

Rencontre
« Collectage, transposition du réel
et écriture dramatique »

Mercredi 1er avril 2009
Au Théâtre de la Tête Noire

Compte rendu de la journée professionnelle
organisée par le Théâtre de la Tête Noire.

Théâtre de la Tête Noire

Direction artistique : Patrice Douchet

La Chapelle Vieille / 144, ancienne route de Chartres

45770 SARAN

T : 02 38 73 14 14

contact@theatre-tete-noire.com

www.theatre-tete-noire.com

Théâtre de la Tête Noire,

Scène conventionnée pour les écritures contemporaines

*Le Théâtre de la Tête Noire est subventionné par la Ville de Saran, le Ministère de la Culture et de la Communication—DRAC Centre, la Région
Centre, le Département du Loiret*

Sommaire

Première table ronde	3
Le collectage / Alliance nécessaire entre le chercheur et l'artiste par Gérard Noiriél.....	3
Théâtre politique ? par Olivier Neveux	7
Echanges avec la salle	10
Georges Buisson : la question des publics.....	10
La question des formes esthétiques	11
Philippe Malone.....	11
Claudine Galea.....	13
Olivier Neveux.....	14
Deuxième table ronde	15
Claire Rengade / Ma plus grande pièce c'est dehors / Collectage sur le chantier de la ligne TGV-Est.....	15
Michèle Foucher / La table / Collectage de paroles de femmes.....	16
Christophe Martin / Retour aux sources / Collectage en résidence dans le Pays d'Avion avec Culture Commune	17
Georges Buisson / Clair d'usine / Collectage de paroles ouvrières	19
Patrice Douchet / Les Jardins oubliés / Collectage de paroles de 10 habitants de Saran	21
Pascale Houbin/ Aujourd'hui, à deux mains/ Collectage gestuel	22
Philippe Malone et Sylvain Levey/ L'extraordinaire tranquillité des choses/ Collectage en résidence au Théâtre Gérard Philipe de St Denis.....	23
Liste des intervenants.....	27
 Journée organisée en collaboration avec Carole Thibaut, auteure, metteuse en scène et comédienne. Médiateur : Nicolas Truong	

Première table ronde

Avec : **Gérard Noiriel** et **Olivier Neveux**
Médiateur de la rencontre : **Nicolas Truong**

Le collectage / Alliance nécessaire entre le chercheur et l'artiste par Gérard Noiriel

Nicolas Truong : Gérard Noiriel, historien, directeur d'études à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, a particulièrement travaillé sur l'articulation de l'immigration de la Nation et des sentiments xénophobes. Il a écrit : *Le Creuset français*, *Les Fils maudits de la République* (2005), *A quoi sert l'identité nationale* (2007), *Histoire Théâtre et Politique* (2009). A partir d'une relecture de Brecht et d'une discussion critique du théâtre politique aujourd'hui, ce dernier ouvrage essaye de définir les conditions d'un théâtre politique. Gérard Noiriel est également très impliqué dans les questions du théâtre engagé, notamment avec le spectacle *Chocolat* et par son travail avec l'auteur Serge Valletti.

Olivier Neveux est maître de conférences à l'Université de Strasbourg. Il a écrit *Théâtres en lutte*, *Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*. Il a également dirigé avec Christian Biet *Une histoire du spectacle militant, Théâtre et Cinéma militants (1966-1981)* (2007).

Gérard Noiriel, à partir de vos travaux et de votre expérience de chercheur et d'intellectuel qui s'implique dans un théâtre politique, à quoi sert le collectage ?

Gérard Noiriel : La question du collectage fait jonction. Elle se pose dans une certaine forme de théâtre que l'on appelle « théâtre documentaire » mais elle est aussi la base du travail de l'historien et du sociologue. On ne peut plus faire aujourd'hui du « théâtre documentaire » comme on le faisait dans les années 50 car de nombreux chercheurs se sont penchés sur la question du collectage et notamment les sociologues.

On apprend aux étudiants en sociologie à ne pas être positivistes. Le positivisme, c'est croire que la vérité se trouve dans le document ou dans l'entretien. Il existe une méthode de l'entretien, de la collecte de documents avec un enjeu fondamental : pourquoi collecter des documents ?

Dans le spectacle vivant, la question du collectage peut être un piège. On peut prendre par exemple le thème de l'immigration qui est parfois traité de manière catastrophique par certains metteurs en scène. Ces derniers confortent les stéréotypes et sont très éloignés de ce qui a pu se faire dans la recherche pendant ces vingt dernières années.

Pourquoi le résultat de cet usage du collectage, dans le domaine de l'immigration, est catastrophique ?

Gérard Noiriel : La question autour de l'immigration est avant tout : quel message, quel savoir, quelle représentation ?

Beaucoup de choses alimentent le discours médiatique contre le racisme, ou la dénonciation de la colonisation, avec l'idée que l'on serait aujourd'hui les indigènes de la République.

Influencé par l'Ecole de Marc Bloch, je pense que nous avons un rôle civique à jouer, qui consiste à donner des outils aux citoyens pour qu'ils s'orientent eux-mêmes dans la vie. Brecht et Sartre disaient la même chose. Les chercheurs doivent donc travailler avec les artistes capables d'inventer des formes et de toucher les émotions.

Quand on travaille sur les questions du racisme, il faut inventer des formes sensibles car on ne démontre pas à quelqu'un qu'il ne faut pas être raciste par des formes intellectuelles telles que la conférence. Nous avons créé une association (DAJA) qui rassemble des artistes et des chercheurs pour trouver les moyens de fonctionner ensemble en respectant chacun pour ce qu'il est. Nous menons au sein de cette association un projet qui réunit Serge Valletti, auteur, et Georges Lavaudant, metteur en scène pour un spectacle qui sera présenté à Bobigny en 2010. Quant à moi, j'écris un livre d'histoire sur le massacre des Italiens à Aigues-Mortes en 1893. C'est la base historique, avec un travail de collectage en amont, à partir de laquelle Serge Valletti a écrit un texte théâtral.

Avec cette association, nous avons réalisé un autre spectacle qui s'intitule *Chocolat* à partir d'un travail de collectage autour du premier clown français. Celui-ci a imposé le personnage de l'Auguste à la fin du 19^{ème} siècle. C'était un esclave cubain. Ce travail de collectage a été fait en équipe et a réuni à la fois des artistes et des chercheurs. Les chercheurs ont besoin de la solidarité des artistes et réciproquement les artistes ont besoin des chercheurs. Dans le passé, il y avait davantage d'alliances entre l'artiste et le chercheur.

La question du collectage est à la jonction de toute une série de problèmes qui ne sont pas uniquement du côté de la création ou du savoir. Elle interroge les modes d'intervention dans la société et la nécessité de redonner de la force à une forme d'intellectuel collectif, c'est-à-dire une démarche collective où chacun est là pour ce qu'il sait faire, pour sa compétence. On se retrouve alors et on peut exister face au pouvoir, qui de plus en plus aujourd'hui, essaie de remettre en cause ce que nous faisons. C'est un véritable enjeu et il faudrait trouver les moyens de le penser en dehors des structures classiques.

Il faut relancer cette tradition du théâtre politique, militant, en réfléchissant sur ce que cette forme veut dire dans le monde d'aujourd'hui, et sans reprendre des modèles qui ont fait leur temps et ne fonctionnent plus aujourd'hui. Il faut aussi intégrer davantage les chercheurs en sciences humaines et sociales dans le processus.

Est-ce que le chercheur pourrait être un collaborateur pour ceux qui travaillent dans le milieu artistique ? Et dans quel sens ?

Gérard Noiriel : Tout d'abord, je suis pour le pluralisme, il y a plusieurs manières de faire. Je ne souhaite pas donner des leçons. Pourtant, une possibilité riche de potentialités ne me semble pas exploitée.

Brecht a abordé ce sujet dans son journal *L'Achat du cuivre*. Il met en scène un savant marxiste, un dramaturge et un metteur en scène ayant un dialogue conflictuel. Ce conflit donne naissance à de nouvelles résolutions. Dans un climat de confiance et de respect mutuel, le conflit peut être préférable à un consensus de départ.

Il ne suffit pas de tendre son micro à quelqu'un pour faire du collectage intelligent. Il faut d'abord avoir la vigilance de consulter les recherches qui portent sur les méthodes d'entretien. Il faut également se munir d'une équipe de travail et d'un collectif d'écriture.

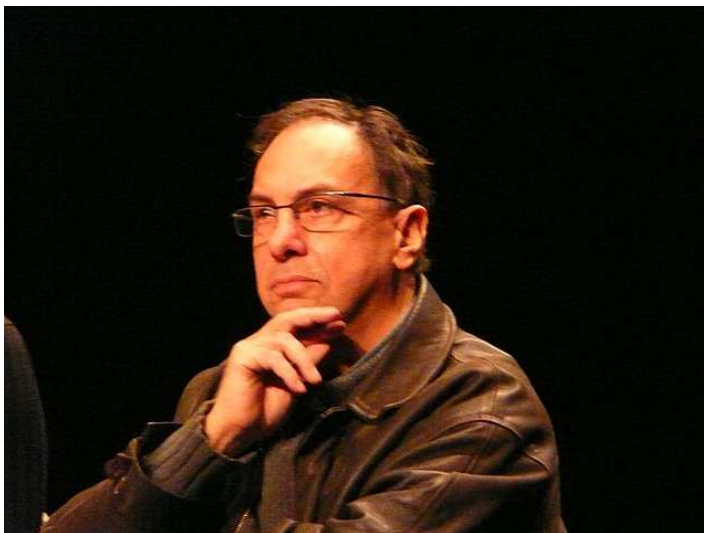
Les universitaires peuvent donner des conseils pour l'archive et la documentation. Pour notre projet *Chocolat*, nous sommes allés chercher des documents dans les films des Lumière qui mettent en scène un clown, l'ancêtre de Charlot. On explique alors pourquoi on a aujourd'hui oublié Chocolat : les Français ont honte des raisons qui ont fait le succès du clown. En effet, son succès est dû au fait qu'on se moquait de lui. Je ne voudrais pas enfermer la question du collectage simplement dans une question technique mais il faut toutefois savoir qu'il existe des méthodes de collectage. On peut apporter une aide qui facilitera le travail mais qui n'influe pas du tout sur la partie artistique.

