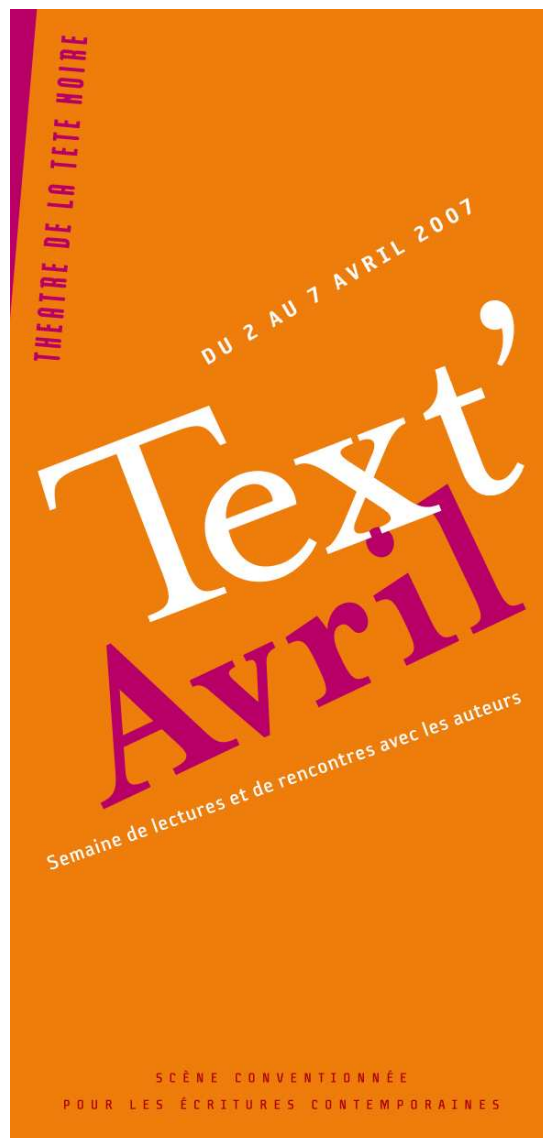


La commande d'écriture

4 avril 2007

Compte rendu de la journée professionnelle organisée par
le Théâtre de la Tête Noire, scène conventionnée pour les écritures
contemporaines



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
F : 02 38 74 02 97

Sommaire

Ouverture de la journée par Patrice Douchet	3
Introduction par Jean-Pierre Han	4
1ère table ronde	5
<i>Avec : Bruno Allain (auteur, administrateur de la S.A.C.D., responsable d'ateliers d'écriture pour le Théâtre du Rond-Point et les E.A.T.), Philippe Aafort (auteur, metteur en scène, directeur artistique de la cie AMK), Corinne Bernard (secrétaire générale de l'Association Beaumarchais), François Chaffin (auteur, metteur en scène, directeur artistique du Théâtre du Menteur et du Théâtre de Bligny), Karin Serres (auteure, scénographe), Michel Simonot (auteur associé au CDN de St-Denis, metteur en scène et sociologue).</i>	
La parole au public	12
2e table ronde	15
<i>Avec : Lucien Attoun (co-directeur avec Micheline Attoun de Théâtre Ouvert - CDN), Jean-Louis Raynaud (metteur en scène, directeur du Théâtre de l'Ephémère, Le Mans), Bruno Rochette (directeur artistique de la Cie Hercub, Villejuif), Erik Uddenberg (auteur, Suède), Françoise Villaume (fondatrice du Centre National des Ecritures du Spectacle, La Chartreuse).</i>	
3e table-ronde	20
<i>Avec : Evelyne Biribin (responsable du service culturel de Fontenay-sous-Bois), George Buisson (administrateur du Palais Jacques Cœur, Bourges, et de la Maison G. Sand, Nohant), Cécile Chastang (cie Ariadne, Bourgoin-Jallieu), Louise Doutreligne (auteure, directrice artistique de la cie Influenscènes, E.A.T., responsable des « Mardis Midis des Textes libres » au Théâtre du Rond-Point), Carole Thibaut (auteur, metteur en scène, associée à l'Espace Germinal, Fosses), Michel Simonot (auteur associé au CDN de St-Denis, metteur en scène et sociologue).</i>	
4e table-ronde	25
<i>Avec : Pauline Sales (auteur associé, CDN de Valence, Drôme), Filip Forgeau (auteur, metteur en scène, Cie du Désordre, directeur de la Fabrique, Guéret).</i>	
Liste des intervenants	27
Text'Avril, la semaine	28

Ouverture de la journée par Patrice Douchet

Il y a un an nous avons engagé une collaboration avec six auteurs dramatiques Philippe Aumont, Gérard Dumont, Carole Thibaut, Karin Serres, William Pellier, Gilles Granouillet, dans le cadre d'un projet qui s'appelle « Partir en Écriture ». Il s'agissait de proposer six résidences en immersion vers des destinations porteuses de sens autour d'un thème extrêmement large : « Il Ponto finale ». La restitution des textes, certains achevés, certains en cours de travail, a lieu chaque soir de cette semaine.

« Partir en écriture » est ce qu'on appelle une commande. Nous avons eu envie tout au long de cette journée d'interroger cet endroit de l'écriture qui consiste à mettre en relation un metteur en scène, ou une équipe artistique, ou un directeur de structure, ou un responsable de ville, avec un auteur. Ces commandes se font généralement avec, sous, et dans certaines conditions. En ce qui nous concerne, le « dans » certaines conditions a primé : il s'agissait d'écrire au cours d'un voyage avec un cahier des charges très ouvert.

Désir, intérêt, générosité, déplacement de l'écriture, mais aussi refus, ennui, déception, voire colère, tout est possible : qu'en est-il de la liberté des poètes qui deviennent des « employés » d'un autre artiste ou d'un directeur ? Qu'en est-il du trajet personnel quand le calendrier entre dans le territoire de l'intime ? Doit-on dépasser le stade de l'invitation, de la proposition déclenchement et risquer l'instrumentalisation de l'écriture ? Bourse, financement, commande, salariat, quelle est la frontière entre « Ecris, parce que j'ai choisi de te rémunérer » et « Je te rémunère pour ce que tu as choisi d'écrire » ? Toutes ces questions, ce sont les miennes, d'autres vont forcément surgir au cours de la journée.

Nous avons invité, pour échanger autour de ce sujet, des auteurs et des personnalités du monde théâtral qui ont tous, à un moment ou à un autre, eu des expériences très diverses de la commande d'écriture. Nous écouterons donc leurs témoignages, leurs enthousiasmes, mais aussi leurs doutes et leurs interrogations. Nous tenterons d'aborder les raisons des succès, mais aussi des dérives et des ratages possibles.

Je remercie tout particulièrement Jean-Pierre Han, critique dramatique, d'avoir accepté d'animer ce débat. Permettez-moi de dire aussi combien je suis touché de compter parmi nous des femmes et des hommes qui se sont consacrés avec talent, obstination, souvent dans l'ombre, loin des honneurs parfois, au théâtre dans ce qu'il a sans doute de plus vivant, à savoir ce territoire de l'écriture aux paysages multiples, où il est quelquefois dangereux de s'aventurer. Merci à vous tous de vous être déplacés dans notre théâtre qualifié un jour par François Cervantès de « si proche et si lointain » ; proche peut-être parce qu'à l'écoute de notre temps, lointain parce que hors de la familiarité, des coteries et de l'air du temps.

Je terminerai juste en citant un homme que j'admire particulièrement et dont j'ai croisé plusieurs fois le chemin. Un jour que je lui proposais de venir en résidence, il m'a regardé vraiment droit dans les yeux et il m'a dit : « Ne confonds pas combat et villégiature ». Il s'agissait évidemment d'Armand Gatti, vous le devinez...

Introduction par Jean-Pierre Han

Avant d'entrer dans le vif du sujet, je voudrais vous faire part de quelques petites réflexions. De mon statut d'observateur et de critique, il m'a semblé que cette question de la commande surgissait de manière très forte ces derniers temps. Premièrement, j'en veux pour preuve deux documents relativement récents où il est question de la commande aux auteurs : le premier est une interview de Jean-Louis Martinelli qui dirige le Théâtre des Amandiers de Nanterre, et qui dans son journal des Amandiers, destiné à un public large, parle de la commande. Plus récemment, j'ai reçu la fameuse lettre de la SACD, dans laquelle il y a deux pages entières consacrées précisément à la commande aux auteurs. Jean-Louis Martinelli y est d'ailleurs abondamment cité, de même qu'on nous donne le mode d'emploi de ce dispositif de la commande. C'est un hasard, mais cela prouve l'intérêt de cette question aujourd'hui.

Deuxièmement, il est beaucoup question depuis quelques temps au Ministère de la Culture du dispositif des commandes ; Françoise Villaume, qui a fait partie avec moi de la commission d'aide à la création pendant un certain temps, en est témoin. La commande aux auteurs reste l'apanage des fonctionnaires du Ministère ; il n'y a pas de commission pour décider à qui l'on va commander, et quoi. C'est un peu différent dans le domaine musical, où il y a une commission consultative qui est mise en place, avec des avis d'experts. Tout ça pour vous dire qu'il y a aujourd'hui un intérêt pour cette question, et tant mieux !

1ère table ronde

Avec : Bruno Allain (auteur, administrateur de la S.A.C.D., responsable d'ateliers d'écriture pour le Théâtre du Rond-Point et les E.A.T.), Philippe Aulfort (auteur, metteur en scène, directeur artistique de la cie AMK), Corinne Bernard (secrétaire générale de l'Association Beaumarchais), François Chaffin (auteur, metteur en scène, directeur artistique du Théâtre du Menteur et du Théâtre de Bligny), Karin Serres (auteure, scénographe), Michel Simonot (auteur associé au CDN de St-Denis, metteur en scène et sociologue).

La commande, provocation ou stimulation ?

La notion de contraintes (thème/ forme/délais) et son dépassement par l'auteur.

La prise en compte du plateau : collaboration, rétroaction du plateau sur l'écriture, réécriture, le risque de formatage ?

Jean-Pierre Han : « La commande, provocation ou stimulation pour l'auteur ? » Je me tourne vers vous pour savoir d'abord, mesdames et messieurs les auteurs, si vous avez besoin d'être provoqués pour écrire, ce qui supposerait que dans un premier temps vous êtes dans un état de relative léthargie, et ce en quoi lorsqu'on vous passe commande, c'est une véritable stimulation ? Je vous passe la parole.

Karin Serres : Est-ce qu'on a besoin d'être provoqué pour écrire ? Bien sûr que non ! J'ai envie de parler concrètement de l'expérience de résidence qu'on a vécue à travers nos voyages. On a souvent parlé entre nous de « cadeau ». J'ai vécu ça comme un cadeau, comme un vrai temps d'écriture qui m'était proposé. D'abord parce qu'il était rémunéré, donc pendant cette période-là je n'ai pas besoin de penser à comment je gagne ma vie, et puis parce que ça m'a ouvert. J'ai vécu quinze jours où je ne faisais qu'écrire du matin au soir, où je décidais quand j'écrivais, ce que j'écrivais, et ça dans ma vie d'auteur, c'est rare. Je pouvais n'être qu'auteur, à cent pour cent ! C'est aussi un cadeau car je n'ai pas écrit de la même manière que d'habitude. J'ai pu écrire dans un « lâché » encore plus grand que d'habitude. C'est un cadeau, mais ce qui va avec, c'est ma responsabilité. Ce genre d'occasion est si rare que j'étais en proie à une lutte constante lors de mon séjour : « il ne faut pas que je gâche ce temps-là, il faut que je l'utilise, quand je serai partie je ne serai plus dans le bain et je risque de ne plus avoir assez de matériau, mais si je force les choses je vais faire quelque chose d'artificiel... » C'était ma responsabilité que d'organiser ma façon de travailler. Je passais mon temps à me dire : « sois patiente, prends le temps de vraiment travailler... » C'est le contraire d'une villégiature ! C'est un espace-temps de travail, les deux sont absolument imbriqués, c'est rare dans une vie d'auteur. Souvent je suis embarquée dans quelque chose que j'écris, mais c'est morcelé, dès que j'ai deux heures je me mets dedans, comme par plongées à différentes profondeurs. Là je pouvais tous les matins descendre carrément au fond. C'est un drôle d'état d'écriture...

