

Philippe HENRY
Maître de conférences en Etudes Théâtrales
Université Paris 8 - Saint-Denis

ARTS THÉÂTRAUX : DES PROJETS POUR D'AUTRES RAPPORTS A L'ART ET AUX POPULATIONS

?

Deux paradigmes de l'art en confrontation

Lors du colloque de février 2002 sur les *Nouveaux territoires de l'art*, Sylvie Hubac¹ plaidait pour ne pas opposer les projets apparaissant dans les friches reconverties en espaces artistiques et les formes d'art plus instituées. Soulignant que ces nouvelles démarches sont à relier à une histoire, dont celle de la décentralisation théâtrale, elle reconnaissait pourtant les difficultés de l'Etat à vraiment les connaître et savoir les évaluer dans leurs spécificités. Dans une rencontre de mai 2002, au titre offensif de *L'art est politique. Constat débat combat*, Robert Abirached² soulignait en introduction combien les objectifs historiques de décentralisation et de démocratisation des politiques culturelles publiques devaient être revisités, tant l'accès à des œuvres patrimoniales communes ne pouvait plus être, dans nos sociétés éclatées, le critère de référence. Tout particulièrement, "la reconnaissance des pratiques culturelles minoritaires se pose plus que jamais, dès lors qu'ont surgi, des profondeurs du "non-public", des façons de faire de la musique, de la danse et, plus généralement, du spectacle"³. Pour approcher ces questions, un retour même rapide s'impose sur une tension cruciale à l'œuvre dans le champ de la culture.

La diversification contemporaine des acteurs et des pratiques artistiques conduit toujours plus à abandonner l'idée que la culture serait un champ autonome, relativement uniforme au-delà de ses

¹ Directrice de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles au Ministère de la culture depuis 2000. Le colloque, à l'initiative de Michel Duffour, ancien Secrétaire d'Etat au patrimoine et à la décentralisation culturelle, voulait faire le point, au-delà même du cas français, sur cette "transformation profonde des pratiques, des comportements, des attentes artistiques et culturelles des Français, observés depuis une quinzaine d'années, [et qui] s'est accompagnée d'un foisonnement d'initiatives artistiques et culturelles" (*Lettre de lancement du colloque*, 2001). Pour un premier état des lieux, voir Fabrice LEXTRAIT, *Une nouvelle époque de l'action culturelle*, La Documentation française, 2001, 260 p.

² Directeur du théâtre et des spectacles entre 1981 et 1988. Cette rencontre, organisée par le collectif REFLEX(E) et le journal *Cassandra*, participe à mettre en réseau ceux qui cherchent à "réactiver le débat sur les relations art/société - art/politique, avec la contribution de personnalités engagées, porteuses d'expériences, susceptibles d'apporter de nouveaux éléments d'analyse à ce débat" (*Document de présentation de la rencontre*, 2002).

³ Robert ABIRACHED, "Théâtre (politique du)", in Emmanuel de WARESQUIEL (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Larousse - CNRS Editions, 2001, p. 583a.