N'enfermons pas la question du collectage dans des considérations techniques, mais pouvez-vous nous donner quelques exemples car vous dites qu'il y a plus de 40 ans de recherche sur les techniques de l'enquête et de l'entretien ?

Gérard Noiriel : En sociologie, on se méfie beaucoup de l'idée de donner la parole. C'est la démarche même qui importe et avant tout le questionnement car il y a un lien entre le questionnement et le collectage. Le type de collectage que l'on fait est toujours lié au questionnement.

Je crois davantage à ce que l'on appelle « l'observation participante ». Pour cela, il faut vivre avec les gens. Il y a des pays comme les Etats-Unis dans lesquels la tradition du collectage est plus ancienne. On peut prendre l'exemple de Richard Schechner, fondateur du théâtre performance, qui a longtemps travaillé avec des sociologues. Il y a quelque chose qui a été raté en France.

Pour parvenir à une association ou à une interaction entre les artistes et les chercheurs, il faut concevoir que le travail d'écriture implique la présence d'un historien, d'un sociologue ou d'un anthropologue et réciproquement il doit y avoir du côté des universitaires un respect pour la compétence artistique.



Gérard Noiriel

Olivier Neveux, est-ce que vous souhaitez réagir aux propos de Gérard Noiriel ? Est-ce que vous êtes d'accord avec la vision du collectage et des conditions pour une alliance entre le chercheur et l'artiste ?

Olivier Neveux : Je suis persuadé du lien dialectique à réinventer entre la recherche et le monde de l'art. Même à l'époque de Vincennes, le lien était très fragile. A ma connaissance, très peu d'universitaires ont accepté de jouer le jeu de l'aventure collective parce que cela implique de ne plus être dans la position surplombante de l'expert mais de se mettre au travail dans une confrontation. Je partage donc l'idée de réinventer un rapport dialectique entre l'université et la production artistique.

Ensuite, je suis plus mal à l'aise quant à la question du collectage. J'ai tout d'abord un problème avec le mot « réel » et sa définition. J'ai également des difficultés avec le fétichisme de la parole qui suggère qu'il suffirait de faire parler les personnes pour que la vérité émerge. J'ai une question pour Gérard Noiriel : si l'on regarde l'histoire du théâtre politique, ces trente dernières années, on observe qu'il ne se passe pas grand-chose dans les années 80 mais que le renouveau du théâtre politique coïncide avec le renouveau des luttes sociales, ce qui est peu étonnant, et dans le monde du théâtre cela passe notamment par la forte appropriation des textes de Bourdieu tels que *La Misère du monde*.

D'un point de vue scientifique, que pensez-vous de ces textes et de leur utilisation faite par le monde du théâtre ?

Gérard Noiriel : J'ai été étudiant de Bourdieu. Je connais cette génération d'intellectuels à laquelle personnellement, je ne voulais pas ressembler. Alors même que Bourdieu m'a énormément appris, ces intellectuels-là ont raté la notion de collectif. Je suis proche d'un sociologue, Stéphane Beaud, qui a travaillé pour *La Misère du monde* et qui a ensuite poursuivi un travail formidable. Il a vécu pendant dix années dans un quartier de Sochaux où il y a fait, par exemple, du soutien scolaire. Il a écrit *Retour sur la question ouvrière* avec Michel Pialoux aux Editions Fayard (2004) et serait prêt à s'engager dans des projets théâtraux, mais ne voit pas encore le lien pour le moment.

Cela pourrait pourtant s'inscrire dans une démarche nouvelle, plus intéressante que celle qui s'est faite avec *La Misère du monde* qui ne me paraît pas être un exemple à suivre.

Je connais un artiste qui fait des interventions dans les prisons. Souhaitant travailler avec un sociologue, il s'est adressé à Loïc Wacquant. C'est naïf car Loïc Wacquant est un grand sociologue renommé qui n'est jamais disponible.

Ainsi, ce que l'on essaye de faire dans notre association, c'est de mener des collaborations qui peuvent fonctionner. Par exemple, on travaille avec des jeunes chercheurs qui sont en thèse et on les aide à trouver une aide financière par le biais du Conseil Général de l'Ile de France. On peut donc créer des relais dans lesquels se retrouver, s'épanouir et ne pas faire des coups médiatiques.

Pour beaucoup d'artistes et de metteurs en scène, *La Misère du monde* révélait une France invisible que l'on n'entendait plus après l'éclipse politique des années 80. Ce qui me semble problématique, c'est qu'en donnant la parole aux gens, il y ait malgré tout chez le sociologue et l'artiste qui l'interprète, une volonté de dire la vérité de leur condition à leur place...

Gérard Noiriel : La souffrance n'a pas été révélée par ce livre. Les journalistes et les militants avaient déjà fait un travail sur ce sujet ! Le problème dans le milieu théâtral est que la dimension sociologique est souvent mise de côté pour ne retenir que le témoignage. Or, Bourdieu a un appareil théorique extraordinairement compliqué. Il faudrait une mise en scène capable d'intégrer la dimension sociologique et théorique de Bourdieu.

On peut voir que Brecht, lui, le faisait par rapport au marxisme. Il montrait des processus à l'œuvre et une intelligibilité des phénomènes. Ainsi, ce que l'on a retenu dans *La Misère du monde*, c'est seulement la dimension de l'entretien et non l'architecture. J'ai un sentiment de frustration car de nombreux sociologues font des recherches formidables mais peu de metteurs en scène s'en emparent. Or, je suis convaincu que les choses fortes se font par le bas. Réciproquement, j'incite les sociologues à aller travailler avec des artistes. Je pense qu'il règne une absurdité dans le contexte actuel.



Olivier Neveux, Nicolas Truong, Gérard Noiriel

Je vous remercie beaucoup d'avoir relevé ces absurdités et d'avoir proposé ces alliances pour renouveler un théâtre social, politique, engagé tel que vous le définissez.

Théâtre politique ? par Olivier Neveux

Nous allons continuer à présent avec Olivier Neveux. A partir de ce qui s'est fait sur *La Misère du monde*, qui marque d'une part une rupture avec le théâtre politique des années 80 et d'autre part une tentative de transposition du réel, peut-on voir l'émergence de nouveaux textes ?

Olivier Neveux : C'est en effet, à partir de ce moment que l'on revient très fortement sur l'idée de transposition du réel. Je suis convaincu que le théâtre n'est pas en avance sur l'histoire et qu'il est donc intégralement tissé des conjonctures. Dans les années 80 sous le régime de Mitterrand et sous la volonté de « dépolitiser » la société, on voit peu de théâtre politique. On assiste au même essoufflement dans le domaine du théâtre que dans le domaine militant. Il faudra attendre 1993 et 1995 pour voir ré-émerger des choses. L'année 1993 correspond à deux livres emblématiques : *Spectre de Marx* de Derrida et *La Misère du monde* de Bourdieu. En 1995, ce sont davantage les manifestations contre Juppé et celles des sans-papiers de Saint-Bernard qui marquent les esprits. Le théâtre à cette époque, après des années de repli, se repose enfin la question du réel.

Pour un certain nombre de personnes, Bourdieu va être une manière de faire ré-émerger le réel sur scène.

Avant cette éclipse, le théâtre politique, le théâtre en lutte tel que vous l'analysez dans votre ouvrage, était-il lié à ce que l'on appelle aujourd'hui le collectage, l'enquête ?

Olivier Neveux : Oui, mais pas l'enquête telle qu'on l'entend aujourd'hui. Ce qui intéressait les militants, ce n'était pas de collecter le réel ou de le transposer mais de le transformer. Pour transformer le réel, il fallait mener un travail d'enquête. Il y a eu une influence très forte dans les années 70 de la pensée maoïste. Or, l'enquête est un concept maoïste.

Elle n'est pas un sondage ni la recherche d'un témoignage. Elle est plutôt didactique, c'est-à-dire que l'on vérifie sur le terrain les présupposés que l'on a. Il s'agit non pas d'aller à la rencontre du réel pour le transposer afin de le mettre sur scène mais davantage d'aller à la rencontre du réel pour vérifier si les présupposés qui organisent le combat militant sont justes et si besoin de les rectifier en fonction du réel. Il faut pour cela analyser la conjoncture. Il y a donc un immense travail d'enquête tout au long de la période des années 70.

Qu'observez-vous aujourd'hui et dans quel type de filiation cela s'inscrit-il ?

Olivier Neveux : Le théâtre politique aujourd'hui est un théâtre de constat. Le discours récurrent n'a de cesse de nous expliquer que le théâtre est politique par essence. C'est le cas par exemple de Denis Guénoun, universitaire, qui explique que le théâtre est ontologiquement politique car c'est le lieu du rassemblement. Or, selon moi, le théâtre n'est pas toujours politique et il est important de réfléchir sur ce que le mot politique signifie. On peut dater des grandes séquences du théâtre politique notamment au vingtième siècle. L'une des premières est due à Erwin Piscator, metteur en scène allemand communiste. Il décide de créer un théâtre politique à partir mais surtout contre le naturalisme. Il reproche au naturalisme l'illusion de mettre le réel sans phare sur le plateau, d'être un théâtre qui donne des gages de désespoir et nous montre la misère du monde. Il dit que le politique « c'est montrer ce qui devrait être dans ce qui est ». Le théâtre naturaliste serait donc selon Piscator un théâtre qui montre ce qui est.

Il me semble alors que le théâtre politique aujourd'hui est un théâtre qui vient nous dire ce qui est avec une redondance de la réalité plutôt que de nous dire ce qui devrait être dans ce qui est.