En résumé, c'est une confiance et une valeur accordées à mon écriture et en contrepartie, j'ai la responsabilité de ne pas les gâcher. Pour moi, cette commande est exemplaire parce qu'on ne me commande pas un objet ; souvent on commande une pièce qui parle de ceci ou de cela, ou pour tel comédien, mais dans ces cas-là on a envie de dire : mais j'ai écrit plein d'autres pièces, ça veut dire que rien ne plaît ?... Là, Patrice nous a invités à travailler. Et finalement ce thème de « bout du bout du monde », je l'ai vraiment conçu comme un fil conducteur entre nous six, parce que ça n'aurait pas eu autant de sens qu'on parte chacun écrire dans un coin et que ce ne soit que la forme de la résidence qui nous rassemble. Là, « le bout du bout » est quelque chose de fort qui circule entre nos six textes. Mais la seule contrainte qu'on a eue au fond était d'écrire du théâtre. Je n'ai jamais eu dans ma vie de commande aussi ouverte !

JP Han : Là on peut parler de vraie stimulation. On crée des conditions idéales pour écrire ce que tu entends écrire.

Karin Serres : Ce n'est pas une stimulation parce qu'on n'en a pas besoin. C'est une espèce de bulle d'espace-temps

JP Han : Je suppose que tu as eu d'autres commandes. Est-ce que tu peux nous parler de ces commandes un peu moins idéales peut-être ?

Karin Serres : Ce n'est pas moins idéal, c'est une autre forme. La personne qui vous passe commande attend quelque chose qui rentre dans son programme. Quand les choses sont claires dès le début, ça peut prendre toutes les formes possibles. Du moment que l'on fait ce qui est attendu des deux côtés et que les deux points de vue convergent, il y a énormément de possibilités. Mais je pense qu'il y a très peu de gens qui oseront faire une commande aussi forte que celle que Patrice a faite.

Patrice Douchet : Je ne devrais pas intervenir, mais juste pour dire que le terme de « cadeau », je leur ai déjà dit à tous les six, je l'entends mais je ne l'accepte pas tout à fait, dans la mesure où il s'agit d'un choix artistique qui est accompagné d'un choix financier. Nous travaillons avec de l'argent public, et c'est dans le cadre de notre mission que nous avons choisi de consacrer cette somme d'argent aux auteurs. Il ne s'agissait pas d'envoyer les auteurs faire du tourisme avec de l'argent de poche !

Karin Serres : Je voulais exprimer la rareté de cette confiance et de cette liberté. Mais chaque fois les autres commandes que j'ai eues m'ont apporté quelque chose, je savais ce qu'on attendait de moi, ça rejoignait l'une de mes préoccupations, c'était comme une certaine forme de contrat. Là c'est quelque chose de plus profond :

Michel Simonot : Moi je dirais, pour le plaisir de te contredire, que c'est une provocation, mais au bon sens du terme. Chaque fois que ce n'était pas une provocation, j'ai fait appel à mon savoir-faire, à ce que je savais déjà faire. « Tu veux un quart d'heure ? Bon allez, je te fais ton quart d'heure ». Avec le temps, on finit *grasso modo* par savoir ce qu'on sait faire, comment faire... Alors après, c'est bon ou pas, ça plaît ou ça plaît pas, mais on s'en sort. Je sais comment faire pour rendre quelque chose et être payé. Ce que j'appelle « provocation », c'est quand on me propose une situation qui m'oblige à me déplacer, à déplacer l'endroit où je suis dans l'écriture. Je dois me poser la question, non pas de rendre un texte, mais celle de la langue. La provocation, c'est : voilà, on te fait une proposition avec plus ou moins de moyens, en tous cas avec la garantie au bout que ce soit joué sans ça je n'accepte pas, c'est très important...

Je vais prendre un exemple de la commande qui m'a le plus déplacé de ce point de vue-là : en 1996, le Théâtre de Verdun et la DRAC me demandent un spectacle sur la bataille de Verdun à partir d'un texte contemporain. Je ne m'attendais absolument pas à ce genre de commande. C'était écrasant. D'une part, qu'est-ce qu'on peut raconter sur 1918, j'ai beau être plus vieux que la plupart ici, ça ne me concerne pas vraiment, c'est plutôt mes grands-parents ! Et d'autre part, j'avais carte blanche. Les questions qui viennent sont intéressantes : Qu'est-ce que je peux écrire sur une époque, sur la guerre ? Qu'est-ce que c'est qu'une langue qui écrit sur la guerre ? Comment la représenter ? Et se dire à un moment donné : mais je ne peux pas écrire seul ! Comment écrire seul sur quelque chose d'aussi grave que la guerre de 14-18, qui en plus annonce la guerre de 39-45, avec les Allemands ? En fait, comme auteur, j'ai invité d'autres auteurs à écrire avec moi. Il fallait un Allemand. Comment moi, en tant qu'auteur, je vais passer commande d'une culture qui va être contre la mienne, avec la mienne, etc ? En plus je devais en faire la mise en scène. Ça a été passionnant, parce que ça a ouvert la question même d'une commande d'un auteur à d'autres auteurs et de la coexistence d'une écriture à côté de la mienne.

Je prends un autre exemple de ce que j'appelle le déplacement de l'écriture. Au Théâtre des Deux-Rives à Rouen, ils voulaient - chose courante aujourd'hui c'est la mode - travailler à partir des paroles de gens. J'ai toujours été opposé à cela. Ils ont insisté, j'ai accepté. Quelle position, quelle résolution je prends, comment résoudre cette question dans une forme d'écriture, alors que je n'accepte pas cela ? C'était très intéressant. Il fallait inventer une langue qui représente une forme d'écriture dont je refusais la règle, tout en proposant une forme scénique à partir de cette langue pour aborder la question qu'on me donnait. A partir de là j'ai pu accepter une autre commande ; c'était à Bagnex : fais-nous un texte à partir d'interviews d'habitants, chose que j'avais aussi refusée jusque là.

Je pense que cette question de la commande comme déplacement de l'écriture est très intéressante. Là où ça ne l'est pas, c'est quand on me dit : écris comme ça ! Ou alors si, c'est le « cadeau » dont on a parlé ! Au Théâtre Gérard Philipe où je suis auteur associé (salarié à mi-temps) a été commandé un projet sur le rapport au territoire. J'ai eu une liberté absolue de déterminer comment je construisais la saison, de la production de l'écriture jusqu'à la scène. Là aussi, c'est un cadeau, il m'a fait une confiance totale. Chaque fois qu'il y avait un problème, Alain Ollivier se mettait entre moi et les problèmes ! J'ai recommencé : sur cette question j'ai de nouveau invité d'autres auteurs. J'avais dit au départ : un texte de chacun vingt minutes et finalement on est arrivé à un texte co-signé à quatre, dont on ne sait plus qui a écrit quoi dedans ! A tel point qu'on voulait abandonner les quatre noms et mettre un nom qu'on inventait, mais l'éditeur n'a pas voulu.

JP Han : Merci Michel pour ton témoignage qui soulève beaucoup de questions, notamment sur le travail de la langue, et sur la « commande dans la commande », comme les matriochkas, une boîte dans la boîte etc. Nous allons passer à un autre témoignage.

François Chaffin : Provocation et stimulation me semblent effectivement être des ingrédients qui font partie de la commande. C'est le geste d'un homme ou d'une femme qui s'avance vers vous et vous dit : je connais ta langue, j'ai lu plusieurs de tes pièces et j'ai envie de mêler à ton écriture mon « écriture-plateau », parce que c'est souvent une demande qui émane d'un metteur en scène, avec très souvent des contraintes. J'ai l'impression, même si c'est une banalité, que plus on est contraint, plus c'est intéressant. Plus le metteur en scène connaît votre langue, plus ce geste vers vous devient amoureux. J'ai l'impression qu'à chaque fois que j'ai pu obtenir des commandes assez circonstanciées (nombre de personnages, durée de la pièce), j'ai tout le temps cherché à tout intégrer pour ne pas mettre dans l'embarras le metteur en scène, et en même temps le surprendre, ce qui est constitutif de l'énergie que je pouvais produire à écrire. Il n'était évidemment pas question de me trouver exactement là où il m'attendait. Il avait souvent lu un autre texte qui lui avait fait penser que j'étais un homme qualifié pour répondre au sujet qu'il me proposait.

La transmission est quelque chose de magnifique. Dans le parcours de la commande, il y a des balises qu'on se donne, des rendez-vous dans ce chemin d'écriture. Le moment de la restitution fait partie de mes plus jolis moments d'écriture. Ce temps où, dans un salon, dans une cuisine, après quelques verres, après avoir hésité, on vous dit : « maintenant tu vas nous lire ce que tu as écrit ». Et là, on est à la fois pétrifié, car l'histoire « d'amour » est déjà engagée depuis longtemps, on n'est absolument pas confiant d'être à la hauteur de la proposition... Ce moment de la première lecture existe dans la commande comme un des plus beaux moments. Ecrire pour moi, je sais à peu près, mes rendez-vous avec moi-même sont assez nombreux, mais là ! Il y a ce précipice qui est là ! Cette première lecture à celui qui vous a témoigné sa confiance, c'est un moment extrêmement rare. Le deuxième plus beau moment de la commande d'écriture, c'est le soir de la première, évidemment ! On a toujours l'air extrêmement à l'aise, mais il y a quand même dans cette ombre de la salle, un rendez-vous. **La commande offre au moins deux moments inoubliables, la première lecture et la première représentation.** Que soient bénis les gens qui passent commande !

JP Han : La question, au fond, est de savoir qui passe commande ? Il y a toute une gamme : ça peut être l'auteur à lui-même, le metteur en scène, le directeur d'institutions, ça va jusqu'aux plus hautes instances, jusqu'au Ministère. Donc, qui commande, et pourquoi ? Et qui commande quoi ? Continuons d'abord les témoignages.

Bruno Allain : C'est plutôt le mot « provocation » qui me paraît intéressant. **Dans la commande, il y a de l'altérité, il y a une rencontre.** Peu importe qu'il y ait beaucoup de contraintes ou pas du tout, il y a quand même un autre qui est là, omniprésent. La commande est formidable, car elle me permet d'être totalement dans le « délire ». Je trouve que c'est une grande liberté. La première liberté d'une commande est d'ailleurs de ne pas l'accepter si elle ne nous convient pas. Une commande est intéressante si je peux avoir par ailleurs mes « rendez-vous avec moi-même ».

Il y en a une dont je voudrais parler, une commande qui m'a fait faire, comme disait Michel Simonot, un « déplacement ». En juin, une compagnie des arts de la rue, la compagnie KMK avait pour projet de reconstituer avec des matériaux de récupération un appartement flottant sur le bassin de la Villette. Elles ont mis un peu plus de quinze jours pour construire cette installation. La commande était d'écrire ce que je voulais tout au long de ces quinze jours, avec chaque soir un rendu public. Ça a été vraiment une commande très particulière et différente de tout ce que j'ai pu faire jusqu'à présent. L'aspect obsessionnel était évidemment ce qui était en train de se construire, ce qui m'a permis de me laisser aller à tout un tas d'expérimentations, d'explorations de domaines d'écriture dans lesquels je n'étais pas allé. J'en ai retiré beaucoup de plaisir, y compris celui de ne pas être cantonné à n'écrire que du théâtre.

JP Han : Plus il y a de contraintes, plus tu es heureux, plus tu es libre !

Bruno Allain : Dans les grandes contraintes, je me souviens de Gare au Théâtre : sept minutes, 1 mètre carré de scène ! C'est ludique ! Mais bien sûr, il y a une différence entre jouer et écrire une œuvre ! Dans la commande, il peut y avoir des aspects uniquement ludiques.

JP Han : Ce serait intéressant d'avoir en négatif des exemples de commandes refusées, et de savoir pourquoi ! Je me tourne maintenant vers Philippe Afort, toujours sur la question de la provocation, de la stimulation.

Philippe Afort : Dans « provocation » il y a « vocation ». C'est ce qui me parle le plus. Cette année on m'a donc d'abord passé cette commande qui est pour moi plutôt un financement, une bourse. « Commande » est un terme lourd que je n'aime pas. En ce moment je suis en train de répondre à trois commandes simultanément. J'ai accepté car c'est la première fois qu'on me demande d'écrire des textes. Je suis jeune dans ce métier, mais pour l'instant je n'envisage pas d'écrire quelque chose de « rigolo » ; je l'ai fait une fois et je m'en mords les doigts. Parce que ce texte est édité, il reste !

Pour moi, le commanditaire donne de l'argent pour que je puisse continuer à alimenter ma recherche. Une commande doit devenir absolument nécessaire. Souvent on dit : « c'est normal que ce soit moins bon, c'est un texte de commande ». Mais ça reste, ça va être sans doute critiqué, ça va être monté. C'est un texte, et il est assumé s'il est là, s'il existe. C'est moi qui vais être héritier dans la durée de ce que j'ai produit, donc pour moi il faut que ça devienne absolument nécessaire.