inévitables hiérarchies internes et "qui ne participerait pas à la définition du vivre - ensemble. Le champ culturel est devenu une ligne de front symbolique sur laquelle se négocie de façon conflictuelle (...) la définition de l'espace commun"⁴. Reste ainsi perceptible la différence entre deux logiques d'accès à la culture, celle d'accomplissement personnel et d'individualisation d'abord impulsée par les personnes en position sociale plus élevée, et celle d'affiliation à des groupes encore très prégnante chez les personnes en position sociale moins favorable. Une situation face à laquelle la simple accumulation d'équipements collectifs de diffusion culturelle est largement inopérante⁵. Force est aussi de constater que de nos jours "des secteurs entiers de la population ignorent tranquillement la culture distinguée", et qu'au-delà du seul désintérêt vis-à-vis d'une grande partie de l'art contemporain, les rejets démocratiques "déplacent fortement les valeurs et les critères d'évaluation des deux côtés de la frontière du monde de l'art, des deux côtés ils remettent en cause le caractère sacré de l'art"⁶. Mieux vaut donc ne pas s'en tenir à une conception de la culture comme ensemble d'idées et de comportements à faire partager au plus grand nombre. L'espace théâtral, par exemple, apparaît désormais moins comme lieu d'une assemblée publique et de débat commun, que comme espace de passages et de rencontres qui "montre des régulations, des routines, des rituels à l'œuvre qui ne requièrent en aucune manière le partage de l'identité, mais plutôt des dispositifs d'espacement et de coordination"⁷. Dans une ville, comptent surtout "les compétences des citoyens qui, pour gérer au quotidien des interactions, s'appuient sur des éléments de compréhension de la distribution et de la complexité culturelle, pour prendre langue avec leurs contemporains", "leurs capacités à passer d'un monde à l'autre, à se croiser sans se connaître, à prendre langue sans présupposer de réciprocité de perspectives"⁸. Un des paradoxes à affronter est que les acteurs de la culture sont pris entre "d'un côté la culture appréhendée et instrumentée par les institutions spécialisées (de tous niveaux), de l'autre la culture au sens anthropologique, qui recouvre la première, lui sert de source et est instrumentée par elle"⁹. Ainsi, les différentes démarches artistiques qui se développent en périphérie ou à la marge des formes de la culture instituée s'appréhendent mieux si l'on opte pour une conception de la culture comme un ensemble de systèmes relationnels (et non un ensemble de marqueurs spécifiques), un ensemble de compétences aussi "qui permettent de circuler dans ces systèmes relationnels, nous mettent au contact, en présence, et posent la question politique du vivre-ensemble"¹⁰. Au plan des projets

⁴ Virginie MILLIOT, "Culture, cultures et redéfinition de l'espace commun", in Jean METRAL (coord.), *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*, La Tour d'Aigues, éditions de l'aube, 2000, p. 156.

⁵ Voir Jean-Paul CALLEDE, "Sociologie du changement culturel dans les villes moyennes d'Aquitaine", in Jean-Pierre AUGUSTIN et Daniel LATOUCHE (dir.), *Lieux culturels et contextes de ville*, MSH d'Aquitaine, 1998, pp. 41 - 62.

⁶ Yves MICHAUD, *La crise de l'Art contemporain*, PUF, 1999, pp. 161 et 166.

⁷ Alain BATTEGAY, "L'espace commun entre mythe et reconstructions : variations", in Jean METRAL (2000), *op. cit.*, p. 242.

⁸ *Idem*, p. 245 et p. 244.

⁹ Louis ASSIER - ANDRIEU, "Remarques sur la culture dans l'idéologie républicaine", in *ibid.*, p. 229.

¹⁰ "Entretien avec Jean Métral", in *ibid.*, p. 11.

culturels élémentaires, il serait alors question d'"une lutte pour échapper aux stéréotypes, se réapproprié un pouvoir de se dire et de se définir, et prendre place dans l'espace public. Ce faisant, les habitants extériorisent des mondes de significations qui se confrontent, se réinventent, se cristallisent et se diffusent"¹¹.

Dans ce contexte, on ne saurait en rester à la dominance encore très affirmée d'un paradigme de l'art, qu'on qualifiera de romantique - moderniste¹², où est tenu pour essentiel et fondateur le geste singulier de l'artiste produisant une œuvre originale à faire ensuite connaître au plus grand nombre. Paradigme historique - intimement lié à la place prise par les questions de l'individualité et de la production d'artefacts dans nos sociétés -, il n'a aucune raison de représenter un horizon indépassable de nos conceptions de l'art. En nous centrant désormais exclusivement sur le domaine théâtral, une approche élargie est ainsi visible dans de nombreuses pratiques. Au-delà de leur très réelle diversité, la référence à la fois ancienne mais réactualisée qui émerge est celle d'une co-génération des processus artistiques par des artistes professionnels et d'autres acteurs sociaux, la production d'une manifestation ou d'un spectacle théâtral apparaissant comme un moyen (souvent d'importance d'ailleurs) pour scander ce type de démarche¹³. Plus précisément, plusieurs caractéristiques idéaltypiques peuvent être avancées dans le contexte contemporain. Il s'agit de prendre en considération les acteurs d'une situation donnée, chacun disposant déjà de son propre univers de culture et de socialité. Les pratiques artistiques relèvent alors d'une élaboration interactive - faite aussi d'asymétries plus ou moins croisées - entre vécus et modes de symbolisation qui se confrontent, se relativisent, se mettent à distance, se recomposent. On se trouve ainsi d'emblée dans des processus fortement socialisés, même si reste centrale (mais non exclusive) la question de la singularité, celle-ci relevant d'ailleurs non seulement du monde et de l'expressivité de chacun, mais aussi de la particularité de la situation d'interactivité artistique. La spécificité des pratiques artistiques renvoie donc à l'invention de formes et de parcours relationnels, qui cherchent à renouveler et à diversifier nos modes de symbolisation et de socialisation, en particulier par la voie de "l'expérience rythmique et corporelle", par la voie d'un "éprouvé sensible" propre à chacun mais qui "s'agit ensemble". Deviennent centraux la qualité d'échanges humains fondés sur une réciprocité d'usage et d'un vivre-ensemble pourtant éprouvé singulièrement par chacun, les relations et vécus esthétiques activés, même si ceux-ci restent ouverts et traversés par d'autres dimensions sociales et existentielles. Chaque situation porte alors son propre monde de valorisation, fondé sur sa dynamique relationnelle singulière - nature de la proposition, modalités de mise en œuvre, usages