De plus, je partage avec le philosophe Alain Badiou l'idée que nous réduisons les opprimés à des victimes. Montrer ce qui est, c'est montrer la souffrance du monde sans montrer les échappatoires à cette souffrance. Il est évident que si nous sommes tous confrontés à la souffrance, à la « victimisation », nous sommes tous d'accord sur le constat. Devant la misère, nous pouvons tous avoir le même dégoût ou la même colère. Devant le mal, dit Alain Badiou, on ne peut fonder qu'une église. Dès lors que l'on commence à chercher des solutions pour s'en échapper, on entre nécessairement dans une attitude polémique et on commence à se diviser. Constaté qu'il y a une fracture sociale dans un pays, même un Président de la République peut le faire ! Si l'on pose la question du comment échapper à cette fameuse fracture, on commence à se diviser et à renouer avec le brechtisme. Le grand danger du théâtre politique, c'est donc de montrer ce qui est dans une sorte de constat apitoyé et souvent assez complaisant.

Est-ce que dans ce théâtre de l'ordre du constat, il n'y a pas ce besoin de transcrire le réel ?

Olivier Neveux : Selon moi, c'était très important que les invisibles de la société ré-émergent. Mais il y a une distinction entre le social et le politique. Ce n'est pas tout à fait au même endroit que cela ce passe. Je crois qu'il y a eu un théâtre social qui venait nous montrer des classes sociales et des conditions sociales. C'était un théâtre de la contestation sociale.

La difficulté, c'est comment à partir de cette contestation sociale, on tente d'inventer des perspectives politiques liées à la question du pouvoir, des perspectives stratégiques de transformation de la réalité ?

Olivier Neveux : Je ne suis pas du tout en train de dire que l'un est isolé de l'autre. Dans les années 70, il y a un théâtre qui naît de ces personnes qu'on ne voit pas dans la société. Par exemple, des centaines de milliers de spectateurs se rendent au Festival des Immigrés de Suresnes de 1973. Il y avait aussi un théâtre féministe et un théâtre homosexuel.

Ce théâtre-là essaye d'inventer des perspectives politiques à la représentation. L'idée, c'était de donner la parole aux absents, aux invisibles sans ouvrir à des vraies perspectives politiques.

Est-ce qu'il n'y a pas aussi dans les spectacles que vous pouvez voir aujourd'hui qui repose sur le collectage, une volonté d'ouvrir davantage le sens plutôt que de l'imposer ?

Olivier Neveux : Tout d'abord, je ne suis pas du tout pour la résurgence d'un nouveau théâtre maoïste ! Dans les années 70, on peut observer l'apparition d'un cinéma maoïste par le biais notamment des films de Godard qui sont d'une puissance incroyable. Je me méfie du théâtre aujourd'hui qui nous montre le réel sans aucun outil politique. Je crois que lorsque l'on n'a pas les outils, c'est que l'on a uniquement les outils dominants pour lire le réel.

En ce qui concerne le spectateur, j'aime beaucoup la phrase d'Heiner Müller qui dit que l'« on a besoin d'un mur pour penser ». Je me méfie de la sollicitude qui laisse croire au spectateur qu'il est libre de penser. Cela me paraît être une absence de courage politique.



Olivier Neveux

Echanges avec la salle

Jean Michel Rivinoff : On a pu observer dans les années 70, l'apparition d'une utopie qui a laissé croire que le théâtre politique à lui seul pouvait changer les choses. Ainsi, à partir des années 80, peut-on parler d'un théâtre de désillusion ?

Olivier Neveux : Je suis persuadé que de nouvelles choses sont en train d'émerger. A nous d'être attentifs et disponibles à cette émergence. Je ne veux pas faire un modèle des années 70. Je ne pense pas qu'un artiste ait cru pouvoir changer les choses à lui tout seul. Il faut se poser la question de la fonction du théâtre dans un processus d'ensemble. Dans les années 70, je ne connais pas d'artiste pour qui il y avait une grande illusion portée dans le théâtre. Pour reprendre la belle formule de Godard, « ils ont tous fait d'une tâche secondaire leur activité principale ».

Il y a tout de même beaucoup de présupposés, que ce soit dans le théâtre de constat ou dans le théâtre de combat sur la question de la réception. Qu'est ce qu'on attend du point de vue de la réception ?

Olivier Neveux : Si on prend par exemple la proposition faite par le Théâtre de l'Aquarium en 1976 avec le spectacle *La Jeune lune tient la vieille lune toute une nuit entre ses bras* qui se base sur des enquêtes, on voit apparaître l'idée de rapporter les paroles qui se tiennent dans les usines occupées. On voit à travers ce spectacle que l'on n'est pas dans une volonté d'efficacité, de contamination politique mais dans une tentative de trouver scéniquement la manière de montrer la nouveauté qui a réussi à émerger dans ces nuits d'occupation.

La même année, il y a un spectacle, *Veille taupe tu as fait du bon travail*, qui rend compte sur scène des acquis ouvriers sur dix années de luttes, à partir de nombreuses enquêtes. Pour ce spectacle, il s'agit de penser la salle comme un collectif militant et de s'adresser à elle en espérant que de la représentation, de ce collectage d'un certain réel, vont ressortir un certain nombre d'acquis pour ses propres luttes. On voit bien que l'on est dans des endroits extrêmement tendus sur la fonction du théâtre.

Georges Buisson : la question des publics

Georges Buisson : Je trouve votre discours démoralisant. Il réduit le théâtre à un objet de laboratoire. L'essentiel est à qui le théâtre s'adresse car l'acte social du théâtre, malgré tout, c'est le public. On peut donc s'interroger politiquement sur qui aujourd'hui compose le public du théâtre. Votre discours met en avant un théâtre de constat qui n'aborde pas les phénomènes de transposition. Je pense que le théâtre public et surtout ceux qui ont mené ce combat pour l'existence de ce théâtre ont vécu cette chose comme essentielle. C'était important de faire un travail de « conscientisation » et un travail d'élargissement social concernant les publics.

Olivier Neveux : Qu'est ce que vous appelez « conscientisation » ?

Georges Buisson : Pour moi, le théâtre est un élément très important de questionnement du monde dans lequel nous vivons. Ce n'est pas forcément un théâtre de discours mais plutôt un théâtre qui nous permet de prendre conscience et d'avoir du recul.

On a l'impression, ce matin, de parler de cette forme théâtrale comme la forme dominante du théâtre alors qu'elle a toujours été minoritaire. Je pense que la question est, aujourd'hui et plus que jamais, de savoir qui le théâtre rencontre. Personnellement, le théâtre m'a rencontré à une époque où il n'aurait pas dû me rencontrer. Je ne suis pas certain que si j'avais 18 ou 20 ans aujourd'hui, le théâtre me rencontre. Je pense même qu'il me laisserait volontairement de côté.

Chaque expérience théâtrale que nous avons vécue sur ces démarches-là a eu ses forces et ses faiblesses mais elles ont toutes existé dans la mesure où il y avait la volonté de rencontres en amont, le désir de nourrir l'acte théâtral et de créer un échange. C'est très difficile, même aujourd'hui, de trouver les moyens pour ces cheminements car nous sommes dans un formatage du théâtre d'un point de vue économique mais aussi au niveau des durées et de son exploitation.

Olivier Neveux, vous avez abordé tout à l'heure toutes ces questions latentes et peut-être trop rapidement car cet aspect du théâtre fait largement consensus aujourd'hui soit pour des raisons intrinsèques, ontologiques au sens où le théâtre questionne le monde. J'ai l'impression que c'est un consensus que vous avez brisé. Pourquoi, selon vous, n'y aurait-il pas d'essence politique du théâtre ?

Olivier Neveux : Pour moi, il n'y a pas un théâtre mais des théâtres qui s'affrontent. A l'intérieur de ces théâtres qui s'affrontent, il y en a qui sont clairement dans une visée politique, dans une visée militante, ou dans une visée critique mais il y a toute une autre partie des théâtres qui n'est absolument pas là dedans. Tous les théâtres ne sont pas politiques et ne proposent pas tous des questions. Toutes les questions ne se valent pas. Par ailleurs, il y a des questions qui sont extrêmement aigues, tranchantes et d'autres qui sont dans un consensus effrayant. Je n'ai pas dit que le théâtre ne pouvait pas être critique, au contraire ! Il y a un théâtre critique qui a pris mille formes différentes et il ne s'agit pas de l'homogénéiser. Bien sûr, chaque œuvre est en elle-même sa propre fin et on peut réfléchir à partir d'elle. On peut relever des tendances et ne pas être d'accord. On peut aussi voir des marques dominantes même dans le théâtre opprimé et même dans le théâtre minoritaire.

La question des formes esthétiques

Philippe Malone

Philippe Malone : Je me pose un certain nombre de questions sur les problèmes de définition. Qu'entendez-vous par théâtre politique, théâtre social, théâtre de constat et théâtre militant ?

Dans quelle mesure le théâtre militant s'inscrit-il dans un discours ? D'après Godard, la question n'est pas de faire du cinéma politique mais de faire politiquement du cinéma. Müller reprenait cette phrase à son compte pour le théâtre : faire politiquement du théâtre. Moi j'ai abandonné le terme de théâtre politique car je ne sais plus trop ce qu'il signifie. En revanche, faire politiquement du théâtre est intéressant car il pose la question de la forme et permet justement d'intégrer la dimension esthétique. Lorsqu'il y a conflit, selon moi, il doit être esthétique et non pas sur le soit disant réel ou son réemploi et son analyse. Faire politiquement du théâtre pose alors la question de la mise en crise des formes. Camus disait qu'« en art, la révolte se perpétue dans la vraie création, non dans la critique et le commentaire ».

Olivier Neveux : La formule de Godard, c'est « faire politiquement du cinéma politique ». Il rajoutait politique à la fin ! J'essaie depuis des années de définir ce qu'est le théâtre politique en considérant que tout théâtre n'est pas politique. J'ai essayé de chercher une définition politique de la politique. Je l'ai trouvé chez Rancière et chez Badiou. On a le droit d'être en total désaccord avec ces définitions mais pour ces deux penseurs il n'y a de politique que lorsqu'il y a conflit organisé autour d'une volonté d'égalité. C'est à partir de là que j'ai essayé de regarder dans l'histoire les moments où surgissait une revendication d'égalité et qui faisait crise ou événement politique. Rancière oppose la politique (qui est un surgissement rare) à la police (qui est la gestion). Il y a un théâtre de la gestion mais ce qui m'intéresse c'est davantage le théâtre politique celui du surgissement. J'ai commencé à faire mes recherches après 1995, dans une époque où le leitmotiv était le théâtre aux citoyens. A l'époque, je ne comprenais pas ce que voulait dire ce terme de citoyenneté. J'ai essayé de réfléchir alors sur sa signification.