Quand on fait appel à moi, je dis : tu as lu tout ce que j'ai écrit ? Tu devines le parcours dans lequel je suis, mon évolution ?

La commande du Théâtre de la Tête Noire était géniale, j'ai pu réaliser un rêve d'écriture que j'envisageais à peine. C'est la commande luxueuse. Ensuite une compagnie jeune public m'a proposé des thèmes très différents. J'ai réfléchi et lui ai proposé des contre-thèmes, par rapport à ce qu'elle proposait : voilà comment ces thèmes-là résonnent chez moi, voilà comment ils sont légitimes et naturels pour moi. Le thème était : qu'est-ce qui fait qu'on est fille ou garçon au niveau des codes sociaux, familiaux, etc. Moi je voulais parler d'enfant androgyne, parce que l'androgynie, l'ambiguïté, sont des thèmes qui me passionnent depuis longtemps. Finalement, en ce moment, j'écris une version pour eux mais mon projet est beaucoup plus vaste. Ils ont été à l'initiative de ça. Il va y avoir dans un premier temps une production que j'assume complètement, dans une version à partir de six ans, et après ça m'a donné suffisamment envie pour autre chose.

Jusqu'à preuve du contraire, voilà comment j'arrive à m'y retrouver. J'ai rendez-vous avec moi-même dès que j'écris une ligne. J'assume le texte, il fait partie de mon parcours. Si je n'étais pas d'accord, j'espère que je serais en mesure de refuser. Mes pièces ont beaucoup de personnages. On m'a proposé un monologue. J'ai dit que j'en étais incapable à l'heure d'aujourd'hui. Mais ça m'a fait avancer sur le monologue : j'ai écrit un monologue à multi-voix. Et le projet est formidable ! J'ai trouvé une appropriation totale, sur un amnésique, ce qui m'a fait jouer sur le langage, avec une bibliothèque sémantique particulière car c'était encore pour du jeune public.

Je suis plus pour la « pro-vocation », de l'ordre de l'accompagnement, que pour le terme de « commande », que je ne supporte pas. C'est une contradiction avec ce qu'est un artiste. Il y a aussi un esprit de mécénat ambigu dans ce terme-là.

Karin Serres : Heureusement, il y a aussi une part expérimentale dans l'invitation à écrire « ailleurs ». Heureusement que ça nous bouscule et qu'on n'a pas à cent pour cent la réponse. Mais, est-ce que tous les commanditaires prennent cela en compte ? Certainement pas. Si on est dans la sincérité par rapport à celui qui nous invite à faire cette expérience, on a aussi la possibilité d'échouer. Même si évidemment, on ne va pas gâcher la commande...

Michel Simonot : La commande de Verdun est retournée dans la gueule des commanditaires, et il a fallu qu'ils l'assument avec moi ! Le directeur du théâtre de Verdun s'est fait virer à la fin ! Je lui ai dit que je ne pouvais pas écrire tout seul sur la guerre, qu'il me fallait plusieurs points de vue, des langues différentes car au théâtre la langue est un point de vue avant même le point de vue idéologique sur la guerre. J'ai fait appel à un Allemand, c'était Heiner Müller, que je connaissais depuis longtemps. Il est venu et il y a eu un scandale : dans l'Est Républicain, Heiner Müller a dit en interview que les monuments de Verdun étaient de la merde. Et les anciens combattants ont demandé l'exclusion d'Heiner Müller du projet ! On nous a dit : Simonot et Müller, dehors ! En janvier, Müller meurt, alors que le spectacle est en juin. On m'a dit que puisqu'il était mort, je pouvais l'enlever du projet ! Aussitôt j'appelle la DRAC, je leur dis : ce n'est pas possible ! J'ai passé commande, on va jusqu'au bout. Je voulais quelque chose qui symbolise la présence de Müller dans le projet, même s'il ne pouvait plus écrire. Résultat, on est quand même éjectés, on a joué en off dans un fort privé avec le soutien des compagnies de Lorraine et les centres dramatiques. On a fabriqué un spectacle, mais la commande s'est retournée contre le théâtre, et on a assumé.

Il faut aller jusqu'au bout de son idée, et ne pas céder !

JP Han : Voilà qui pose la question de savoir ce que fait le commanditaire quand il laisse tomber sa propre commande, quand il ne veut pas aller jusqu'au bout. Il a le droit de se retirer de l'affaire.

Michel Simonot : Au TGP de St-Denis, une fois que le spectacle commandé par Alain Olivier, le directeur, sur « art et territoire » a été fini, la Ville et le Département ont demandé quelle était l'image de la ville, là-dedans. Ce n'est pas celle qu'ils voulaient ! La ville multicolore n'était pas représentée ! Nous avons donné en tant qu'auteurs, notre propre rapport à cette ville. Les habitants s'y reconnaissent, ce sont les politiques qui n'en veulent pas. Au bout du compte, la commande n'était plus vraiment celle du directeur. Aujourd'hui, il se pose des questions : jusqu'où aller pour la deuxième phase ? Parce qu'il se rend compte que la commande n'est plus la sienne complètement.

JP Han : Ce que vous allez produire ne peut pas être de la même teneur, selon qu'il s'agit d'une commande luxueuse ou carrément pauvre, d'une subvention, d'un mécénat, ou d'une bourse. Corinne Bernard est à l'autre bout de la chaîne, du côté commanditaire...

Corinne Bernard : Ce n'est pas tout à fait exact. On ne passe pas de commandes, ce n'est pas notre métier. On propose des bourses, un accompagnement de l'auteur. On ne peut pas parler de provocation en ce qui nous concerne.

On reçoit beaucoup de demandes pour l'aide à l'écriture. On travaille très en amont : quand l'auteur est au tout début de son projet, il dépose à Beaumarchais un synopsis, car nous travaillons sur des synopsis de trois à dix pages et quinze à vingt pages de séquences dialoguées. Un comité de bénévoles se réunit, ce sont des professionnels : des directeurs de théâtre, des éditeurs, des journalistes, des comédiens, des auteurs. Ils élisent les auteurs qui recevront la bourse. On ne provoque donc pas, mais peut-être qu'on stimule, effectivement. Si on dit à l'auteur que son idée nous a plu, c'est un encouragement. On lui donne de l'argent pour avoir un temps à lui, même si les sommes ne sont pas très importantes. Cet argent est donné en deux temps : une première moitié tout de suite et la deuxième moitié à la remise du manuscrit. C'est une première étape qui suit une chaîne : on aidera ensuite au moment de la création, on aidera à la production de spectacle, on aidera aussi à l'édition et à la traduction. Mais c'est vrai que les auteurs arrivent avec leur idée, on ne passe pas commande, on est ouvert à toutes les formes.

La seule discipline dans laquelle il y a une contrainte, ce sont les fictions radio-phoniques, pour lesquelles il existe une thématique. Les premières années, il n'y avait pas de thématique, et on s'est rendu compte qu'il n'y avait pas énormément de projets. Avec France Culture, puis France Inter, on s'est dit qu'on devrait peut-être travailler sur une thématique. L'année où on a mis en place cette idée-là, on a reçu énormément de projets. Depuis, on continue. La thématique de cette année, c'est la montagne.

JP Han : La force de Beaumarchais est sa cohérence : il n'y a pas beaucoup d'argent, mais on a toute la chaîne. Beaumarchais n'impose aucune règle, ce qui nous amène au deuxième point, les règles que se donnent les auteurs. Je pense aux fameux cinéastes scandinaves qui ont créé des dogmes, des règles de réalisation. Ce qui a donné au plan esthétique et cinématographique des œuvres tout à fait importantes. François Chaffin rappelait que, plus il y avait de règles et plus il était content : il pouvait soit les contourner, soit les détourner...

François Chaffin : On peut désobéir aux règles ! S'il n'y en a pas, on ne désobéit à rien, et du coup le mot de « commande » n'a pas de sens. L'auteur est un être imprévisible, la commande amène à sa désobéissance, ce contournement des règles...

JP Han : Ceci nous renvoie au texte d'Igor Stravinski qui explique que, plus il y a de règles, plus il est en capacité de créer. Mais quelqu'un a dit ici, parfois la seule contrainte, c'est un texte de théâtre. Je vais jouer les naïfs : moi je ne sais pas ce qu'est un texte de théâtre ! Est-ce que c'est quelque chose de dialogué, mais on sait très bien que désormais ce n'est plus du tout le cas ? Un bon nombre de textes contemporains ne sont absolument pas dialogués, les didascalies sont incluses dans le corps même du texte... Il n'y aurait donc même pas de commande minimale.

Karin Serres : Mais la façon dont on pense le plateau quand on est en train d'écrire est importante quand même.

JP Han : Justement ! Cela nous amène au chemin de l'écriture à la scène. Michel Simonot a écrit un ouvrage « De l'écriture à la scène », qui est épuisé maintenant. Je vais vous lire quelques lignes sur la commande et la résidence : *« De l'avis général, les commandes passées à des auteurs le sont trop rarement en fonction d'un intérêt pour la recherche contemporaine, pour un intérêt concernant l'exploration de démarches artistiques. Leurs motifs sont souvent liés à une stratégie d'événements, de programmation. Ainsi les commandes s'accompagnent souvent d'un motif thématique. Du coup, l'enjeu du thème fait passer l'enjeu de l'écriture au sens large au second plan. Il faudrait de véritables commandes, qui ne nous instrumentalisent pas. C'est une remarque qui en résume bien d'autres, même si beaucoup d'auteurs répondent aux commandes thématiques pour des raisons de vie et de survie, ou dans un espoir de reconnaissance. Par ailleurs, beaucoup de commandes ne sont pas suivies de la mise en scène du texte, ni d'un réel retour critique de la part des commanditaires. »* Je vous laisse réagir !

Bruno Allain : J'ai été contacté par une compagnie, qui n'est pas uniquement de théâtre au sens classique du terme, puisque ce sont au départ des danseurs. On est en pourparlers. La base même de la commande, ce serait cet aller-retour permanent entre le plateau, les acteurs, les corps, et l'écriture. C'est un terrain sur lequel je ne suis pas encore allé, je l'attends avec impatience.

Michel Simonot : Ce texte a été écrit il y a trois ou quatre ans mais pour moi, la situation s'est aggravée. Il y a une sorte de banalisation de la commande qui me pose problème. Mais du coup, certains peuvent trouver dans cette banalisation une forme d'autonomisation de l'écrivain. « La parole des gens », par exemple, est une thématique qui devient de plus en plus un devoir à accomplir. Il y a un devoir pour l'auteur, et pour le spectacle derrière, de faire se réaliser les gens, qu'ils se reconnaissent, etc. Où est la question de l'autonomie de l'artiste, pas au sens éthéré, mais au sens de poser soi-même sa responsabilité, qu'elle ne soit pas dictée de l'extérieur. Cette banalisation peut conduire à une sorte d'artiste social d'Etat ou d'artiste social moral.

Une autre remarque, la contrainte, la règle, vient d'ailleurs ; par exemple, on parlait du théâtre de rue, j'ai travaillé avec une équipe de cirque il y a deux ans. Je me suis dit, je ne vais pas écrire pour le cirque, je vais d'abord faire un travail avec les circassiens pendant quinze jours. Et on s'est rendu compte que la règle venait d'ailleurs : celui qui fait un porté, il ne peut pas parler ! Alors quel texte ? Il faut travailler avec lui pour comprendre quelle est sa règle physique. J'ai fait venir une chorégraphe pour travailler sur la respiration. On peut respirer du périnée : voilà une question technique qui vient résoudre le problème artistique ! La chorégraphe a permis à celui qui faisait des portés de déplacer sa respiration et donc de prononcer certains sons, et pas n'importe lesquels, alors qu'il était en effort maximal. Quels sons possibles, et donc, quelle langue ? C'est passionnant ! De même, ceux qui étaient sur un fil : s'ils parlaient, ils tombaient ! La funambule ne pouvait parler que lorsqu'elle ne bougeait plus, quand elle est en état d'équilibre. On a donc fait un truc qui était un ballet de sons correspondant aux possibilités physiques de chacun. C'était drôle, ça n'avait aucun sens, évidemment. Mais l'objectif n'était pas de faire un texte. La musicalité de la langue est très à la mode, mais si on n'a pas travaillé avec des gens comme ça, on ne comprend pas ce que c'est.

La parole au public

JP Han : On a jeté quelques bases de réflexion, je voudrais passer la parole au public.