¹¹ Virginie MILLIOT, *art. cit.*, pp. 150 - 151.

¹² Sur la caractérisation de l'art moderne, voir Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Les éditions de Minuit, 1998, pp. 17 - 51. Sa caractérisation de l'art contemporain concerne finalement moins les arts théâtraux et y apparaîtrait plutôt comme une période de flottement face à un "épuisement" du paradigme moderne.

¹³ L'existence de ces deux pôles de référence est clairement perceptible chez de nombreuses compagnies théâtrales, qui vont plus ou moins les dialectiser dans leurs pratiques. Le week-end national d'échanges MATièRes à RéflExions - M.A.R.R.E !, organisé à Lyon en septembre 2002 par le Regroupement des Compagnies en Rhône-Alpes, a encore bien montré la prégnance de cette question.

Pour une première approche de la situation des compagnies théâtrales en France, voir Philippe HENRY, "Les compagnies théâtrales, une pluralité de logiques à articuler", *Théâtre / Public* n° 153, mai - juin 2000, pp. 67 - 74.

vécus et appréciés¹⁴. Dans ce référentiel, on est en tout cas loin d'une approche des publics comme simples populations à sensibiliser à la singularité d'œuvres préalablement produites par quelques uns. Et c'est bien tout l'univers notionnel, mais aussi les pratiques effectives, l'organisation collective, les priorités des politiques publiques, etc., qui se trouvent à reconsidérer¹⁵. L'hypothèse sera donc que la période contemporaine est particulièrement marquée par l'affrontement dialectique non dépassé entre, d'une part une conception plutôt restrictive de l'art encore très massivement dominante dans le monde théâtral et particulièrement dans sa partie - civile et publique - la plus instituée, d'autre part une conception plus large et bien visible chez des acteurs, nombreux et souvent de moindre notoriété, dont beaucoup de compagnies théâtrales modestes n'ayant qu'un accès limité aux équipements culturels publics et la plupart des nouveaux espaces-projets artistiques non labellisés (dont ceux se réappropriant d'anciennes friches)¹⁶. La seconde partie de ce texte confrontera cette hypothèse générale à des cas particuliers.

Une palette d'interactions entre travail artistique et vécus sociaux

Nous assumons d'entrée d'en rester à un développement qualitatif, puisant d'abord dans les représentations théâtrales vues ces dernières années en Ile-de-France. Le propos est donc à évaluer à l'aune de l'interprétation compréhensive des cas évoqués. D'une appréciation comparative, ressort tout un gradient de mises en relation entre une posture et un savoir-faire artistiques d'une part, des personnes ou groupes porteurs d'enjeux et de vécus culturels spécifiques d'autre part. Plusieurs cas de figure apparaissent.

Quartiers Nord, le dernier spectacle de la compagnie Chimène (Laurence Février), donne à entendre ce que disent de leur vie privée et publique treize personnes vivant dans le quartier de la Goutte d'Or à Paris, dans des interviews réalisés d'un seul tenant¹⁷. Si les échanges retranscrits ont pu être raccourcis pour ne pas excéder une proposition scénique d'une heure, ils ont été repris sans autre modification. Le traitement a relevé d'une approche "pirandellienne" de la part des comédiens, à qui a été demandé d'incarner le texte au plus près de leur réel perceptible, sans pour autant viser à un impossible mimétisme. Issu de résidences dans plusieurs régions de France du Théâtre de la Jacquerie (Alain Mollot), *Roman de familles* utilise le matériau recueilli par entretiens individuels et par un journaliste sur des thèmes liés aux sentiments intimes et à la famille¹⁸. Ici encore, pas de

¹⁴ Les critères pertinents pour juger de la qualité d'une pratique artistique relèveraient ainsi de la dynamique relationnelle interne du processus, non de critères objectifs et externes illusoire, encore moins d'un supposé "sens commun" identique pour tous. Sur ces questions, voir Yves MICHAUD, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1999, 128 p.