Je suis d'accord avec vous pour ce besoin de définir. Aujourd'hui, on a du mal à définir la politique. On voit bien que l'on a des problèmes de débouchés politiques très forts, que l'on ne sait pas très bien où l'on va et que l'on est dans un période de crise massive. J'ai fait une distinction entre le théâtre politique et le théâtre social qui, lui, est un théâtre qui montre les conditions sociales quelles que soient les formes esthétiques utilisées pour cela. Il me semble donc que ce ne sont pas les mêmes théâtres.

On peut observer aussi le théâtre documentaire qui a également une histoire et qui n'est pas du tout un théâtre où l'on va s'appuyer sur des documents. C'est plutôt un théâtre qui met en choc les documents les uns aux autres. Ce n'est pas non plus un théâtre qui met les documents sur scène mais à l'inverse c'est un théâtre où on nous apprend à lire la fragilité des documents dès lors qu'on les confronte les uns aux autres. Evidemment, tout cela se manifeste par des propositions esthétiques différentes, parfois contradictoires, parfois antagonistes. Il y a donc des milliers de manières de faire du théâtre politique dans une conjoncture où la politique n'est plus aussi évidente qu'elle a pu être dans les années 60 ou 70.

Philippe Malone : Au théâtre, puisque l'on est dans la représentation et dans la langue, on se pose la question du sens, de ce que l'on veut dire et très rapidement du politique sans même savoir ce que politique veut dire. Est-ce qu'il y a, par exemple, un rapport chez vous entre la peinture politique et le théâtre politique ? Est-ce que la peinture politique dans ce sens là crée aussi des formes ? Et qu'est-ce que cela veut dire ? Est-ce qu'il y a une sculpture politique ? Politiquement, le théâtre m'intéresse davantage car on pose véritablement la question de la forme.

C'est-à-dire que là où le théâtre intervient, c'est sur l'acte de la représentation et même dans l'écriture. Personnellement, j'écris et je me pose cette question là dans l'écriture que j'essaie de dénaturer justement politiquement pour en faire un objet dans une démarche artistique. C'est également ce que j'aime retrouver au théâtre : quelque chose qui déconstruit mais qui dans ce temps là aussi reconstruit une forme qui met en faillite d'une certaine manière les précédentes. Aujourd'hui, les arts numériques tentent par une approche politique de faire autrement. Ainsi, ils reposent la question de l'art et des formes.

Or, pour l'instant, j'ai l'impression qu'on se ré-éloigne, qu'on frôle cette question de l'esthétique mais que finalement on retombe à une forme d'asservissement de tout cela au politique. On n'a jamais demandé à Picasso ce qu'il voulait dire lorsqu'il peignait *Guernica*. Or, ce sont des questions que l'on pose au théâtre.

Olivier Neveux : Si, on a demandé à Picasso qui a lui-même répondu ! Je suis absolument d'accord avec vous et évidemment que c'est un travail sur les formes. Par

ailleurs, le terme d'asservissement me dérange. Il est assujéti à une fonction qui n'est pas directement politique.

Claudine Galea

Claudine Galea : Si l'on veut travailler de manière efficace, il faudrait travailler à partir de deux œuvres qui sont à des années de différence. C'est lorsque l'on est dans l'œuvre donc dans la précision et dans le processus artistique, que l'on peut peut-être réussir à problématiser les questions. Je suis auteure. Les questions que l'on a aujourd'hui sont : comment questionner le monde ? Quelle forme donner à ce questionnement tout en sachant que l'on a brûlé un certain nombre de formes ?

Je pense comme Müller, en affirmant que c'est à partir d'un mur qu'on peut se positionner. S'il n'y a rien, on reste dans une fausse neutralité, une illusion totale d'engagement. Le mot d'engagement n'a pas encore été prononcé et je pense que ce mot recoupe un certain nombre de choses. Mais à une forme du théâtre brechtien qui serait une forme de théâtre de conflit, de la résolution du conflit donc une forme de crise entre les personnages et ensuite d'aboutissement, on peut opposer une autre forme qui se traduit esthétiquement par de la juxtaposition, de l'inventaire.

Comment produire aujourd'hui une forme ? Comment questionner le monde à travers une expression qui refasse processus ? Effectivement, dès qu'il n'y a plus de processus, il y a une forme de constat et de cynisme. Aujourd'hui, on ressent beaucoup ce cynisme au sens de désenchantement qui révèle une grande fragilité de penser, un grand désespoir. Il faudrait donc réinterroger des œuvres et voir comment elles fonctionnent. J'ai l'impression qu'il y a un certain nombre de fonctionnements dans l'écriture dramatique qui ne sont pas remplacés et on ne sait pas comment les remplacer.

Michèle Foucher : Je pense qu'entre ces deux œuvres à confronter, entre ces deux temps, il y a la chute du mur de Berlin, c'est-à-dire la fin d'une idéologie. A partir de là, comment refaire, réorganiser, en sachant qu'il y a une base qui est celle de notre civilisation occidentale ?

Daniel Pinault, comédien : Gatti a réussi à allier le poétique et le politique alors que le théâtre se donne bonne conscience, en général, en se disant poétique et en se désengageant alors du politique.

Selon moi, l'idée de trouver une symbolique est importante. S'il y a un théâtre de combat, un théâtre militant, il est nécessaire de trouver la forme qui soit celle du constat mais qui trouve justement un vrai outil qui serait propre au théâtre, qui permettrait dans une forme de synthétiser les courants de pensée, plutôt que de retranscrire un discours.

Patrice Douchet : Je suis ravi d'entendre parler de Gatti qui est venu très souvent ici au Théâtre de la Tête Noire. Je pense notamment que cette journée professionnelle organisée ici vient de la rencontre avec Gatti. Il m'a planté des questions dans la tête et on lui doit ici ce type de débat. La première fois que j'ai rencontré Gatti, je lui ai demandé si ça l'intéresserait de venir au Théâtre de la Tête Noire en résidence. Il m'a répondu : « ne confonds pas combat et villégiature ! ». Je rends donc hommage à Gatti qui est toujours à la Maison de l'Arbre de Montreuil. « D'errante, la parole avait peur de devenir mendicante ». Cette phrase qu'il a dite récemment lors d'une lecture m'accompagne depuis.

Olivier Neveux

D'ailleurs, Olivier Neveux consacre une large part à Gatti dans son œuvre. Comment chez ceux que vous avez lus et vus, on peut trouver des éléments concernant précisément la forme esthétique ?

Olivier Neveux : J'ai été très surpris quand j'ai commencé à travailler sur les années 70 de m'apercevoir que beaucoup ont réinventé des formes qui existaient déjà soixante ans plus tôt sans le savoir. Il n'y a pas eu une répétition à l'identique mais des voix singulières à l'intérieur de cela. Je suis également d'accord avec les propos de Michèle Foucher. Evidemment, ce n'est pas identique et comparable parce que des choses se sont passées comme la chute du mur de Berlin ou d'autres événements. On ne peut donc plus faire de la politique et penser l'horizon de la même manière. Je crois que l'on commence aussi par le milieu comme le dit Deleuze et que l'on ne part pas de zéro. J'aime la proposition faite par Claudine Galea d'opposer un théâtre qui continue à se servir de la fable et un théâtre plus fragmentaire. Je me suis beaucoup intéressé à un spectacle politique qui est *Rwanda 94* parce qu'il permettait d'additionner quelques unes des grandes formes du théâtre politique inventées au XXe siècle: le théâtre conférence, le théâtre témoignage, le théâtre épique.

Ce spectacle *Rwanda 94* laisse entendre, selon-vous, quelque chose d'une sorte de réussite esthétique et d'un spectacle à visée politique ?

Olivier Neveux : Je pense que c'est un spectacle extrêmement important. Après, je ne sais pas si ce spectacle est une réussite artistique ou non. Je ne voudrais cependant pas donner l'impression que dans les années 70, tout le théâtre était militant au sens où je le décris. Je pense au théâtre du quotidien qui s'est inventé dans les années 70 et qui était un théâtre qui entraînait un lien avec le réel mais qui n'est absolument pas celui que j'ai décrit dans le théâtre militant. Je ne voulais pas donner l'impression de massifier le théâtre politique des années 70. Celui sur lequel j'ai travaillé, c'est un théâtre qui était plus explicitement politique.

Jean-Michel Rivinoff : Je souhaiterais revenir sur la question de la forme car elle est très importante. Je trouve que l'auteur a énormément apporté au théâtre politique ou fait politiquement. On parle beaucoup des metteurs en scène mais il y a travail dramaturgique important derrière tout cela. En effet, il y a une transformation d'un réel reconnu en langage et dans une forme esthétique extrêmement forte. Par ailleurs, la rencontre entre metteurs en scène et universitaires est nécessaire. Néanmoins, je pense qu'il faut y ajouter l'auteur qui a aussi sa place dans cette rencontre. Dans une quête de sens, l'auteur a une place importante dans ce trinôme puisqu'il est dans la transformation du langage et que les langages prennent aujourd'hui de multiples formes. On sait bien que dans l'histoire du théâtre il y a une mise en avant tout à fait évidente du metteur en scène. Il devient le représentant unique du théâtre et on personnifie d'ailleurs le théâtre à travers le nom des metteurs en scène. On en oublie alors quelquefois les autres acteurs de la construction du théâtre.

Je suis tout à fait d'accord avec vous. Cela est véritablement un problème puisque dans les pages littéraires des journaux, il est très difficile de parler de pièces de théâtre en tant que textes. Je voudrais, pour finir, remercier Olivier Neveux pour toutes les idées qu'il nous a permis de secouer.