Sylvia Roland, compagnie Hercub : Vous parlez d'expériences de commandes d'écriture qui sont pour moi assez différentes. Est-ce que la contrainte n'existe pas aussi selon l'aspect « commercial » du produit final ? Est-ce que quand on est un auteur associé à un théâtre on se sent moins une obligation de résultat que quand on écrit pour une compagnie qui met tout son cœur dans un projet qu'elle va devoir finaliser et porter au plateau ?

Michel Simonot : Dans un théâtre, le poids est plus lourd que dans une compagnie, parce qu'on porte le regard des tutelles, de la ville, tout le monde regarde le théâtre en permanence.

Bruno Allain : Avec les Ecrivains Associés du Théâtre on a fait une étude pour le livre « Quoi de neuf docteur ? », on a demandé des témoignages d'auteurs qui avaient été en compagnonnage. La présence d'un auteur à l'intérieur d'un théâtre dépasse très largement la qualité d'écrivain à l'intérieur du lieu. Se cristallisent autour de lui, symboliquement et dans la réalité, tout un tas d'autres phénomènes. J'en parle d'autant plus volontiers que je suis en résidence à l'intérieur d'un collège, et beaucoup de choses, la communication entre les gens, le rapport à la lecture, le rapport à l'écriture, ont changé. Le poids et les retours de la présence de l'écrivain dépassent très largement son écriture.

Karin Serres : Je crois que, quelle que soit l'exigence de la commande, la part d'exigence personnelle est profonde. On travaille le mieux possible dans ce cadre-là.

Patrice Douchet : A un moment de l'histoire de ma commande, au mois de novembre, je me suis dit : et si aucun n'était parti ? S'ils m'avaient monté une mystification tous ensemble ? Mais même si tel avait été le cas, finalement ç'aurait été une très belle idée. C'est là où se jouent la confiance et le désir. Le cahier des charges doit uniquement fonctionner sur un désir commun, et une confiance.

Corinne Péron, Théâtre de l'Est Parisien : D'un point de vue économique, sur la rémunération de l'auteur, est-ce que vous êtes payés en droits d'auteur, est-ce que vous êtes salariés, comme Michel Simonot à St Denis ? On a parlé de l'accompagnement modeste de Beaumarchais, de quel ordre est-il ?

Corinne Bernard : Ca dépend du budget, du nombre de personnages sur scène... On demande aux compagnies de nous procurer un budget prévisionnel, mais c'est vrai que ça n'excède guère 8000-9000 euros, on est au-dessous aussi par moments : 2000, 3000 euros, ça dépend. En théâtre, l'aide à la création va de 2000 à 4500 euros, donnés en deux temps.

Bruno Allain : Le budget Beaumarchais est indexé sur la copie privée. Suite à la loi Lang, c'est un pourcentage prélevé sur les supports vierges et qui est redistribué aux auteurs ; 25% sont redistribués aux sociétés de perception et sont dévolus à l'action culturelle. La copie privée est fluctuante selon les années. Malheureusement en ce moment, c'est en train de chuter, notamment à cause de la chute totale de la vente des cassettes et des CD enregistrables et beaucoup de nouveaux supports se mettent en place, sur lesquels on n'a pas encore fait de négociations. C'est un travail permanent du conseil d'administration de la SACD et de la délégation générale.

Karin Serres : Nous on a touché 1500 euros en droits d'auteur, ce qui n'est pas énorme mais commence à exister.

Patrice Douchet : Le projet complet a coûté aux environs de 30 000 euros. Il y avait 1500 euros pour un minimum de quinze jours de résidence, c'est-à-dire voyage et hébergement. Ensuite il y avait une bourse de 1500 euros, ce qui fait 3000 euros par projet, multipliés par six, plus la restitution des textes dans l'état où ils sont, ce qui suppose rémunérer les comédiens qui font les restitutions, etc.

JP Han : Sinon, la commande à la DMDTS, c'est 6200 euros.

Dominique Rochette, DRAC Centre : J'avais une question sur les institutions. En parlant de commande, vous parlez de désir et de confiance. Mais comment une institution peut émettre un désir à l'égard d'un auteur ? Et comment, en tant qu'auteurs, vous pouvez répondre à ce type de commandes ?

Karin Serres : Ce n'est pas une institution, c'est une personne qui commande au nom d'une institution.

François Chaffin : A chaque fois on parle à quelqu'un, à un moment ou à un autre on rencontre la personne, même à travers la commande de la DMDTS, c'est en général un directeur de structure qui passe par l'institution. C'est toujours une vraie rencontre.

Jean-Luc Palliès, metteur en scène : Pour revenir à la question qui était posée sur le commercial : si un acteur de renom du privé vient vous trouver pour vous dire voilà, je cherche une pièce à trois personnages, ou bien si un commanditaire veut faire un grand événement de commémoration et cherche une pièce sur tel personnage historique pour son centenaire... Ces deux types de commandes sont très différents : l'une peut être assortie d'énormément d'argent et l'autre non. Comment on réagit par rapport à ça ?

Bruno Allain : C'est une question de désir et de rencontre. Je ne suis pas sûr d'être passionné par un travail autour du château fort d'une ville, mais je n'en sais rien ! S'il y a un historien, et que cette personne me passionne, peut-être que tout à coup je vais trouver ça formidable ?...

Jean-Paul Pérez, ONDA : Pour reprendre ce qu'a dit Jean-Pierre Han, je serais intéressé d'entendre le refus. Si on considère la commande comme un ordre d'une certaine manière, il peut avoir une réponse négative, or je n'en ai pas entendues pour le moment. Ce serait intéressant de savoir quelles sont vos limites d'acceptation d'une commande. Le problème des salaires peut d'ailleurs être mis en cause sans honte, ou des questions d'ordre éthique ou moral.

Bruno Allain : Je prends le cas des interventions en milieu scolaire avec un atelier d'écriture où les questions de temps sont parfois impossibles : en six séances de deux heures il faudrait avoir écrit, mis en scène et joué une pièce avec des élèves de troisième ! Là, j'ai refusé ou fait une autre proposition qui n'est pas du tout celle-là.

Mais j'aurais tendance à dire que je suis suffisamment adaptable à un certain nombre de critères. Je sais qu'au bout du compte, même si ce n'est pas réussi à cent pour cent, j'aurai écrit ce que j'ai à écrire. Mes propres sujets vont toujours être là. Ce qui m'intéresse dans la commande, c'est qu'il y ait un peu d'altérité pour que l'écriture ne soit pas une ligne droite, mais qu'elle m'amène à aller voir d'autres paysages.

Karin Serres : J'ai reçu par e-mail la demande d'écrire une pièce de théâtre pour le jeune public qui explique le recyclage des déchets. Le thème pourrait être un thème sur lequel je travaille, mais ce que je refuse, c'est l'aspect didactique. Je suis incapable d'écrire une pièce qui explique une attitude citoyenne à avoir. Ma limite est là. Par contre, j'ai écrit une pièce de théâtre pour un robot à la Villette ; j'ai accepté car je voyais un endroit où mon théâtre pouvait continuer à exister.

Gilles Granouillet, auteur : Il faut qu'une commande soit rémunérée, sinon c'est rédhibitoire. J'ai trouvé que vous étiez assez critiques par rapport aux commandes. Personnellement je trouve que c'est quelque chose d'important pour les auteurs car ça les place au centre de la création. On a besoin d'eux. L'acte de payer ce travail est fondamental.

Louise Doutreligne, auteur : J'ai une impression d'angélisme dans les réponses des auteurs. Je ne me sens pas du tout en dehors de l'économie. Je suis auteur, d'accord, mais j'ai une famille nombreuse. On sait qu'un texte dans le théâtre privé nous fera gagner en un mois quand on est bien joué ce qu'on gagne en cinq ans dans le public. Il n'y a pas d'argent à la clé quand un grand acteur nous sollicite, mais on sait quand même que l'argent est au bout de la chaîne. On va parfois quelque part parce que nécessité fait loi. J'ai un exemple concernant le refus d'une commande. J'étais auteur associé au Théâtre de Meaux, le maire de Meaux était Jean-François Coppé, il voulait arrêter les contemporains et faire du classique français. Il m'a demandé de faire quelque chose autour de Malraux. Je lui ai dit oui, je vais pouvoir faire quelque chose... Et l'année d'après, ça a été : il faut faire une pièce sur De Gaulle ! Je lui ai dit, De Gaulle non... Résultat, bien que soutenue par la DRAC et le Ministère, la compagnie est partie. Voilà aussi ce que le refus engendre.

Philippe Aafort : J'ai la chance de pouvoir vivre correctement sans faire aucune concession sur l'artistique. Je ne peux pas répondre à la nécessité qui fait loi. Je me paye ce luxe-là et je mets en place un train de vie adapté. Peut-être que je vais revenir là-dessus, mais si je fais de l'écriture alimentaire, je prends un pseudo. Je ne réclame pas de vivre de mes œuvres, j'ai deux métiers sur lesquels je ne fais pas de concession.

2e table ronde

Avec : **Lucien Attoun** (co-directeur avec Micheline Attoun de Théâtre Ouvert - CDN), **Jean-Louis Raynaud** (metteur en scène, directeur du Théâtre de l'Ephémère, Le Mans), **Bruno Rochette** (directeur artistique de la Cie Hercub, Villejuif), **Erik Uddenberg** (auteur, Suède), **Françoise Villaume** (fondatrice du Centre National des Écritures du Spectacle, La Chartreuse).

Expérience de collaboration auteur/metteur en scène

JP Han : comment provoquer la rencontre auteur/metteur en scène, les attentes et les rôles des uns et des autres ?

Jean-Louis Raynaud : Nous sommes en quelque sorte une structure jumelle du Théâtre de la Tête Noire, puisque je codirige avec Didier Lastère une compagnie, le Théâtre de l'Ephémère, qui s'est vu confier la direction d'une scène conventionnée pour les écritures théâtrales contemporaines. Nous avons pour mission d'aider à la connaissance du répertoire. En tant que compagnie, on est à la recherche de textes, on côtoie des auteurs. En tant que structure, il faut qu'on aille plus loin : comment intégrer des auteurs et leur faire rencontrer d'autres compagnies que la nôtre ?

Je vais vous évoquer notre rencontre avec Jean-Yves Picq. On a dans un premier temps accueilli ses textes, puis on l'a invité à lire un certain nombre de ses textes qui n'avaient pas été produits. On essaie en effet de faire connaître plusieurs facettes d'un auteur par la mise en place de « temps forts ». Grâce à la Chartreuse, le temps fort a été renforcé par la mise en œuvre d'une « caravane des auteurs » dont faisait partie Jean-Yves Picq. La Chartreuse nous a invités à mener un travail plus rigoureux, plus long, en compagnie de ces six auteurs. Elle a passé commande sur le thème du franchissement du millénaire. Ça a plus ou moins inspiré les auteurs, mais ils se sont pris au jeu et le compagnonnage a été très riche, très fécond, parce qu'il y avait une vraie rencontre entre des équipes friandes de nouvelles écritures, et des auteurs qui se demandaient comment leur travail allait être perçu. Cette expérience a duré deux ans. Finalement on a proposé, très timidement, à Jean-Yves de nous écrire quelque chose. Pourquoi ? Didier Lastère disait toujours : « où sont les fables ? On perd les fables dans le répertoire contemporain ! J'aimerais bien que Jean-Yves nous écrive une fable, plutôt politique »... Mais Jean-Yves a refusé en nous demandant : « est-ce que vous avez lu tout ce que j'ai écrit ? Est-ce que vous voyez la trajectoire de mon écriture et est-ce que ça va s'inscrire dans ma trajectoire ? Moi, la commande, a priori, je ne vois pas pourquoi ».

Donc on a relu et on est tombé sur *Donc*, qui est une pièce qu'il avait écrite pour des travaux d'acteurs, et qui nous a paru intéressante. Il n'y a pas de répartition des personnages. On lui a proposé de monter la pièce à trois voix, ce qui l'a complètement atterré mais il a fait le pari avec nous et il a été très favorablement surpris par le spectacle.

Ce qui fait qu'on a pu poser une seconde fois la demande et là, elle a été acceptée. Il y avait entre nous une réciprocité intéressante : il fallait mieux se connaître pour arriver à passer une commande.

