotage	140

Table des matières du Tome 2