Deuxième table ronde

Avec : **Georges Buisson, Patrice Douchet, Michèle Foucher, Pascale Houbin, Sylvain Levey, Philippe Malone, Christophe Martin, Claire Rengade.**¹

Médiateur : **Nicolas Truong**

Claire Rengade / *Ma plus grande pièce c'est dehors* / Collectage sur le chantier de la ligne TGV-Est

Nicolas Truong : J'aimerais à présent pour chaque intervenant partir d'un projet précis et singulier. Quelles questions a soulevé la mise en place du projet ou quels ont été les problèmes rencontrés ? Nous commençons avec Claire Rengade qui justement part « en immersion » sur de longues périodes. Pouvez-vous nous parler de votre projet en cours ou du projet sur lequel vous voudriez intervenir ?

Claire Rengade : Je ne pars jamais seule mais toujours accompagnée de comédiens. Quand nous sommes en résidence, nous partons véritablement « en compagnie », nous vivons chez l'habitant. Les projets que nous menons sont assez longs. *Ma plus grande pièce c'est dehors*, sur le chantier du TGV, a duré trois années. Au départ, c'était le projet d'un paysagiste qui travaillait en association avec le Parc de Lorraine. Il souhaitait construire une « balade petite vitesse » le long de la ligne grande vitesse. Le Parc de Lorraine m'a proposé de travailler avec lui dans la zone traversée par le TGV. Je me suis lancée dans ce projet avec deux comédiennes, l'une sémiologue et l'autre urbaniste. Un texte est né de ce projet. Il a été lu à la Chartreuse et je l'ai partiellement mis en scène : j'ai monté un tiers du texte avec cinq comédiens dont trois qui m'avaient accompagné sur le projet. Pour chaque résidence, je commence toujours par chercher un relais sur le territoire, quelqu'un à l'écoute du projet et qui peut me mettre en contact avec d'autres personnes. Concrètement, la difficulté de ce projet était les accès interdits au chantier puisque la SNCF n'en était pas le commanditaire. La première semaine, je suis allée voir une femme de ménage qui m'a conduit auprès d'un responsable et j'ai fini dans le bureau du directeur local de la SNCF qui a téléphoné à Paris. C'était très drôle car cela ressemblait à un film d'espionnage ! Lorsque je leur ai dit que j'étais metteur en scène, ils ont cru que j'étais directeur de cinéma et que je voulais faire un film sur le lancement du TGV. Je leur ai alors répondu que je ne voulais pas faire de la publicité pour la SNCF ! J'ai finalement rencontré une personne très intéressante qui m'a ouvert beaucoup de portes, en prenant la responsabilité de ne pas passer systématiquement par Paris pour les demandes d'autorisation.

Quelle était l'envie de départ ? Qu'est-ce que vous cherchiez ?

Claire Rengade : Au départ, je ne sais pas ce que je cherche, mais j'essaie de savoir où je suis. J'échange avec toutes les personnes qui souhaitent me rencontrer tout en essayant de varier les âges et les métiers. C'était un très beau projet parce qu'on y croise des corps de métier différents sur un site délimité. On essaye de se mettre en situation et d'être proche des personnes que l'on côtoie. On leur demande en premier ce qu'elles

¹ Présentation des intervenants en dernière page du compte rendu

font. En demandant simplement ce qui se passe, en accompagnant sur le lieu de travail sans même faire d'interview, on arrive à récolter des informations. L'urbaniste voulait vérifier son impression de départ, celle que le train flottait au dessus du paysage. La sémiologue voulait voir quels étaient les itinéraires des habitants dans leur village et comment un événement déplaçait leur itinéraire personnel. Comme elles étaient également comédiennes, je leur demandais de faire attention aux gestes, à tout ce qui n'étaient pas des mots. Je leur demandais d'observer car je suis obsédée par le rapport de l'homme à la machine et par la perte du réel. Celle-ci se voit même dans leurs discours. En fait, je traque la parole à l'état sauvage et je cherche quand elle est parole et quand elle devient discours. Je suis dans une volonté de conservation. Les peintres font des esquisses du monde et nous faisons des croquis verbaux.

Qu'est ce que vous entendez par parole à l'état sauvage ? Comme s'il y avait une parole qui serait d'une certaine manière pure, naturelle, qui n'aurait pas été pervertie par le reste du monde ?

Claire Rengade : C'est la parole libre. C'est le moment où vous ne parlez pas simplement avec votre tête mais lorsque vous parlez en entier. C'est une chose que l'on a perdue en Occident car nous sommes moins dans l'oralité qu'auparavant. J'ai une formation d'orthophoniste. Je sais que la parole est un geste, un muscle qui n'a absolument rien à voir avec une pensée isolée. Les troubles du langage sont liés à des troubles neurologiques. Le neurologique, c'est ce qui agit sur tout le corps. Le vivant, ça parle de la tête aux pieds. La parole à l'état brut, c'est une parole qui est forcément adressée. Elle n'est pas pour soi et dans ce sens elle doit emmener dans une image physique des choses.

C'est quelque chose de l'ordre de la conservation, du sauvetage ou de la transmission ? Et, pour terminer avec votre expérience, comment se passe la transposition ?

Claire Rengade : J'aime la parole quand elle ne marche pas, c'est-à-dire dans ses moments de fragilité. Je pense que le vivant est au bord, au moment où cela s'écroule. J'aime les répétitions, les lapsus, un mot pour un autre, les tournures de phrase qui ne ressemblent à rien. Je relève des expressions ou des phrases entières que je trouve significatives. Par exemple, il y a une enfant qui a dit en montrant du doigt un vieil objet : « ça c'est un truc de 1994 de l'ancien temps ! ». J'aime saisir cette langue là.

Michèle Foucher / *La table* / Collectage de paroles de femmes

Je cite à présent Michèle Foucher : «Je me suis dit que sur le thème du lit, les femmes cacheraient beaucoup trop de choses et puis c'est un sujet galvaudé. Tandis qu'avec « la table » comme sujet, cette chose simple, on se parlerait beaucoup plus librement. J'ai commencé par interroger les femmes autour de moi, les femmes du Théâtre National de Strasbourg qui ont tout de suite accepté de me répondre». Michèle Foucher, est-ce que vous retrouvez quelque chose de cette expérience novatrice dans les propos qui viennent d'être tenus ?

Michèle Foucher : Claire Rengade semble être à la marge, sur le côté, là où ça tombe et je me pose la question si justement ce n'est pas un geste féminin. Quand j'ai commencé

le projet « la table », c'était avant tout parce que tous les metteurs en scène, que ce soit Patrice Chéreau ou Jean-Pierre Vincent, me conduisaient vers une langue et un discours qui n'étaient pas, selon moi, de l'élément féminin. J'ai donc décidé de rencontrer des femmes de tous les milieux et de tous les âges. Mon objectif principal était de savoir s'il existait une langue au féminin. Est-ce qu'il y a quelque chose de spécifiquement féminin dans la langue et notamment sur le plateau ? C'était un projet militant. J'étais en rébellion contre certains discours féministes et contre certains dogmes.

Je voulais voir, tester et expérimenter physiologiquement. Après avoir rencontré toutes ces femmes et notamment à Bobigny - grâce à Georges Buisson - et à Strasbourg, - j'ai tout réécrit à la main. Cette main était celle qui devait mener le projet à mon cerveau. Ensuite, pour tester le texte, savoir ce que je voulais garder ou non, j'ai fait des lectures devant des femmes. Je ne voulais pas d'hommes, non par sexisme mais je me disais qu'il devait y avoir une réception différente. C'est en tant que militante que j'agissais.

J'ai tout retranscrit, aussi bien les lapsus, les silences, les virgules que les apnées, les temps et les rires. J'ai retranscrit tout cela par fragments. Ce n'était pas un monologue mais plusieurs voix, une multitude de femmes dans un corps unique de femme, le mien. Mon intention était de rendre cette langue brute, de la faire surgir à l'état artistique. La notion de partage m'est également très importante.

Le jour de la première au Théâtre National de Strasbourg, j'ai exigé qu'il n'y ait que des femmes dans la salle. C'était une idée de dernière minute et j'ai alors demandé aux messieurs qui accompagnaient leurs épouses de sortir de la salle.

Et alors, qu'avez-vous retenu de cette réception exclusivement féminine ?

Michèle Foucher : Plus qu'une reconnaissance ou qu'un partage, il s'agissait davantage d'une identification, d'une appartenance. Je voulais que mon corps traverse toutes les paroles rencontrées.

Je me suis ensuite demandé s'il y avait une parole masculine. Je me souviens d'un jour où une spectatrice m'a dit en parlant de son mari : « votre discours l'a rendu malade ». J'ai alors décidé de rencontrer des hommes - c'était en 1981 - et je les ai interrogés sur le sida. Mon corps de femme devait restituer ces paroles masculines pour qu'ils entendent quelque chose qui appartienne au monde.

En tout cas, quelle que soit la formule, il s'agit de capter la parole à l'état sauvage.

Michèle Foucher : Plutôt à l'état brut. Sauvage et brut ne sont pas la même chose. Brut, c'est ce qui a l'air d'être dans la banalité mais dans cette pseudo banalité, la parole révèle ce qui de l'ordre de l'authentique.

Christophe Martin / *Retour aux sources* / Collectage en résidence dans le Pays d'Avion avec Culture Commune

Christophe Martin, vous êtes auteur dramatique et vous avez notamment mené des projets de collectage, *501 Blues* et plus récemment *Retour aux sources*. Vous êtes en résidence actuellement dans le pays d'Avion, dans le Nord de la France avec Culture Commune. Pourquoi travaillez-vous à partir du collectage et de quelle manière ? Etes-vous aussi à la recherche d'un langage à l'état brut ou d'une parole à l'état sauvage, pour reprendre les termes qui ont été employés ?

Christophe Martin : D'un point de vue artistique, je suis en quête d'un langage ou plutôt d'une vitalité de langage que l'on a peut-être du mal à entendre en restant dans le milieu culturel. Je ne veux pas non plus idéaliser la parole des habitants des quartiers où je travaille. Pour *Retour aux sources*, je suis allé dans un quartier dit sensible, qui fait l'objet d'une réhabilitation dans le cadre de la politique de la ville. Je suis dans ce quartier car des opérations institutionnelles visent à le valoriser.