Ensuite est venue la commande, extrêmement spécifique. Cette fois, on est parti sur la cuisine. Le sujet était tout à fait libre, tout en sachant qu'il y avait à conduire pendant la représentation la préparation d'une blanquette de veau ! On a commencé par faire une blanquette de veau pour cent couverts en temps réel. Il est venu assister à la réalisation de cette blanquette, on a chronométré, il est reparti avec des notes. Trois mois après il nous a envoyé quelques petites choses ; on n'y a pas re-

JP Han : Ce témoignage soulève une foule de questions... Tout ça part quand même d'un désir du metteur en scène, mais on arrive à une entité qui va dans le même sens : le « on », qui est un « nous » qui inclut l'auteur et le metteur en scène. Ce témoignage est très spécifique du Théâtre de l'Ephémère qui a une politique envers les auteurs, ce qui n'est pas le cas de tous les metteurs en scène. Je me tourne à présent vers Bruno Rochette, pour savoir comment il fonctionne, lui, dans sa compagnie ? Pour autant que je sache la compagnie Hercub n'est pas dans la même politique théâtrale que celle de l'Ephémère.

Bruno Rochette : Déjà, nous n'avons pas de lieu, ce qui change beaucoup de choses. Je précise juste que je ne suis pas le seul directeur de la compagnie Hercub. Depuis quinze ans on ne travaille qu'avec des auteurs contemporains. Au départ, il n'y avait pas de politique, on allait vers des textes intuitivement, puis des rencontres se sont faites, des compagnonnages ont duré. Assez rapidement on est allé vers des auteurs non francophones. On s'est aperçu qu'une petite compagnie à Villejuif, qui fait Avignon n'intéresse pas beaucoup les auteurs. En allant à l'étranger, vers des auteurs qui n'étaient pas encore traduits, on s'est rendu compte que eux, par contre, étaient friands d'une collaboration, ça les intéressait d'être traduits et joués ici. On a monté une pièce, « Le Premier » d'Horowitz, on l'a beaucoup jouée, il l'a découverte et, c'est lui ensuite qui nous a proposé un autre texte, qui était un ancien texte qu'il a remanié pour sa traduction en français et sa mise en scène. Et ensuite, il nous en a écrit un, puis un autre, etc. Il n'y a jamais eu de commande d'écriture avec Horowitz.

Récemment le projet *Dragonnier* et *Sparadrap* d'Eric Durnez s'est construit avec une compagnie du Burkina Faso, suite à un voyage que nous avons fait là-bas. Il n'y avait pas d'auteur au départ. On a discuté de nos différences, mais aussi de nos façons d'aborder le métier qui pouvaient être les mêmes, et le désir est né de mettre ça ensemble sur un plateau. Un thème est venu tout de suite : les rapports nord/sud, thème suffisamment large pour qu'un auteur trouve ce qui l'intéresse là-dedans, et que nous, nous puissions confronter nos points de vue. Un cahier des charges important s'est donc mis en place avant même la rencontre avec Eric Durnez : on voulait d'emblée qu'il y ait plusieurs spectacles. Il fallait que chacun puisse exprimer son point de vue, celui du nord et celui du sud, et puis on pouvait faire éventuellement un troisième spectacle qui mixerait les deux points de vue. A chaque fois, il fallait des distributions mixtes des deux compagnies. C'était donc très cadré, mais avec une thématique très large.

Eric a dû rencontrer tout le monde, il avait besoin d'immersion. Il est venu avec nous pendant les deux premières semaines de répétition. On a fait tous ensemble un travail à la table, un travail de dissection scène par scène, et c'est ce que cherchait Eric, sur les incohérences éventuelles quant au point de vue africain. Suite à cette étape de travail est arrivée la quatrième et dernière version du texte, qui était le premier spectacle. Il a été monté en France par un metteur en scène de la compagnie Hercub. Le deuxième a été monté au Burkina, par un metteur en scène burkinabé, etc... Les spectacles ont chacun rencontré de nouveaux publics. Le premier spectacle a été joué là-bas, et là on revient de Belgique, où on vient pour la première fois de mettre les deux spectacles l'un en face de l'autre. La troisième pièce, qui devait être seulement un mix des deux premières devient une vraie troisième pièce, avec une vraie histoire, à l'initiative d'Eric. Je pense qu'il a rencontré quelque chose dont il avait envie aussi.

JP Han : Ce désir d'Eric Durnez vient du travail commun qui a été fait avec les équipes en place. Je vais passer à Lucien Attoun et Françoise Villaume, qui m'entourent, qui sont en quelque sorte les « marieurs » auteur/metteur en scène. Comment avez-vous imaginé des rencontres entre certains auteurs et certains metteurs en scène ?

Lucien Attoun : En ce qui me concerne, je ne suis pas metteur en scène, et je ne suis pas tout seul, je travaille avec Micheline Attoun et une équipe à Théâtre Ouvert. J'ai une longue expérience de commandes avec France Culture. Je crois à la fois aux contraintes et aux libertés. Si on demande trop de choses à un auteur, il ne s'en sort pas, ou alors il essaie de tricher. Je crois beaucoup au rapport direct avec un auteur, quitte ensuite à trouver le mariage en fonction du média ; je crois moins au metteur en scène qui dit : je vais passer commande à un auteur. **Souvent, le metteur en scène essaie de faire écrire à l'auteur la pièce que lui n'arrive pas à écrire et dont il rêve. Au bout du compte, on ne s'en sort pas très bien.**

Par contre, un auteur a besoin de stimulants, il a besoin de provocation. En sachant que s'il joue le jeu, nous jouerons le jeu, il ne nous est jamais arrivé d'être déçus, et il nous est même parfois arrivé d'être heureux !

Pour vous montrer qu'il y a différentes façons de provoquer à l'écriture, je parlerai de la proposition la plus « malhonnête » que j'aie faite pour France Culture. J'avais une émission en direct et en public qui s'appelait *Mégaphonie*. On m'a dit : voilà, c'est le 30^e anniversaire de la Maison Ronde, il faut le commémorer. J'ai donc invité des comédiens François Perrier, Guy Tréjean, Gérard Desarthe, Christiane Cohendy, Isabelle Carré. J'avais un beau plateau. Dix jours avant, Micheline Attoun me dit : « pourquoi un plateau de comédiens, quel est l'intérêt pour l'auditeur, comme toujours à la radio ils vont parler ! J'ai téléphoné à Jean-Claude Grumberg pour m'en sortir. Je lui ai dit que j'avais un plateau de comédiens mais pas de texte et que l'émission avait lieu la semaine prochaine ! Il devait me donner la réponse dans l'heure, sinon je demandais à quelqu'un d'autre. Il a accepté. Il m'a déposé le manuscrit le vendredi suivant, le jour de l'émission. J'ai eu des scrupules par rapport aux comédiens qui n'étaient pas prévenus : l'émission passait à 15h30, ils ont découvert le texte à 14h. A partir de là, Jean-Claude Grumberg s'est demandé quoi faire avec ce texte de vingt minutes, et il a écrit *Rêver, Peut-Etre*, qui a gagné le prix de la meilleure création française.

JP Han : Ce désir d'Eric Durnez vient du travail commun qui a été fait avec les équipes en place. Je vais passer à Lucien Attoun et Françoise Villaume, qui m'entourent, qui sont en quelque sorte les « marieurs » auteur/metteur en scène. Comment avez-vous imaginé des rencontres entre certains auteurs et certains metteurs en scène ?

Lucien Attoun : En ce qui me concerne, je ne suis pas metteur en scène, et je ne suis pas tout seul, je travaille avec Micheline Attoun et une équipe à Théâtre Ouvert. J'ai une longue expérience de commandes avec France Culture. Je crois à la fois aux contraintes et aux libertés. Si on demande trop de choses à un auteur, il ne s'en sort pas, ou alors il essaie de tricher. Je crois beaucoup au rapport direct avec un auteur, quitte ensuite à trouver le mariage en fonction du média ; je crois moins au metteur en scène qui dit : je vais passer commande à un auteur. **Souvent, le metteur en scène essaie de faire écrire à l'auteur la pièce que lui n'arrive pas à écrire et dont il rêve. Au bout du compte, on ne s'en sort pas très bien.**

L'idée, c'est qu'il faut toujours dire clairement ce qu'on attend d'un auteur, déclencher chez lui un désir générateur. Il sait qu'il ne sera pas censuré et que s'il joue le jeu, nous jouerons le jeu, nous serons à son écoute. J'ai rarement eu à refuser un texte de commande.

Par contre, un auteur a besoin de stimulants, il a besoin de provocation. En sachant que s'il joue le jeu, nous jouerons le jeu, il ne nous est jamais arrivé d'être déçus, et il nous est même parfois arrivé d'être heureux !

Pour vous montrer qu'il y a différentes façons de provoquer à l'écriture, je parlerai de la proposition la plus « malhonnête » que j'aie faite pour France Culture. J'avais une émission en direct et en public qui s'appelait *Mégaphonie*. On m'a dit : voilà, c'est le 30^e anniversaire de la Maison Ronde, il faut le commémorer. J'ai donc invité des comédiens François Perrier, Guy Tréjean, Gérard Desarthe, Christiane Cohendy, Isabelle Carré. J'avais un beau plateau. Dix jours avant, Micheline Attoun me dit : « pourquoi un plateau de comédiens, quel est l'intérêt pour l'auditeur, comme toujours à la radio ils vont parler ! J'ai téléphoné à Jean-Claude Grumberg pour m'en sortir. Je lui ai dit que j'avais un plateau de comédiens mais pas de texte et que l'émission avait lieu la semaine prochaine ! Il devait me donner la réponse dans l'heure, sinon je demandais à quelqu'un d'autre. Il a accepté. Il m'a déposé le manuscrit le vendredi suivant, le jour de l'émission. J'ai eu des scrupules par rapport aux comédiens qui n'étaient pas prévenus : l'émission passait à 15h30, ils ont découvert le texte à 14h. A partir de là, Jean-Claude Grumberg s'est demandé quoi faire avec ce texte de vingt minutes, et il a écrit *Rêver, Peut-Etre*, qui a gagné le prix de la meilleure création française.

Nous avons fait une autre commande à Théâtre Ouvert, avec des règles de départ : on a demandé à Philippe Myniana, qui est auteur, d'être animateur d'un chantier où il y avait dix comédiens et quatre jeunes auteurs. Les comédiens travaillaient sur les textes des jeunes auteurs sous le regard de quatre auteurs « aînés », Valetti, Fargeau, Corman et Lagarce. Ils devaient à la fois conseiller les jeunes auteurs et écrire aussi pour les comédiens. Ils étaient bien sûr payés pour faire ça. Très vite, Corman a dit qu'il ne pouvait pas écrire mais qu'il pouvait donner des conseils. Fargeau a été le plus rapide, on s'est dit : dans les quinze jours on a la pièce ! Quelques jours avant le début du chantier, j'ai un coup de téléphone de Lagarce, qui était très malade, et qui me demande s'il est obligatoire de conseiller les jeunes auteurs et en plus d'écrire une pièce. Je réponds oui, sachant qu'il attendait un non comme il n'avait plus que quelques mois à vivre. Et il a été le premier à me donner sa pièce. Et ça a été *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Le texte est magnifique, mais il faut dire qu'il y avait cinq comédiennes et cinq comédiens dans le groupe, et que c'était un texte pour cinq comédiennes. Philippe Myniana et Robert Cantarella ont trouvé une idée magnifique : ils ont fait habiller les comédiens et comédiennes avec des toges, les comédiennes jouaient et les rôles étaient arrachés au fur et à mesure par les hommes.

Pour l'année Lagarce, comme on ne travaille qu'avec des auteurs vivants, au lieu de faire un colloque sur la transmission, nous avons proposé à des auteurs d'écrire un texte dont on donnait le point de départ : « J'étais dans ma maison... ». Il y a eu onze auteurs, des auteurs qui ont connu Lagarce, comme Myniana ou Enzo Corman, et des auteurs d'aujourd'hui qui n'ont connu que son œuvre, pour savoir s'il y avait une réelle transmission. Je dois vous dire que c'était bouleversant, on sentait bien l'influence de Lagarce. Pour finir, on a fait un portrait de Lagarce « par lui-même » en prenant son journal et en faisant un montage en toute liberté. La mise en espace a été un succès, je pense que ce sera un spectacle l'année prochaine.

JP Han : Tu opères une double commande : commande à l'auteur et également commande à un metteur en scène. Je me tourne vers Françoise Villaume, qui a invité énormément d'auteurs à la Chartreuse. A partir de résidences, tu as été plus loin et tu as mis les auteurs en relation avec les metteurs en scène.

Françoise Villaume : La notion de résidence était la base du travail de la Chartreuse. A l'origine, la Chartreuse fait partie d'une communauté de centres culturels de rencontres. Au départ, on avait comme principe d'accueillir les auteurs qui avaient reçu une bourse de l'Etat. Ils pouvaient alors postuler pour venir en résidence. On aurait pu choisir parmi les boursiers. Finalement on a décidé d'accueillir toute personne qui demandait à venir. C'est ainsi que l'on a fait connaissance avec beaucoup d'auteurs, et découvert leur écriture. Et puis le désir est venu de promouvoir certaines écritures plutôt que d'autres. On a réuni assez vite des groupes d'auteurs sous des thèmes assez vastes. D'année en année on a construit des résidences à thèmes.