¹⁵ Voir à ce propos, Philippe HENRY, "Nouvelles pratiques artistiques. Simple aménagement ou réelle mutation ?", *Théâtre / Public* n° 157, janvier - février 2001, pp. 63 - 72.

¹⁶ Pour une approche de ce type de lieux, voir Philippe HENRY, "Les espaces-projets artistiques. Une utopie concrète pour un avenir encore en friche", *Théâtre / Public* n° 163, janvier - février 2002, pp. 60 - 71.

¹⁷ La série des dialogues (la personne interviewée / l'enquêtrice) a été présentée de juin à septembre 2002 à la Maroquinerie, espace-projet indépendant du 20^{ème} arrondissement de Paris.

¹⁸ Ce spectacle a été joué à Paris en janvier 2002 au Café de la Danse, espace de diffusion indépendant du 11^{ème} arrondissement.

réécriture des paroles recueillies, mais néanmoins tout un travail d'épuration, recombinaison, montage, pour aboutir à une écriture scénique où le corps de l'acteur, l'agencement scénographique, le rythme des séquences apportent leurs propres contributions. Dans un esprit similaire, *Des pères et des hommes*, en coproduction avec la Coupole (Alain Buisson) - scène nationale de Sénart - reprend des témoignages d'habitants de la ville nouvelle sur l'image du père, sous forme de quatre petites formes jouables en appartements et qui peuvent devenir un spectacle plus ample dans un théâtre¹⁹. Dans ces premiers exemples, s'il y a bien respect des paroles des personnes impliquées, existe toujours l'interaction effective d'un point de vue artistique, depuis les modalités d'impulsion du processus jusqu'aux divers traitements même minimaux conduisant aux formes scéniques.

Le cœur de ces démarches se développe autour de formes diverses d'élaboration conjointe. Le spectacle métaphorique *Souen FU : l'Ecole de la Vérité du Vent* du Théâtre de Jade (Lorette Cordrie), pour des publics à partir de dix ans et sur les thèmes de la loi du silence, du racket aux devoirs, des effets néfastes de l'esprit de compétition acharnée, est exemplaire de la pratique du théâtre-forum, où après un premier temps de proposition thématique et scénique, les spectateurs sont amenés à rejouer différemment telle ou telle situation²⁰. Les pièces au répertoire ont toutes été écrites en relation à un problème identifié par les institutions éducatives ou sociales partenaires de la compagnie, au cours de résidences plus ou moins longues où des contacts sont pris avec des habitants concernés. Quand le temps manque pour écrire un spectacle, reste la possibilité de partir d'une situation problématique déclenchant un jeu d'improvisation où comédiens et spectateurs se mêlent. La nécessité d'un temps long et de rythmes à accorder quand on a affaire à des populations spécifiques est clairement perceptible dans le travail artistique mené par Bruno Boussagol avec des jeunes autistes du CHU du Puy-en-Velay. *La Route Paradis* de la compagnie d'enfants Aujourd'hui ça s'appelle pas²¹ donne particulièrement à voir cet équilibre fragile entre corporéités pulsionnelles en partie imprévisibles des acteurs et espace-durée scénique précisément théâtralisé et musicalisé, qui est un des marqueurs de cette élaboration patiente et sans a priori, tant sur le processus que sur la forme spectaculaire, entre le metteur en scène et les enfants. Centralité du temps régulier et long en atelier, processus impérativement interactif entre artistes professionnels et personnes ou groupes spécifiques, importance de la confrontation à d'autres regards attentifs lors des représentations publiques de ce qui est plus un état de forme sensible, une proposition de relation esthétique, qu'une œuvre définitive. Toutes ces caractéristiques se retrouvent dans *Un hangar sous le ciel* du Théâtre de l'Esquisse (Gilles Anex et Marie-Dominique Mascret)²², qui travaille à Genève avec un groupe de personnes aux handicaps divers vivant en institutions

¹⁹ Ce spectacle a été joué au théâtre Paris-Villette en novembre 2000.