Dans ce que je mène, il y a plusieurs objectifs. Je mettrais peut-être de côté les objectifs davantage sociaux pour parler des objectifs artistiques. Depuis que je fais du théâtre, j'essaie de retrouver une langue dynamique. Par exemple, en ce moment je mène un travail sur la mémoire, la transmission et l'identité dans un quartier sensible de mille habitants. Pour cela, je réalise des entretiens et j'anime des ateliers dans les écoles, collèges et lycées. Dans la retranscription des entretiens, je prends en compte ce que l'on appelle parfois les défauts du langage qui pour moi sont porteurs de sens et qui peuvent dynamiser l'écriture.

Vous restituez la parole simplement en la présentant ?

Christophe Martin : *Retour aux sources* est un projet sur trois années. Pendant un an et demi, j'ai réalisé des entretiens et animé des ateliers. Chaque fin de trimestre, une soirée est organisée avec un groupe de comédiens amateurs et des personnes du quartier pendant laquelle on lit des extraits des entretiens. J'ai parfois plus de 40 heures d'entretiens et je dois choisir 45 min ! C'est assez subjectif. Je dégage quelques thèmes et j'essaie de trouver une continuité. Dans un premier temps, c'est de la parole brute, je garde donc les accidents de la langue. Je vais ensuite écrire une pièce inspirée des entretiens et de la résidence. La présence sur le quartier m'est nécessaire. J'y suis au minimum deux jours par semaine. Ce ne sont pas seulement les entretiens qui vont me nourrir pour l'écriture mais aussi ma présence, ce que j'ai observé et vu.

Claire Rengade disait la même chose précédemment. Est-il nécessaire pour vous de passer un long moment avec la population, pour travailler et capter cette parole dynamique ?

Christophe Martin : Oui, je pense que c'est essentiel même si je n'y habite pas non plus ! J'y passe du temps mais je ne suis pas en immersion totale. Je me suis présenté à toutes les classes des écoles, du collège et du lycée. J'ai rencontré toutes les associations, les institutions et les structures du quartier. Je passe du temps avec les gens même si ce n'est pas sous la forme d'entretien. Il y a dans le quartier un restaurant solidaire dans lequel je rencontre beaucoup de personnes. C'est important l'immersion mais il y a aussi des raisons matérielles qui font que je ne peux pas être en immersion totale pendant trois années.

Comme le disait Gérard Noiriél, en évoquant Bourdieu, il ne s'agit pas de faire des allers retours dans la journée entre le Collège de France et la banlieue parisienne. En tous cas, la collecte de la parole se fait dans la durée ?

Christophe Martin : Oui, elle se fait dans une longue durée puisque je souhaite instaurer une relation de confiance avec les habitants. Ils ont souvent une vision erronée de l'artiste ou de l'écrivain. Au quotidien, il faut donc partager une partie de leur temps.

L'équipe artistique peut elle aussi avoir des représentations, des idées du milieu populaire qui sans doute changent à son contact ? Vous venez, il me semble, nécessairement avec un bagage.

Christophe Martin : Quand au début on me parlait de ce quartier, on m'évoquait la misère, la violence ainsi que les clichés que l'on peut avoir sur une zone dite sensible. Effectivement, les clichés existent mais j'ai aussi eu le temps d'avoir ma propre opinion qui a d'ailleurs évolué. Ce quartier, c'est un endroit plein de vitalité et dans lequel de nombreuses personnes s'investissent. Ces personnes en ont assez qu'on parle de leur quartier uniquement sous des angles négatifs.

Georges Buisson / *Clair d'usine* / Collectage de paroles ouvrières

Georges Buisson, vous êtes administrateur du Palais Jacques Cœur à Bourges et de la Maison de Georges Sand à Nohant. Vous avez été un pionnier en matière de collectage. Comment qualifieriez-vous cette méthode ?

Georges Buisson : Nous voulions avec ce type de projets voir comment l'imaginaire des artistes pouvait, d'une manière ou d'une autre, et avec tous les risques que cela comporte, se nourrir d'univers qu'ils n'approcheraient pas spontanément. Je souhaite parler d'un projet intitulé *Clair d'usine*, un feuilleton théâtre né d'un débat à une époque où l'on était conscient qu'il existait une classe ouvrière.

Pour ce projet, on s'est demandé comment aborder le monde de l'usine. On a beaucoup lu pour trouver des textes qui parlent du monde ouvrier. On s'est rendu compte qu'il n'y en avait pas tant que cela et que le plus souvent, c'était un point de vue intellectuel sur le mouvement ouvrier. On a pensé qu'il serait alors intéressant de confronter les idées reçues à une réalité. Nous avons donc mis en place une équipe artistique composée d'un metteur en scène, d'un auteur et de cinq comédiens.

Nous avons organisé 43 groupes de rencontres dans 43 entreprises de la région parisienne. Pour le feuilleton théâtre, on a déterminé au départ une carte d'identité presque vide pour chaque personnage : le sexe, l'âge et la position au sein de l'entreprise. On souhaitait nourrir l'écriture dans l'urgence, à partir des rencontres. En un mois, il y avait dix à quinze jours de rencontres. On n'enregistrait pas. On se faisait surtout raconter le monde de l'usine sans intervenir. On n'évoquait jamais volontairement l'espace de travail mais plutôt les espaces annexes de l'usine comme les vestiaires, l'infirmerie ou les bureaux du CE.

Ensuite, dans le travail collectif de création, on acceptait d'emblée la transposition et l'écrémage. Chacun d'entre nous ne retenait que ce qui l'avait marqué. Le travail n'était pas objectif. On désirait au contraire faire remonter le subjectif. Chacun racontait ce qu'il avait ressenti lors de la rencontre, ce qui s'était dit et en faisait la description. Cela formait de la matière déjà transposée pour l'auteur qui l'utilisait ensuite pour écrire l'épisode. L'idée de ce projet était aussi d'associer au processus artistique les personnes rencontrées. Les premières représentations au théâtre n'étaient visibles que par les ouvriers eux-mêmes. Elles n'étaient donc absolument pas ouvertes au public. C'était une sorte de parole publique partagée par les ouvriers. Les ouvriers voyaient le premier épisode et nous en discussions ensemble. Nous retournions ensemble dans les lieux d'écoute pour parler de ce que nous avons vu.

Ce qui a marqué, c'est la coupure apparente entre le monde de l'usine et le monde du théâtre alors qu'à l'époque le théâtre était très présent dans l'usine. Pour ce projet, il y a

eu six épisodes et l'ensemble a duré un peu plus de cinq heures. Puis l'auteur a écrit une pièce d'une durée de 1h40, condensé de tous les épisodes. Cette pièce, jouée pendant de longs mois, a réellement renouvelé le public. Bien évidemment, les personnes associées au parcours théâtral se sont fait les militants de la pièce en amenant un public qui ne serait jamais venu. Cette aventure était intéressante puisqu'elle était volontairement non pas un travail documentaire mais un travail de théâtralité – questions de personnages, de transposition.

Vous reconnaissez très honnêtement que l'origine de ce travail de collectage est l'absence d'ouvriers dans la salle. Il y avait donc une coupure sociale et culturelle entre des gens qui avaient l'impression de ne faire du théâtre qu'entre eux et le théâtre de collectage. Aujourd'hui, dans les propos de Claire Rengade, on a pu observer que c'était davantage une dimension conservatoire qui amenait à faire du collectage.

Est-ce qu'il y a aussi pour vous, Claire Rengade, cette dimension d'aller à la rencontre de personnes qui sont d'une certaine manière très en retrait par rapport au milieu culturel, aux pratiques culturelles, à la fréquentation des salles, des spectacles ?

Claire Rengade : Ce n'est pas quelque chose que je souhaite particulièrement mais c'est quelque chose qui m'est demandé. Les artistes ne sont pas des missionnaires ! Il n'y a pas un public mais des publics. Tous nos spectacles ont été joués pour tous les publics. Les personnes qui venaient avaient de 6 mois à 85 ans ! Les enfants sont acceptés, et l'on n'a jamais eu de problème avec eux.

Michèle Foucher : Mais dans quels théâtres présentez-vous vos spectacles ?

Claire Rengade : Dans tous les théâtres, cela va du centre dramatique aux associations de quartier. On les présente aussi bien en intérieur qu'en extérieur. .

Michèle Foucher : Pour mon spectacle *La Table*, il y avait des femmes qui n'étaient jamais allées au TNS et qui sont pourtant venues voir mon spectacle. On m'a dit aussi que je faisais du socioculturel. Ce que voulait dire Georges Buisson, c'est que les théâtres institutionnels sont fréquentés par une certaine couche culturelle et que tout un pan de la population n'y va pas même sur des sujets qui la concerne.

Claire Rengade : Oui ! Et même dans certaines couches qui ne sont absolument pas socio-culturellement « défavorisées ». Par exemple, je travaille en ce moment à Auxerre. J'ai pu remarquer que les médecins et les biologistes ne vont pas au théâtre. Ce qu'il y a de vrai dans ce que vous dites, c'est que lorsque l'on mène un travail en collaboration, les personnes concernées ont la curiosité de venir découvrir ce que nous avons fait.

Georges Buisson : C'était le débat même de notre projet *Clair d'usine*. La composition sociale des théâtres aujourd'hui n'est pas neutre dans ce qui est proposé sur les scènes. Il y a une interactivité qui existe ou pas. Ce qui est intéressant, c'est d'avoir le besoin de se frotter à d'autres imaginaires. On ne part pas avec une idée préconçue de ce que l'on pourrait penser de telle ou telle personne. Ce qui me plaît aussi, c'est de mener des aventures théâtrales qui d'une manière ou d'une autre, associent directement ou indirectement des gens qui ne viendraient pas spontanément. Le principe, ce n'est surtout pas d'amener une culture à ceux qui n'en auraient pas. On peut très bien se

porter sans aller au théâtre. Je trouve que le théâtre vit moins bien quand il n'a pas un public très large.