Au départ, il y avait un dispositif de bourse qui était assez régulier pour certains auteurs, donc on pouvait les réunir facilement. Mais progressivement il est devenu difficile d'obtenir des bourses. Pour réunir les auteurs, on a dû chercher des bourses !...Lorsque l'on a évoqué les commandes du Ministère ce matin, le souvenir que j'en avais, c'est qu'il y avait beaucoup de metteurs en scène qui passaient commande à des auteurs par amitié, pour sauver l'auteur d'une certaine précarité dans laquelle il était. Il y avait donc beaucoup de textes commandés qui n'avaient pas de production. Ce n'est pas parce que le metteur en scène avait passé commande à l'auteur que le texte était joué par le metteur en scène. A un moment donné nous avons dit au Ministère : puisque vous donnez des bourses par le biais d'un metteur en scène, pourquoi vous ne donneriez pas des bourses par le biais d'institutions comme la nôtre, qui pourraient aussi passer commande à des auteurs ? Pour nous, c'était le moyen d'obtenir la bourse pour que l'auteur puisse écrire sur le sujet qui l'intéressait.

Une année, j'ai réuni « une résidence de commande » : le metteur en scène commande à l'auteur. J'ai récupéré trois bourses de commandes du Ministère et j'ai proposé aux auteurs de venir à la Chartreuse avec les metteurs en scène qui ont passé la commande. Je voulais voir comment ils travaillaient ensemble. Je me souviens très bien de cette résidence, parce que d'abord Suzanne Joubert et Xavier Marchand n'arrivaient jamais à se rencontrer pour travailler. Christian Colin, très rapidement, n'a plus voulu travailler avec Michèle Sigal parce que finalement l'orientation qu'elle prenait ne l'intéressait pas, et puis il y a quand même eu la collaboration Sylvie Mongin/Jean-Yves Picq qui ne s'est pas trop mal passé. Je me disais que finalement, les metteurs en scène n'avaient pas de commande précise, ils tâtonnent, ils ne savent pas quoi leur dire... J'étais très surprise. On entendait toujours les metteurs en scène dire qu'il n'y avait pas d'auteurs, pendant ce temps-là les auteurs défilaient à la Chartreuse et se plaignaient de ne jamais être lus par les metteurs en scène !

Ensuite, j'ai fait deux ou trois rencontres par an entre des auteurs et des marionnettistes, des auteurs et des metteurs en scène de la rue, ça a fait une sorte de brassage.

Je ne dirais pas que je regrette d'avoir fait cela, mais quinze ans après je m'interroge sur ce que j'ai fait. Plein d'autres personnes l'ont fait entre temps, je ne suis pas toute seule ! Mais je me demande si je n'ai pas contribué à une certaine déstabilisation de la place de l'auteur. **Au fond, l'auteur était assez énigmatique pendant très longtemps, il avait un rôle premier dans la création. Et maintenant, on fait appel à un auteur comme on fait appel à un acteur, à un scénographe...**

Je prends l'exemple du théâtre de rue : on s'est dit qu'il fallait des auteurs. Mais en fait les cibles s'intéressent aux auteurs comme des mercenaires : j'ai mon idée, je vais faire ça, et toi tu vas m'écrire quelques dialogues. Bien sûr l'auteur accepte pour raisons économiques, mais où s'en va l'écriture, où s'en va l'œuvre ? Je trouve qu'il y a beaucoup de dispersions.

Quand je faisais les rencontres auteurs/metteurs en scène, ce n'était pas pour que les metteurs en scène passent commande, c'était pour qu'ils lisent les textes des auteurs, et qu'éventuellement ils s'intéressent aux textes qui n'avaient pas encore été montés. **Mais il y a toujours ce désir de neuf, que je trouve très présent actuellement dans les préoccupations du metteur en scène, qui demande à l'auteur d'écrire sur le sujet que lui désire mettre sur le plateau.**

L'année dernière on a eu une expérience assez malheureuse à la Chartreuse. On avait l'habitude de travailler avec un groupe qui avait fait un travail d'exploration du contemporain. Ils ont voulu travailler sur le thème de la colère. Ils ont passé commande à trois auteurs, par l'intermédiaire du Ministère. L'un des auteurs n'a rien écrit, l'autre a répondu complètement à côté... alors qu'ils avaient déjà inventé la structure scénique de leur mise en scène. Tout le décor était prévu alors que les auteurs n'avaient pas encore écrit ! Il a fallu très rapidement chercher des textes qui correspondent au thème qu'ils voulaient traiter. Le thème retenu n'avait pas trouvé son écriture.

JP Han : Pour terminer, je voudrais passer la parole à Erik Uddenberg, pour qu'il nous donne son point de vue, pour savoir comment ça se passe en Suède. Quels sont les rapports entre les auteurs et les metteurs en scène ?

Erik Uddenberg (traduction de Marie Kraft, centre culturel Suédois, Paris) :

En Suède, c'est normal d'avoir une commande. Un auteur dramatique professionnel a souvent deux « métiers ». D'un côté il a sa création personnelle d'auteur dramatique ; d'un autre côté il propose des synopsis de pièces pour les autres. C'est un synopsis, une idée, qui en plus de la réputation de l'auteur, crée une commande. C'est très rare qu'on propose une pièce déjà finie à un théâtre.

Le théâtre suédois parle souvent de différents problèmes de société. Ce qui ouvre des possibilités, mais aussi offre des dangers, pour un auteur dramatique.

En Suède, à l'université, il y a déjà une formation commune aux métiers d'auteur et de metteur en scène. Celle-ci dure trois ou quatre ans, pendant lesquels ils sont tout le temps amenés à collaborer. C'est très compliqué ! Effectivement, l'auteur et le metteur en scène ne se comprennent pas toujours. Parfois, c'est l'auteur dramatique qui crée vraiment la pièce, le metteur en scène arrive en cours de route pour réaliser son projet.

Une commande très cadrée peut créer beaucoup de libertés : savoir exactement le nombre de comédiens, quand la pièce va être vue... Parfois, j'ai participé à des projets étranges. J'ai écrit une pièce sur la colère féminine, et en même temps une femme auteur dramatique écrivait sur la colère masculine. J'étais monté par une metteuse en scène et l'autre auteur avait un metteur en scène homme. Ce projet est parti dans une recherche sur l'identité.

Je suis aussi salarié en tant que dramaturge. Je participe souvent aux répétitions de mes propres textes. Je peux encore changer le texte pendant ces périodes de répétitions. Je travaille aussi avec un public-test, qui peut faire changer le texte. Ça exige de la part de l'auteur une ouverture, mais aussi une fermeture : ce n'est pas parce que le public pense une chose qu'on est obligé de le suivre. Il est plus intéressant d'interpréter ce que veulent dire les réactions du public. Très souvent, une première version de la pièce est donnée au metteur en scène, qui réagit, et ensuite je lui donne une deuxième version. Je peux aussi donner la pièce à un dramaturge de la même façon.

3e table-ronde

Avec : Evelyne Birbin (responsable du service culturel de Fontenay-sous-Bois), George Buisson (administrateur du Palais Jacques Cœur, Bourges, et de la Maison G. Sand, Nohant), Cécile Chastang (cie Ariadne, Bourgoin-Jallieu), Louise Doutreligne (auteure, directrice artistique de la cie Influenscènes, EAT, responsable des « Mardis Midis des Textes libres » au Théâtre du Rond-Point), Carole Thibaut (auteur, metteur en scène, associée à l'Espace Germinal, Fosses), Michel Simonot (auteur associé au CDN de St-Denis, metteur en scène et sociologue).

Tisser du lien entre le théâtre et la ville

Cécile Chastang : Je travaille avec la compagnie Ariadne, dirigée par Anne Courel. On mène actuellement un projet sur la ville de Bourgoin-Jallieu, à quarante kilomètres de Lyon. C'est un projet commandé par le directeur du théâtre Jean Vilar, dans lequel nous sommes en résidence. Ce projet a commencé en 2005. Il est assez conséquent car il y a plus de 300 participants. Il a commencé par la présentation d'un spectacle au théâtre, d'après une commande d'écriture à Eugène Durif. Plusieurs participants sont venus voir ce spectacle, et ensuite on les a rencontrés. Ce sont des gens qui viennent d'institutions médicalisées, de collèges, des personnes en réinsertion au Secours Catholique... Le public est très varié, et on essaie de le faire se rencontrer autour d'un thème. On avait envie de construire le projet avec les participants pour qu'ils se sentent concernés et qu'ils aient envie de rester avec nous jusqu'au bout. On s'est dit que la résidence était l'occasion pour nous de prendre notre temps et de faire ce projet sur deux années. On a commencé par des discussions, des ateliers d'écriture sur le thème de l'adolescence et de l'errance. Petit à petit des participants ont précisé leurs envies sur le projet : certains voulaient être comédiens, d'autres travailler sur la communication, et certains ont demandé à écrire. La meilleure chose pour faire écrire des amateurs, c'est de faire appel à un auteur. Pour raisons économiques, nous avons d'abord cherché des fonds pour répondre à cette demande, puis Anne Courel a fait une demande à Sylvain Levey, qui est un jeune auteur qu'elle avait rencontré dans le cadre des Journées des Auteurs de Théâtre de Lyon.

Elle avait déjà fait une lecture d'un de ses textes. Sur la thématique de l'adolescence et de l'errance, sur le fait de rencontrer des gens dans une ville et d'être accessible, d'expliquer ce qu'est écrire, il correspondait. On a de la chance, il a accepté.

Il est venu régulièrement à Bourgoin-Jallieu, pour découvrir la ville et rencontrer les gens. On a préparé sa venue en faisant lire ses textes. On a voulu honorer cette invitation qu'on faisait à Sylvain en posant un cadre relativement agréable : il était attendu, les gens connaissaient son travail. Un vrai rapport humain s'est créé. Il y a des ateliers à Bourgoin qui ne sont pas faciles, car on travaille avec des gens en grande précarité, notamment ceux du Secours Catholique. Un lien affectif s'est créé avec Sylvain, rendant le travail d'un auteur contemporain accessible à tous. A partir du moment où ils connaissent l'auteur, il y a quelque chose de plus simple dans le rapport à l'écriture.

Sylvain a présenté le texte il y a peu de temps ; tout le monde sait à présent sur quel texte il va travailler pour présenter un spectacle pendant trois jours au théâtre. C'était un moment émouvant. Sylvain n'a pas repris tous les textes écrits pendant les ateliers, mais des ambiances, des sensations, car c'était à lui d'écrire, il n'avait pas à ressortir les phrases de chacun !

JP Han : Votre compagnie a passé commande à Sylvain Levey, mais auparavant, il y avait une commande de la municipalité à votre égard.

Cécile Chastang : Effectivement, quand ils nous ont demandé de venir en résidence, il y avait un cahier des charges, et notamment faire un travail avec la population qui serait présenté dans le cadre des vingt ans du théâtre. Après, ce n'était pas forcément un travail avec un auteur contemporain !

JP Han : Pour vous, Louise Doutreligne, c'est la ville de Fontenay-sous-Bois qui vous a passé directement commande

Louise Doutreligne : J'ai eu beaucoup d'expériences de commande. Depuis cinq ans je fais un travail sur l'écriture avec Evelyne Biribin et la ville de Fontenay-sous-Bois. J'avais les « Mardis Midi » du Rond-Point, et j'ai instauré les « Lundis de Fontenay », c'est-à-dire qu'on fait la même chose, les mêmes auteurs, les mêmes lectures à Paris et à Fontenay. Evelyne a eu le courage de dire oui, on l'a fait et on continue à le faire, ça marche très bien. Il y a eu comme ça des rendez vous réguliers autour de l'écriture ; chaque lundi soir à Fontenay j'amenais un auteur, même si c'était le grand prix national de littérature dramatique d'Espagne, il venait au Rond-Point, mais obligatoirement il y avait Fontenay le lundi soir.