²⁰ Sans aucune subvention publique, le Théâtre de Jade réalise pas loin de cent représentations de théâtre-forum par an, les lycées, collèges et centres médico-sociaux étant parmi ses principaux partenaires.

²¹ La force de ce spectacle tient aussi au doublement de la présence physique des jeunes déroulant leurs propres actions par un film qui les montre déambulant avec d'improbables valises, dans la neige ou sous le soleil, parmi des paysages magnifiques. Présenté en avril 2001 au Lavoisier Moderne Parisien, salle indépendante du 18^{ème} arrondissement, ce spectacle n'a reçu alors que l'audience restreinte d'un type de manifestation que les réseaux plus institués du théâtre et des médias délaissent totalement.

²² On a pu voir ce très beau spectacle à la salle Boris Vian de La Villette en novembre 2000.

spécialisées. Très justement nommés des "stations", leurs spectacles illustrent à nouveau un processus lent de confrontation, d'apprentissage et d'élaboration réciproques entre artistes professionnels et personnalités singulières, les qualités rythmique, plastique et de présence corporelle de la proposition scénique l'emportant sur l'évocation d'une histoire ou d'un message clairement identifiables.

De fait, des formes très variées de confrontation sont relevables entre initiatives artistiques de professionnels d'une part, situations ou groupes particuliers d'autre part. On pourrait évoquer le travail auprès d'enfants de quartiers populaires de la compagnie lyonnaise Image Aiguë (Christiane Véricel) ou de la francilienne Madani Compagnie (Ahmed Madani)²³, ou encore celui du Théâtre du Fil en particulier auprès de jeunes relevant de la Protection Judiciaire de la Jeunesse²⁴. Des projets naissent également de contextes très particuliers. Pour *501 blues* de la compagnie Vies à vies (Bruno Lajara), un atelier d'écriture a été mis en place après la fermeture de l'usine Levi's de La Bassée (Nord), puis une forme pour la scène a été élaborée qui envisageait dès le départ l'intégration comme comédiennes d'ouvrières volontaires. Le traitement textuel et gestuel, mais aussi l'organisation scénographique, les apports vidéos, musicaux, lumineux, chorégraphiques contribuent à donner à ce spectacle la force d'une élaboration participative et artistique particulièrement réussie²⁵. La mise en place d'une association permettant à ces anciennes ouvrières de gérer leurs droits d'auteur, comme de penser à leurs nouvelles insertions sociales, montre combien on se trouve dans un processus où l'artistique se conçoit sans doute comme pratique spécifique, mais aucunement comme territoire autonome et isolé. Le projet *Quelle vie*, conçu pour plusieurs saisons et entrepris par le collectif La Forge (François Mairey) sur la mémoire des habitants du Val de Nièvre (Somme) a conduit à des "Cafés parlés" où chacun pouvait raconter des histoires d'usine et de vie, à un "Bureau des objets prêtés" sur le marché où l'échange se crée à partir de ces différents petits lieux de mémoire à préserver, à des portraits photographiques qui font trace au présent, à une fête communautaire sur trois jours. Arrêtée par son commanditaire public, la démarche n'a pu aller à son terme (dont la réalisation d'un spectacle). Mais elle a montré qu'un ensemble social non artistique peut très bien devenir le "commanditaire symbolique et l'inspirateur fondamental de l'œuvre produite"²⁶. Elle montre aussi combien les spécificités des différents modes artistiques peuvent être utiles pour générer une confiance, pour faciliter et diversifier les modes d'expression d'une population. Dans ce sens, on pourrait citer le travail tout à la fois plastique,

²³ Image Aiguë a souvent fait se rencontrer autour d'un projet de spectacle enfants français et étrangers. *Méfiez-vous de la pierre à barbe* (Madani Compagnie), qu'on a pu voir à Paris en novembre 1999 au Théâtre International de la langue Française est un exemple abouti de spectacle issu de ce type de projet.

²⁴ Si le travail collectif *Bords du monde* (Marc Klein), présenté en avril - mai 1997 dans leur espace relevant de la PJJ à Savigny-sur-Orge, n'a reçu qu'une audience d'estime, des spectacles plus classiques montrent une belle énergie, comme *Qu'est-ce que ce cirque* (Emmanuelle Lenne et Patrick Navatte) qu'on a pu voir pour une soirée au Théâtre de l'Est Parisien en juin 2001.