Claire Rengade : Je suis d'accord qu'il est nécessaire, dans les salles, de mélanger les publics.

Patrice Douchet / *Les Jardins oubliés* / Collectage de paroles de 10 habitants de Saran

Patrice Douchet, lors d'un dialogue croisé avec Carole Thibault paru dans le *Journal La Sentinelle*, vous exprimez votre réserve sur l'évolution du théâtre du réel, du théâtre documentaire et du théâtre du collectage. Je vous cite : « nous venons du naturalisme et une de mes inquiétudes du moment est de voir les artistes prétexter d'être plus accessibles pour retourner à l'âge de pierre ». Vous pensez que ceux qui partent à la recherche de la parole sauvage, d'une sorte de parole brute, retournent à l'âge de pierre ?

Patrice Douchet : Je suis toujours méfiant quand on parle d'action culturelle. Je préfère quand Michel Simonot parle d'action artistique. Je suis arrivé - si l'on peut dire - par hasard à cet endroit là. Pendant les travaux de rénovation du théâtre en 2001, j'ai pensé que c'était la période pour partir à la rencontre des gens. Nous avons mis en place le projet des *Jardins oubliés*. Hors du théâtre, on parlait toujours des « dix qui comptent ». Nous avons voulu aller vers les dix qui ne comptent pas, d'où le titre du projet. Mais nous n'avons pas non plus souhaité travailler avec les services sociaux de la ville pour obtenir une liste de personnes. Nous avons laissé faire le hasard. Les personnes interviewées devaient être, d'une façon ou d'une autre, reliées à la « grande histoire ». On a donc fait ces rencontres à une époque où l'on côtoyait beaucoup Gatti pour qui il est nécessaire en préalable, à tout échange, de poser deux questions : « Qui tu es ? A qui tu parles ? ».

Avant chaque entretien, on commençait par se présenter rapidement. Ensuite, une seule question : « où et quand êtes-vous né ? » était posée. On enregistrait avec une caméra fixe qui était rapidement oubliée. On laissait parler pendant environ une heure et demie sans aucune autre question de façon à ne pas orienter le récit. On retranscrivait intégralement l'entretien. Ensuite, j'ai travaillé pendant deux mois à une réécriture avec deux contraintes principales : une durée de trente minutes maximum par histoire, et une transformation du récit en scènes dialoguées. Puis nous avons travaillé avec une équipe de comédiens sous forme d'un grand chantier et le résultat a été présenté lors de plusieurs soirées, en présence évidemment des personnes interrogées. Quelques années plus tard, on s'est rendu compte que l'on ne s'était pas posé les questions de formes et d'esthétiques. Tout était pertinent mais je ne sais pas quel était ce spectacle. Ma réponse à votre question, c'est que maintenant, si je mène un nouveau travail de collectage, je ferai appel à des auteurs. Il y a par cette intervention de l'écriture, une transformation, pour ne pas tendre au spectateur son miroir où se reflète sa propre vie. Il y a, ce matin, une citation à propos du mur. Je crois que le mur est important parce que l'on peut y créer des fissures. Il faut que le théâtre crée ces fissures-là.

Tendre un miroir, c'est ce que vous appelez dans cet entretien la tentation du naturalisme ?

Patrice Douchet : Oui, la tentation du compassionnel. Effectivement, on est toujours aimé du public quand on parle de lui mais je crois qu'il faut aussi oser ne pas aller toujours dans le sens du poil. Lorsque l'on va au théâtre, on n'a pas forcément envie d'être face à ce que l'on vit tous les jours. C'est cela la transposition. Pour notre spectacle, la priorité c'était de restituer, peut-être de plaire, mais surtout de ne pas heurter. Ces spectateurs nous avaient confié quelque chose d'extrêmement précieux.

Claire Rengade : Je suis contente de la conclusion car j'avais peur en écoutant vos propos. Je n'étais pas là ce matin et c'est vrai que l'on n'a pas parlé du contenu de ce que l'on faisait. Bien entendu, notre travail n'est pas du naturalisme. Le théâtre, c'est forcément de la fiction, du décalage. Le naturalisme peut avoir lieu ailleurs mais pas au théâtre et surtout pas sur la vie des gens.

Pascale Houbin/ *Aujourd'hui, à deux mains*/ Collectage gestuel

Pascale Houbin, vous êtes chorégraphe et danseuse. Vous avez demandé à plusieurs personnes de vous montrer les gestes qu'ils font dans leur propre travail. Qu'est ce qu'un collectage gestuel ?

Pascale Houbin : J'ai créé ma première chorégraphie en 1987. J'ai travaillé de manière extrêmement intuitive avec un comédien sourd. J'ai depuis travaillé régulièrement pendant plus de quinze années avec des comédiens sourds. J'ai appris la langue des signes qui m'a beaucoup marquée en tant que danseuse et chorégraphe. Quand je danse, j'ai toujours l'impression de raconter quelque chose plutôt que de danser. En apprenant cette langue des signes, j'ai eu l'impression physiquement de traverser quelque chose qui est tout de suite relié au sens. La langue des signes est une langue avec son rapport au temps, sa grammaire, sa syntaxe. Elle appartient à une communauté. Elle est collective et se doit d'être précise.

Ensuite, j'ai eu envie de me confronter à un autre code, toujours dans le corps et notamment dans les mains, un code commun à plusieurs hommes. Pour le projet *Aujourd'hui, à deux mains*, je suis allée à la rencontre des gestes du monde du travail : ceux du boulanger, du cariste, du maréchal ferrant, du forgeron, etc.... Il y a plus de vingt personnes différentes qui ont déposé leurs gestes. Mon réseau, c'est celui du théâtre. Pour trouver les contacts d'artisans, on a inventé des soirées gratuites dans les théâtres. J'y présentais mon travail sur la langue des signes. J'expliquais à la suite de cette représentation mon projet de collectage et demandais au public si dans la salle il y avait des personnes intéressées. De nombreuses personnes se sont portées volontaires. On s'est alors rendu dans les ateliers d'artisans et on leur a demandé de nous montrer ce qu'ils font lorsqu'ils arrivent le matin. L'idée, c'est de faire apparaître le geste. Plus la séquence est courte et plus elle va être intéressante pour nous. C'est comme un travail d'analyse car parmi tous les gestes, je n'en retiens que cinq. La personne m'explique ensuite les gestes retenus et me donne leurs noms. Techniquement, nous filmons les gestes sous différents angles. C'est très déstabilisant pour l'artisan, puisqu'il fait les gestes « à vide » sans les appuis et sans les outils. Pour retrouver la beauté du geste, il faut qu'il soit fait avec beaucoup de conscience.

Philippe Malone et Sylvain Levey/ *L'extraordinaire tranquillité des choses*/ Collectage en résidence au Théâtre Gérard Philipe de St Denis

Philippe Malone et Sylvain Levey, vous êtes auteurs dramatiques. Vous avez fait un collectage assez singulier à la demande de Michel Simonot, auteur associé au Théâtre Gérard Philipe de St Denis. Vous avez recueilli des chroniques d'habitants, à partir desquelles vous avez créé un spectacle très librement inspiré *L'extraordinaire tranquillité des choses*. Pourquoi avez-vous fait ce collectage ? Qu'est ce que cela signifie de collecter des chroniques ? Comment s'y prend-on ?

Sylvain Levey : Nous étions quatre auteurs : Michel Simonot, Lancelot Hamelin, Philippe Malone et moi. Au départ, nous devions écrire un texte, d'un quart d'heure chacun, qui parle de la ville de St Denis. Peu à peu ce projet est devenu une véritable écriture à quatre. Tout d'abord, on a lancé, par le biais de la presse, un appel à chroniques afin de ne pas se placer en tant qu'interviewer ni en pédagogue d'écriture. Les chroniques devaient être écrites à partir d'un modèle : « moi, à st Denis, à telle heure, dix lignes ». Nous avons aussi écrit des chroniques. Une fois par mois, on se réunissait avec le public pour les lire. On a insisté sur la notion d'anonymat, de manière à libérer l'écriture et à ne pas entrer dans une personnification. Nous-mêmes étions anonymes. Nous étions tous, auteurs et habitants, au même niveau. Cela a duré pendant quelques mois sans aucune consigne supplémentaire. On s'est aperçu que sans interviews, sans aller à la rencontre des gens, nous avons été à égalité avec eux. Au fur et à mesure, les chroniques se libéraient. Elles étaient de plus en plus virulentes, bien écrites et extrapolées alors qu'au début c'était parfois « le bureau des pleurs ». La fiction a pris place au peu à peu dans ces chroniques. Une fois les 350 chroniques récupérées, nous avons deux possibilités : soit faire un collage de toutes les chroniques, soit prendre l'atmosphère générale de ce que l'on avait lu pour en faire notre propre fiction. On a pris le risque de la deuxième solution qui nous paraissait plus intéressante. On a aussi remarqué que les personnes ne parlaient pas dans les chroniques des événements qui se passaient, à ce moment là, à St Denis. Pour faire ce travail d'écriture, on a d'abord pris une chronique et de celle-ci est né un début de fiction, un texte de Philippe Malone. Je suis ensuite intervenu dans son écriture en injectant des bouts de texte. On n'enlevait jamais de texte mais on en rajoutait. On créait donc de la fiction à partir de la première chronique qui était celle d'un habitant.

Philippe Malone : Ce projet est né d'une proposition de Michel Simonot qui lui-même était invité pour mener une action sur le territoire. Michel avait mis en place ce projet avec quelques associations, des librairies et des cinémas qui étaient des relais dans la ville. Il y avait deux étages au projet. Le premier, c'était l'élaboration des chroniques à laquelle nous avons participé. Puis, les chroniques se sont autonomisées à l'intérieur de la ville. Des écoles de théâtre et des conservatoires ont pris le projet en charge. Des jeunes comédiens en ont fait des lectures dans les bars et sur des places publiques. A partir du moment où nous avons commencé à écrire, nous nous en sommes détachés pour faire véritablement un travail de littérature et d'expérimentation mais les chroniques ont cependant continué à vivre dans la ville. Le deuxième étage était donc de travailler à partir de cette matière. Nous avons mis plus de six mois avant de commencer. Nous tenions nous aussi à rendre hommage à ces chroniques. Elles ont donné lieu à un site internet. Les textes ont été affichés sur plusieurs murs de la ville et

dans le théâtre lors des représentations. On ne voulait pas qu'ils soient juste un matériau pour quatre écrivains.