Ensuite il y a eu une proposition du Groupe des Vingt, qui est un regroupement de 22 théâtres d'Ile-de-France : ils ont lancé une proposition qui s'appelait « un auteur, une ville ». Evelyne m'a proposé de faire partie de cette commande. Je ne voulais pas retomber dans le schéma habituel : on va chez les gens, on prend leur parole, on fait des interviews... J'ai dit que je voulais travailler sur un thème qui me préoccupe à ce moment : le rapport au travail, comment la conception du travail bouleverse toutes nos vies, que ce soit celles des auteurs comme celles de tout le monde, et quelles sont les conséquences sur la vie sexuelle, la vie amoureuse, etc. J'ai dit à Evelyne que j'acceptais, mais que je voulais commencer à écrire tout de suite ce que je pense, moi, du travail aujourd'hui. J'ai écrit une vingtaine de petits modules selon mon imaginaire, et j'ai dit que j'allais maintenant être auteur à domicile. J'ai demandé au service d'Evelyne s'il voulait bien m'aider à aller faire ce métier : je propose aux gens de venir chez eux avec des textes, je les lis et je suis suivie par deux caméras qui filment les gens et leur réaction à l'écriture. C'est donc l'inverse d'une captation de la parole des gens pour écrire.

Finalement, ce n'est pas le fond de mon écriture qui a été bouleversé, car j'ai voulu dire des choses précises sur le travail et j'avais déjà des personnages en tête, mais la forme. La pièce s'appelle « Sublime Intérim », car au hasard des rencontres à Fontenay on est arrivé un jour chez un sociologue et qui avait écrit « La Vie en Intérim ». Il a raconté l'histoire des Sublimes, ces ouvriers anarchistes et rebelles du XIXe siècle qui décidaient eux-mêmes de leur temps de travail. Ces Sublimes, c'est aussi nous, les artistes ! On est contraint à être des Sublimes... Ma forme a changé, car j'ai fait une comédie « en musique » : j'ai écrit 15 chansons, ce qui n'était pas du tout prévu. Cette expérience m'a vraiment donné la pêche, ce n'est pas pour rien que c'est musical ! Je n'ai rencontré que du rythme, de la résistance, de la joie de vivre, du rebondissement, des gens qui sont capables de donner un coup de pied au fond de la piscine pour reprendre de l'air et repartir.

JP Han : Je voudrais avoir le point de vue du commanditaire à présent !

Evelyne Biribin : Une remarque sur l'intitulé : ce n'est pas la commande qui tisse du lien social, c'est le théâtre en général. Notre rôle s'est borné à faciliter l'immersion de l'auteur et à lui créer un territoire, c'est-à-dire la ville. Après, c'est l'auteur elle-même qui a défini vers quel public elle voulait aller, quel type de personnalité elle souhaitait rencontrer, quel type de groupe. Ensuite, on souhaitait finaliser et aller jusqu'à la création. On ne s'est pas arrêté à l'écriture.

Ce n'est pas né du jour au lendemain, c'est un long compagnonnage avec la compagnie Influenscènes. Je les ai d'abord simplement accueillis en spectacle, puis en résidence, puis on a créé les Lundis avec l'auteur associé... Cela s'est fait en plusieurs années. Le travail social et le lien avec la population résultent de cette durée. Le rôle du politique est très relatif, d'autant plus que je n'ai pas de théâtre, je ne suis même pas une institution ! J'ai un petit lieu que j'ai transformé, où la compagnie travaille, c'est une salle polyvalente... C'est peut-être aussi ça qui nous pousse à aller vers la population.

Carole Thibaut : Je travaille avec une compagnie de théâtre implantée à Fosses, dans le Val d'Oise, située en grande couronne parisienne. Avant je travaillais aussi en tant qu'artiste associée dans une autre commune du Val d'Oise, St Gratien. Ce sont des territoires qui posent différentes problématiques : Fosses est pris entre des champs de betteraves non loin de la Picardie et des HLM.

Dernièrement j'ai travaillé sur une création en tant qu'auteur et metteur en scène. C'était presque une forme d'auto-commande, même si la convention de résidence et d'implantation qui nous lie à ce lieu implique un cahier des charges très précis. A partir du moment où la structure dans laquelle je travaille touche de l'argent public, nous avons pour devoir de travailler avec les populations, de mettre notre travail artistique en lien avec elles. C'est un rapport logique d'aller-retour. Il nourrit aussi ma recherche artistique. Je ne vais pas forcément écrire directement sur un territoire, mais ça me sort de mes référents culturels qui sont toujours un peu les mêmes et qui peuvent fermer mon imaginaire. Ça me permet de me confronter sans arrêt à des réalités très différentes de celles que je côtoie.

Ce travail d'accompagnement de la création a commencé en amont des répétitions. La pièce était écrite ; en tant qu'auteur j'ai rencontré différents groupes de personnes, par l'entremise du service culturel, des services sociaux, des écoles, des lycées professionnels et généraux... Je leur ai expliqué ma démarche et on a échangé autour de ce qu'est l'écriture. Les gens avaient lu la pièce ou la lisaient avec moi. Dans un deuxième temps je suis intervenue en tant que metteur en scène, deux ou trois mois après, pour expliquer comment j'essayais de mettre en scène, car c'était vraiment en train de se créer.

Ils ont suivi tout le processus, j'essayais d'ouvrir au maximum les codes, le vocabulaire artistique, de poser les questions que je me posais moi... Les acteurs sont aussi intervenus pour rencontrer ces différents groupes de gens, qui sont venus voir des répétitions au théâtre.

Après les représentations, j'ai fait un travail de retour. J'ai rencontré de nouveau les groupes, en sachant que la plupart n'avait jamais mis les pieds dans un théâtre. On dit que la culture est partout, mais ce n'est largement pas le cas !

Cette expérience a permis que les gens s'approprient le travail en n'ayant plus peur d'avoir un échange réel avec les artistes. L'ouverture des codes, et même des codes de l'écriture, est importante pour moi.

Récemment, j'ai mené un travail de création avec des femmes, la plupart étant analphabètes, y compris dans leur langue d'origine car malheureusement elles n'avaient pas pu aller à l'école. Comment travaille-t-on sur une forme d'expression qu'on va mettre sur papier, car je voulais absolument qu'il y ait une trace, alors qu'elles n'ont pas accès à l'écriture ? On a donc travaillé sur l'écriture orale : elles faisaient de l'improvisation, qu'on répétait, et on avait presque des monologues qui s'écrivaient oralement. J'enregistrais tout et je retranscrivais des choses au fur et à mesure. Je n'ai pas écrit à partir de là, je leur ai simplement donné les moyens de créer une œuvre qui était leur expression à elle, alors qu'elles n'avaient jamais eu la possibilité de tenir un stylo. Ce projet n'était pas une commande, je l'ai initié. Ça m'a bousculée et à l'heure actuelle je suis plongée dans l'écriture d'une pièce qui parle de cette expérience. C'est un aller-retour « nourricier » dont j'ai vraiment besoin.

JP Han : Je vais demander à Michel Simonot de parler de son expérience à St Denis et de nous parler des dérives possibles de ces tissages.

Michel Simonot : A quoi sert un artiste qui travaille avec ce qu'on appelle le territoire ? Quel est le statut qu'on nous assigne ? Quelle est la représentation qu'on a de l'art, et non pas de la culture ? Aujourd'hui on ne parle que de culture et plus d'art, la question de la place de l'art dans la société n'est plus posée. **Pourquoi tant de commandes vont dans le sens du territoire ? L'art a une fonction de représentation, doit trouver des formes pour représenter le monde. Le « territoire » est devenu le mot par lequel on nous prive de la dimension artistique.**

Louise Doutreligne : En discutant du projet « un auteur, une ville », j'ai même dit : je n'irai pas faire le sparadrap social. J'ai même écrit un texte là-dessus que j'ai envoyé au Ministère. On peut être artiste et avoir une conscience sociale. Je vois bien le monde du travail qui change.

Michel Simonot : Pour avoir une conscience sociale, il faut être autonome en tant qu'artiste et trouver son mode de responsabilité sociale.

Pour en revenir à mon expérience au TGP, c'est un Centre Dramatique National qui se trouve en Seine-St-Denis, où il y a eu les émeutes de 2005. Quand Alain Ollivier, l'actuel directeur est arrivé, on lui a dit que du temps de Stanislas Nordey le théâtre était ouvert, c'était un théâtre citoyen.. Il m'a alors demandé de venir en tant qu'artiste salarié pendant la durée de son mandat, avec un projet à inventer entre le théâtre et la ville. Je faisais ce que je voulais avec une certaine enveloppe.

L'écriture est ce par quoi la dignité arrive aux êtres humains. J'ai invité trois autres auteurs, que je ne connaissais pas, mais que j'avais choisis après des discussions avec des amis, et on a fait un appel à chroniques dans la population. Avec des règles précises : surtout pas se raconter mais raconter quelque chose qu'on voit à tel endroit, telle heure... Les chroniques sont arrivées par paquets. A la mairie, les gens étaient enthousiastes, mais ils pensaient que j'avais fait appel à des écrivains de St-Denis. J'étais dans le territoire, je faisais appel à la population, il était normal que je choisisse des écrivains d'ailleurs pour que ça pulse, ça voyage !

On faisait des rencontres régulières dans le théâtre : on lisait les chroniques qu'on recevait, il y avait des ateliers de chroniques dans la ville... On lisait à la fois les chroniques et ce que nous, nous écrivions à partir de là, on livrait tout et les gens discutaient. Personne ne lisait son texte, on avait des comédiens pour que ce soit anonyme. Ça a ouvert le théâtre et mélanger les choses. Mais en tant qu'écrivains on ne voulait pas réécrire les chroniques, on voulait écrire notre propre texte. Bagarre avec les chroniqueurs, qui se demandaient pourquoi ils avaient écrit ! Le débat a été sérieux. Au bout du compte, on est arrivé à un texte édité écrit à quatre, tandis que les chroniques ont eu leur site internet en 3D sur lequel les gens peuvent retrouver leur chronique.

Dans notre texte à nous, on a travaillé la forme ; on était arrivé au moment des émeutes. On n'allait pas les raconter mais parler du climat de cette ville. On est arrivé à une forme avec dix personnages joués par trois comédiens. C'est passé sur France Culture, traduit en allemand... Ce qui prouve bien que ce n'est pas tout à fait St-Denis, si les autres s'y intéressent. Quelle est la bonne distance ? Fallait-il parler aux habitants et qu'eux seuls viennent se voir, ce qui est réducteur, ou écrire un texte plus large ?

Georges Buisson : La commande, sociale ou républicaine peu importe le nom qu'on lui donne, est aussi cette liberté qu'on souhaite se donner. C'est le libéralisme politique qui nous fait croire qu'on est libre, que la liberté est absolue ; c'est faux ! Ce qui est intéressant, c'est de déterminer nous-mêmes une commande comme étant les contours de notre propre liberté. Plutôt que « commande », j'ai envie d'appeler cela « recherche », ce qui permet de faire exister la démarche théâtrale dans sa globalité, de l'écriture à sa rencontre avec le public

Il y a aujourd'hui, même si on fait semblant de ne pas le savoir, une dominante dans la manière de fabriquer du théâtre : coproduction, deux mois de répétitions pour monter le produit, la plupart du temps prototype, puis il faut que les acheteurs viennent le voir pour qu'il tourne, etc. C'est fatigant ! Dans les années 70, quand on travaillait à Bobigny, la question était de savoir comment rencontrer les gens de Bobigny. On programmait un spectacle, et malgré tous les efforts qu'on faisait, le noyau des spectateurs était toujours le même ; comment concerner des gens que visiblement nous n'intéressons pas ? C'était naïf de penser qu'il suffisait de mettre une affiche, même dans un hall d'immeuble, pour que les gens viennent. Comment pouvait-on nourrir l'imaginaire ?

Si les gens ne vont pas au théâtre, ce n'est pas grave pour les gens, c'est grave pour le théâtre ! Le théâtre est totalement consanguin. Il ne parle qu'aux mêmes, c'est terrifiant ! Je ne dis pas qu'il n'y a personne au théâtre : 10-12% de la population française, c'est déjà beaucoup. L'artiste est un acteur de la société, il a un rôle fondamental à jouer dans le questionnement politique du pays, et c'est pour ça qu'il revendique de l'argent public. La république a besoin des artistes pour se regarder elle-même, pour s'interroger.

Les projets que nous avons faits étaient dérangeants. A Bobigny, la réaction politique était violente. Quand on a fait « Clair d'Usine » avec Besnehard et Rétoré, on demandait toujours dans les débats : y a-t-il un ouvrier dans la salle ? On savait qu'il n'y en avait pas, évidemment ! Et pourquoi ? On voulait essayer de trouver des textes contemporains qui parlent du monde du travail. On a eu du mal à cette époque-là, au début des années 80. On avait seulement le point de vue d'intellectuels sur le monde ouvrier, ce qui est totalement différent. On s'est donc passé notre commande. Mais pour parler des ouvriers, il fallait les rencontrer. C'est comme ça qu'on a fait un feuilleton-théâtre, qui a duré un certain temps. Il y a eu un miracle : pendant les répétitions, on n'autorisait la salle de théâtre qu'aux ouvriers et aux gens qui les accompagnaient. Ce n'est qu'une fois que la pièce a été faite qu'on l'a présentée. On a été jusqu'au bout de cette démarche presque par provocation. La démarche artistique était intéressante. Elle était humaine : chacun apportait à l'autre. Le spectateur n'avait pas quelque chose de neutre ou d'inexistant en face de lui.

Mais ces temps nécessaires n'existent plus. Tout est formaté. On a beaucoup de mal, d'autant plus que ce genre de projet est suspicieux. Est-ce qu'on est un vrai artiste quand on fait ce travail-là ? Il faut toujours justifier pour avoir de l'argent qu'on va faire une œuvre d'art ! Mais l'écœurement du temps est terrible. Qu'est-ce qui va rester ? On n'en sait rien et heureusement.

Il faut à la fois beaucoup de modestie dans ses recherches, et beaucoup de volonté pour ébranler la forteresse du théâtre dominant aujourd'hui. On doit pouvoir donner les moyens aux artistes qui ont besoin de ce cheminement, de faire ce travail, au même titre que l'on donne x millions d'euros à tel grand metteur en scène qui veut faire un spectacle. Or on est un peu méprisant à leur égard. Mais c'est fondamental de savoir quel rôle peut jouer l'art à notre époque.

Si je trouve aujourd'hui que l'art est absent du débat politique, c'est qu'il ne dérange plus personne. On peut multiplier les pièces de théâtre, faire deux mille pièces à Avignon, ça ne dérange plus. Qu'est-ce qui fait que quelqu'un viendra ou pas au théâtre, en dehors de son mode de consommation culturelle, c'est l'affectif. Si vous arrivez à créer de l'affectif avec une personne, si elle considère que sa venue joue un rôle dans le processus artistique, elle viendra.

Aujourd'hui je travaille dans les monuments historiques et je trouve que la légitimité de ces monuments produit ce rapport affectif. On pourrait peut-être mener des projets artistiques dans ces monuments. Je me bats pour que l'ensemble du patrimoine devienne des lieux du possible pour les artistes, pour qu'ils se réinventent. Il est important que ces lieux jouent un rôle dans la mémoire collective d'aujourd'hui.

4e table-ronde

Avec : Pauline Sales (auteur associé, CDN de Valence, Drôme), Filip Forgeau (auteur, metteur en scène, Cie du Désordre, directeur de la Fabrique, Guéret).

La commande, geste fondateur d'une politique artistique ?

JP Han : Je vais maintenant passer la parole à nos nouveaux intervenants.

Pauline Sales : J'ai commencé en 2002, sous l'impulsion des metteurs en scène et directeurs de la Comédie de Valence. Ils ont souhaité pour une fois une véritable équipe artistique dans leur CDN. Ils ont voulu une troupe de dix acteurs, un auteur et deux metteurs en scène. J'avais une expérience de jeune auteur, avec l'impression que toutes les lectures publiques que pouvaient proposer les festivals et les théâtres n'aboutissaient jamais au plateau. **J'avais vraiment envie en tant qu'auteur de passer commande à d'autres auteurs, même de formes brèves, et de leur assurer que ces pièces seraient mises en scène et jouées. Pour un auteur, c'est un cap essentiel pour avancer dans son écriture.**

Tout a commencé par des formes brèves, puis on a eu une aventure singulière qu'on a appelé « Cartel » : on a réuni quatre auteurs femmes sur des formes longues d'une heure et demi, avec quatre metteurs en scène hommes, sur la thématique des fantômes. Chaque auteur pouvait évidemment faire ce qu'il voulait de ce thème. L'idée était de faire jouer les pièces par le même groupe de dix acteurs, dans le même espace scénique. C'était un pari à Valence, car il y avait des intégrales qui duraient à peu près six heures ! On nous disait que les spectateurs ne suivraient pas, mais les spectateurs étaient là.

En quatre ans, on a passé vingt-quatre commandes d'écriture, dix commandes de traduction. On a l'impression que les spectateurs y trouvent leur compte, car c'est plutôt quand on programme du classique que les gens ne viennent pas ! Bonne nouvelle !

JP Han : Filip Forgeau, qui est à la fois auteur et metteur en scène ?

Filip Forgeau : Je vais plutôt parler de ma casquette de commanditaire. Ma compagnie, la Compagnie du Désordre, s'est vue confier un lieu il y a un an, à Guéret dans la Creuse. On a créé il y a cinq ans une manifestation qui s'appelle « Les auteurs vivants ne sont pas tous morts ». Le principe est simple : chaque saison théâtrale, on consacre une semaine par mois à un auteur. Cette semaine, l'auteur est présent, car je ne voulais pas d'une manifestation avec seulement des lectures. Je voulais que l'épicentre du projet soit l'auteur en tant qu'écrivain mais aussi en tant qu'homme ou femme. C'est important, par rapport au lien dont on parlait, que les spectateurs voient quelle est la personnalité de celui qui a écrit tel texte.

Quasiment tous les auteurs ont à chaque fois accepté de venir. Ils rencontrent les publics dans les théâtres, dans les librairies, dans les bibliothèques, dans les prisons pour ceux qui ont envie d'y aller, dans les hôpitaux, dans les milieux ruraux... Depuis cinq ans on a accueilli trente-neuf auteurs dans les villes, parfois dans des hameaux de 300 habitants en Creuse ou en Corrèze. Autre particularité du projet, on associe chaque mois un metteur en scène différent pour faire un premier travail à partir des textes de cet auteur. Chaque metteur en scène a droit à trois intervenants, acteurs, danseurs, musiciens... Ensuite il y a une mini-tournée pendant une semaine. Le programme est assez chargé car les auteurs, eux, font une douzaine de lectures dans la semaine, et la mise en espace a lieu en même temps.

Ce projet important a donné naissance à d'autres, avec certains auteurs, car c'est avant tout la rencontre avec une écriture, mais aussi avec une humanité, un état d'esprit, etc. Il y a quelques années j'ai fait ainsi une commande à François Chaffin par l'intermédiaire de la DMDTS. Pour moi, la commande est un espace-temps qui permet à un auteur de continuer un travail sur la langue. On se choisit mutuellement bien sûr ; si j'ai choisi François Chaffin, c'est parce que son écriture m'intéresse en tant que spectateur, en tant que metteur en scène, que comédien...

On a aussi développé des résidences en hôpital, pendant un mois, pour certains auteurs. On s'engage à les payer évidemment, et éventuellement à publier ce qu'ils auront écrit. Je sais en tant qu'auteur qu'on a tous plusieurs casquettes, et que la commande d'écriture est un vrai temps sans problème matériel où on se consacre à l'écriture.

Personnellement, l'argent ne m'a jamais empêché de continuer mon œuvre. Je suis gêné par l'opposition de certains entre le matériel et l'écriture.

Patrice Douchet : Je voudrais vous remercier tous pour avoir fait le déplacement, certains sont venus de loin pour parler peu. Nous aurions eu envie d'entendre chacun plus longtemps, mais il vaut mieux frustrer que laisser. Je vous rappelle que les six auteurs avec lesquels nous avons travaillé sont là. Dans peu de temps vous entendrez, sous forme d'émission animée par Brigitte Patient, « Vesna », la pièce que Gilles Granouillet a écrite au cours d'une résidence en Ukraine. Ensuite Jean-Pierre Han animera la deuxième émission de la soirée, consacrée à William Pellier, de retour lui du Spitzberg. Merci beaucoup et à bientôt dans les théâtres.

Liste des intervenants

Bruno Allain : Résidence d'écriture au Collège Utrillo/Paris 18^{ème} et ateliers d'écriture en Foyer de Jeunes Travailleurs.

Lucien Attoun : Accompagnement des auteurs et des créations au CDN Théâtre Ouvert. Recherche, promotion et diffusion des textes d'auteurs contemporains.

Philippe Aufort : *L'homme sans*, pièce écrite dans le cadre de la commande « partir en écriture » du Théâtre de la Tête Noire.

Corinne Bernard : Bourses d'écriture et soutien aux créations, Association Beaumarchais.

Evelyne Biribin : Commande du Groupe des 20 et de la Ville de Fontenay-sous-Bois à Louise Doutreligne dans le cadre de « Un auteur, une ville ».

Georges Buisson : initiateur de « 1000 lectures d'hiver » Centre Régional du Livre, Région Centre.

François Chaffin : *Fric is money*, texte écrit pour la Compagnie Interlude T/0 et *Don Quichotte* écrit pour la Compagnie des Panses Vertes.

Cécile Chastang : Projet *Mon Alice en ville*, commande d'écriture à Sylvain Levey pour la compagnie Ariadne.

Patrick Collet : Résidence de Daniel Keene à La Rochelle(17).

Patrice Douchet : Résidences de création ou d'écriture (Marion Aubert). Direction artistique du projet « Partir en écriture », commande à Karin Serres, Gilles Granouillet, Gérald Dumont, William Pellier, Carole Thibaut et Philippe Aufort.

Louise Doutreligne : *Sublim'Interim*, texte issu de la commande « Un auteur, une ville ».

Filip Forgeau : « Les auteurs vivants ne sont pas tous morts ». Dispositif de lectures et de rencontres avec les auteurs. A également bénéficié de commandes d'écriture pour plusieurs pièces.

Jean-Louis Raynaud : commande d'un texte à Jean-Yves Picq, *Plat de résistance*,

Bruno Rochette : commande de textes à Eric Durnez *Dragonnier* et *Sparadrap*, pour une collaboration avec le Théâtre Eclair au Burkina Faso.

Pauline Sales : Commandes d'écriture dans le cadre de la politique de soutien aux auteurs du CDN de Valence – Drôme Ardèche

Karin Serres : commande du Théâtre de la Tête Noire « Partir en écriture ».

Michel Simonot : Direction artistique de Théâtre en liberté / Chroniques - fictions de Saint-Denis avec Sylvain Levey, Philippe Malone et Lancelot Hamelin. Texte : *L'Extraordinaire Tranquillité des choses*.

Carole Thibaut : Ateliers d'écriture avec des femmes africaines dans le cadre de la mission de résidence à l'Espace Germinal de Fosses (95).

Erik Uddenberg : Auteur suédois accueilli pour le projet France- Allemagne - Suède autour de la l'écriture contemporaine pour l'enfance et la jeunesse. Témoignage sur la pratique courante de la réécriture des textes par les auteurs à la demande des metteurs en scène suédois.

Françoise Villaume : Accompagnement des auteurs en résidence d'écriture et mise en relation des auteurs avec les metteurs en scène et les structures de création.

TEXT'AVRIL

DÉCOUVERTE DE PIÈCES INÉDITES ET RENCONTRES AVEC LEURS AUTEURS

DU LUNDI 2 AU SAMEDI 7 AVRIL

LUNDI 2 À 19H : PRÉSENTATION DE LA SEMAINE,
en compagnie des auteurs présents.

LES RENDEZ-VOUS

⇒ **JARDINAGE HUMAIN** de **Rodrigo Garcia**, un auteur dont la parole poétique et subversive est magistralement mise en scène et en musique par la Cie L'Interlude T/O.

⇒ « **PARTIR EN ÉCRITURE** »
Philippe Aumont, Gérard Dumont, Gilles Granouillet, Karin Serres, Carole Thibaut et William Pellier. Six auteurs, six destinations, six textes. Six rencontres autour des voyages et de l'écriture.

⇒ **PIÈCES « COUP DE CŒUR »**
Comédie tchétchène de **Yoann Lavabre**, *Le Silence des familles* de **Gilles Boulan**, *Burn baby burn* de **Carine Lacroix**, *Carnet d'enfance* de **Jacques Courtès**. Textes repérés par le comité de lecture.

⇒ **JOURNÉE PROFESSIONNELLE : LA COMMANDE D'ÉCRITURE**
Journée animée par Jean-pierre Han.

⇒ **THÉÂTRE POUR LA JEUNESSE, LOUISE LES OURS** de **Karin Serres**
Projet-création du Théâtre de la Tête Noire.

⇒ **SIX AUTEURS/CENT MAILS**
Rencontre ludique avec les auteurs et les élèves ayant participé au projet « Partir en écriture ».

⇒ **SOIRÉE FADO** avec *Sophie Rodrigues*

Rédaction

Patrice Douchet
Fanny Prud'homme
Elsa Royer (retranscription)