C'est tout de même une des questions soulevées par le collectage. On peut voir cela d'un point de vue très positif comme une forme de « vampirisme ». On parlait de Marc Bloch ce matin qui dit de l'historien qu'il est un peu « l'ogre de la légende ». Qu'est ce que vous pensez de ce point de vue là ?

Philippe Malone : La notion d'autonomisation est importante car les personnes ont continué d'écrire les chroniques grâce à la prise en charge par des associations. Notre mission, c'était d'écrire à partir de ces chroniques. Mais, on a fait en sorte qu'elles continuent et qu'elles s'autonomisent pendant un an et demi. La forme de la chronique fiction et non du témoignage est intéressante parce qu'à un moment donné on a reçu des chroniques qui tenaient des propos racistes. On les a alors censurées pour la lecture mais elles nous ont toutefois inspirés pour l'écriture. A partir du moment où il y avait un travail littéraire dessus, on s'est permis un réemploi des propos racistes. On s'est autorisé ce réemploi parce que les propos étaient transformés.

Sylvain Levey : Pour moi, dans le collectage, il y a des notions qui sont importantes comme la notion d'universalité, d'intemporalité, ou de subjectivité. Ce texte qui parle de St Denis parle aussi d'une ville, d'une mégapole. Dans le collectage, nous que nous avons fait, nous n'avons pas pris les fruits mais juste prélevé la sève.



Philippe Malone, Patrice Douchet, Georges Buisson, Michèle Foucher, Nicolas Truong, Christophe Martin, Claire Rengade, Pascale Houbin, Sylvain Levey

Est-ce que vous avez les uns et les autres parfois l'impression de voler des matériaux pour des fins artistiques ?

Georges Buisson : Selon moi, à partir du moment où il y a une confiance et des règles définies, il n'y a pas vol. Ensuite, il faut aussi poser la question de la transposition. La notion de la distance ne me paraît pas essentielle alors que la notion d'universalité me semble plus pertinente. Si l'on part du singulier, c'est toujours pour aborder l'universel.

Michèle Foucher : Je suis tout à fait d'accord avec les propos de Georges Buisson. Par rapport à son expérience qui devait être très riche, j'aurais eu personnellement très peur de mener le projet *Clair d'usine*. Dans mon spectacle, il n'y avait pas de possibilité d'identification puisque l'écran c'était la table et que les paroles sortaient de moi. Quand je vois des spectacles miroir, je me sens terriblement gênée.

Patrice Douchet : Par rapport à ce que l'on pourrait appeler du pillage, je pense que cela s'appelle tout simplement de l'inspiration. Quand on propose par exemple à des auteurs de partir en écriture, c'est pour qu'ils collectent quelque chose. Même lorsque l'on est tout seul dans le désert, on va collecter quelque chose. Le principe même de l'écriture, c'est le collectage poétique.

Claire Rengade : Nous, ce que nous faisons, ce n'est pas voler mais « prendre au vol ». On assume complètement le côté ludique et voyeur. Quand il y a de l'humour, il y a forcément de la distance. On a souvent l'impression d'être des chercheurs d'or. On sait très bien que l'on va respecter les personnes et que l'on ne va pas faire les voyeurs.

Christophe Martin, avez-vous cette même impression que Patrice Douchet qui pense le collectage comme une inspiration que l'on soit romancier, auteur de théâtre, metteur en scène ou cinéaste ? Est-ce qu'il n'y a pas aussi, au fond, une responsabilité particulière lorsque le collectage est organisé et planifié ?

Christophe Martin : Les notions les plus importantes dans le collectage sont la confiance et le respect. Pour le projet *Retour aux sources*, on prend le temps d'expliquer aux gens ce que l'on fait de leurs paroles. Eux-mêmes signent un accord qui stipule qu'ils nous confient leurs témoignages. Sachant qu'il y a transposition, les personnes peuvent tout de même se sentir « dépossédées ». Mais, c'est aussi le principe de l'art que les personnes se sentent surprises et dérangées.

Philippe Malone : Pour nous, c'était différent puisque nous avions des chroniques que nous avons ensuite transformées en fiction. Quand le travail d'écriture s'est élaboré, on commençait à extraire des phrases puis on s'est dit que l'on ne pillerait pas la parole et le travail d'un autre. La question s'est aussi posée au moment de l'édition. Pour rendre hommage aux personnes, on a décidé de les remercier nominativement dans le livre. On s'est inspiré du collectage pour la construction dramaturgique et non comme matière. Une seule citation a été directement utilisée. C'était une comédienne qui l'avait écrite. Pour tout le reste, on s'est arrangé à tout vider et il y a eu des heurts. En effet, lorsque nous avons présenté le travail au public, un professeur nous a violemment interpellés parce qu'elle ne reconnaissait plus les paroles et qu'elle pensait que c'était du pillage. La ville de St Denis ne se retrouvait pas non plus dans le spectacle, selon nous, parce que nous n'avions pas fait la carte postale multiculturelle attendue par la ville.

Georges Buisson : J'aimerais revenir sur la difficulté de ces démarches. Paradoxalement, elles se sont toujours heurtées à des problèmes de moyens et de financements. J'aime ces démarches car c'est véritablement un travail de recherche qui pose les questions de transposition et d'universalité. Pour que les cheminements se fassent, il faut donner les moyens du temps, ce qui est difficile à faire admettre à ceux qui financent. Dès lors que l'on souhaite faire un travail sur une longue durée, cela devient compliqué d'obtenir des financements.

De plus, s'ajoute un autre problème. Les financeurs se posent toujours la question de savoir si le travail de recherche est de l'art ou non alors que si un metteur en scène s'enferme dans une salle avec des comédiens, ces derniers ne se poseraient même pas la question. J'aimerais que ce travail de recherche soit considéré comme de l'art.

Est-il difficile de mener de tels projets ?

Patrice Douchet : Je pense que tout est question de désir artistique. C'est pour cela que je n'ai pas rompu avec le collectage. J'envisage une deuxième version des *Jardins oubliés* enrichie par l'expérience de la première, en ayant analysé quelques années après ce qui s'était passé pour pouvoir aller plus loin. Je suis d'accord avec Georges Buisson qui dit que l'on n'a pas le temps pour la recherche.

Philippe Malone : Moi, je ne fais pas de collectage et je ne vais pas à la rencontre des gens. Ce qui m'intéresse, ce sont les discours qu'ils soient politiques ou économiques. Je me demande si on peut appeler cela du collectage. Je travaille sur les discours pour aboutir ensuite à une forme de langue. Selon moi, ce travail est un travail d'écrivain et de littérature. Pour cela, j'ai des influences littéraires. Quelle est la différence entre la collecte et les influences ? C'est une question que l'on peut aussi poser.

Patrice Douchet : Je suis plutôt quelqu'un qui a confiance. Je trouve que l'on peut faire exploser les choses sans forcément casser tous les liens. Il peut se passer des choses à condition que les auteurs soient présents dans ces projets de collectage, dans la rencontre et dans l'objet artistique.

Sylvain Levey : Pour moi, le plus important quand on collecte, c'est de savoir à quel moment on devient complice d'un projet qui n'a pas de sens. Tant que la collecte a du sens, je crée des liens et cela ne m'empêche pas d'être radical et de parler de ce que j'ai envie de parler.

Merci à tous les intervenants et participants. Merci également à Carole Thibaut qui nous a aidés à organiser cette journée.

Liste des intervenants

Médiateur de la rencontre : **Nicolas Truong**

Nicolas Truong est journaliste au *Monde de l'éducation*, conseiller de la rédaction de *Philosophie Magazine* et responsable du Théâtre des idées au Festival d'Avignon.

Première table ronde

Interventions de **Gérard Noiriel** et **Olivier Neveux**.

Gérard Noiriel est historien, directeur d'études à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), conduit des recherches sur la socio-histoire de l'Etat nation et de l'immigration. Il travaille également sur les rapports entre sciences sociales et pratiques culturelles, à partir de l'exemple du spectacle vivant.

Olivier Neveux est maître de conférences en arts du spectacle à l'université de Bloch, Strasbourg. Il a co-dirigé une histoire critique du spectacle militant.

Deuxième table ronde

Interventions de **Georges Buisson**, **Patrice Douchet**, **Michèle Foucher**, **Pascale Houbin**, **Sylvain Levey**, **Philippe Malone**, **Christophe Martin**, **Claire Rengade**.

Georges Buisson, administrateur du Palais Jacques Cœur, Bourges et de la Maison Georges Sand, Nohant – spectacle *Clair d'Usine*

Patrice Douchet, metteur en scène et directeur du Théâtre de la Tête Noire - spectacle *Les Jardins Oubliés*.

Michèle Foucher, comédienne, metteuse en scène - spectacle *La Table*, paroles de femmes.

Pascale Houbin, chorégraphe, danseuse - installation *Anjourd'hui, à deux mains*.

Sylvain Levey, auteur dramatique- *L'extraordinaire tranquillité des choses*, pièce écrite en résidence au Théâtre Gérard Philipe de St Denis.

Philippe Malone, auteur dramatique - *L'extraordinaire tranquillité des choses*, pièce écrite en résidence au Théâtre Gérard Philipe de St Denis.

Christophe Martin, auteur dramatique - *501 Blues* et *Retour aux sources*, résidence dans le pays d'Avion avec Culture Commune, Loos-en-Gohelle.

Claire Rengade, auteure dramatique, metteuse en scène, Théâtre Craie - *Ma plus grande pièce c'est dehors*, texte écrit sur le chantier de la ligne TGV-Est.

Journée organisée en collaboration avec Carole Thibaut, auteure, metteuse en scène et comédienne.

Comité de rédaction

Claire Maesele (retranscription), Fanny Prud'homme

Credit photo : Sylvie Gauduchon