²⁵ Co-produit par Culture Commune, scène nationale atypique située dans une friche minière reconvertie à Loos-en-Gohelle (Pas-de-Calais) et relevant d'une association intercommunale regroupant 34 communes, ce spectacle a connu une bonne diffusion. On a pu le voir à la Nef de La Villette en novembre 2001.

²⁶ Document de présentation de la fête, qui s'est déroulée en juin 2001.

audiovisuel et théâtral de la compagnie ACTA (Agnès Desfosses). Dans un projet de plusieurs années à Villiers-le-Bel (Val-d'Oise), la manifestation *Souvenirs d'avenir* a permis de réaliser une exposition à partir de témoignages et de photos recueillis auprès des habitants. Confiés à des auteurs, ces matériaux ont aussi donné naissance à trois courtes pièces montées en une seule réalisation théâtrale, sur le thème du lien entre souvenir et avenir²⁷. Le très singulier projet $32+32=2000$ - *emblaver le champ des possibles* conduit par TéATr'éPROUVèTe (Jean Bojko), où 32 artistes se sont "mariés" le temps d'une rencontre avec 32 communes rurales parmi les plus petites de la Nièvre a su combiner sur plus d'une saison rencontres chez l'habitant entre intellectuels et villageois, mise en place d'un réseau télématique entre les communes, embauche de 32 RMistes pour le temps du projet, co-réalisation d'actions artistiques dans chaque village impliqué (beaucoup de plasticiens, mais pas seulement). Avec ces exemples, on voit que les artistes et porteurs de projet n'hésitent pas à utiliser toute une gamme de processus. De l'élaboration d'espaces d'expression pour des populations données à la production par un professionnel d'une forme "inspirée" de situations et témoignages locaux, la dynamique artistique fait pièce de tout ce qui lui paraît conjoncturellement pertinent. Et c'est bien cette approche pluraliste et non hiérarchisée a priori qui tranche avec celle qui voudrait tout centrer autour de l'autonomie productive d'artistes individués. On retrouve cette combinatoire adaptative dans bien d'autres projets. Signalons la conduite par La Laiterie (Jean Hurstel) à Strasbourg d'un programme de Développement culturel des quartiers qui n'a cessé de décliner depuis 1993 des élaborations conjointes artistes / populations sur une gamme diverse de modes d'expression, théâtral, plastique, filmique, dansé (dont hip-hop), mais aussi son Théâtre des Lisières depuis 1998 où la multiplicité des thèmes abordés fait au premier chef écho à la variété multiculturelle de l'agglomération alsacienne²⁸.

Le dernier exemple amène à évoquer les processus où des formes déjà constituées (artistiques ou non d'ailleurs) servent de levier dans la rencontre et la confrontation d'univers culturels différents. L'utilisation de la récente procédure des classes à Projet artistique et culturel par la Maison de l'arbre (Armand Gatti) a permis de confronter un ensemble d'élèves à la pensée d'Auguste Blanqui et a donné lieu à une exposition comportant onze sections, chacune étant le résultat de la réaction d'un groupe de jeunes à une proposition créative conduite par un artiste professionnel²⁹. Avec vingt comédiens, professionnels et amateurs (élèves d'une classe de terminale à "option de spécialité théâtre" d'Evreux), Frédéric Ferrer a récemment réalisé le spectacle *La Parole errante - Traversée I* ; une première exploration de ce livre proliférant

²⁷ Hors de leur territoire d'origine et au sein d'une résidence sur la ville nouvelle de Sénart, on a pu voir en janvier 2000 l'exposition dans une bibliothèque municipale et le spectacle à La Coupole, autre scène nationale atypique.

²⁸ Entre autres en 2001, lisières enseignants / enseignés, "le petit bazar érotique", Autriche / Österreich, balkanique, algérienne "ici et là-bas", chaque lisière ayant le souci d'allier débats et rencontres, avec des spectacles, des concerts, des cafés, des librairies, des espaces conviviaux et surprenants. La Laiterie est un espace-projet associatif, inscrit dans une ancienne friche industrielle et lié par convention avec la municipalité de Strasbourg, propriétaire des lieux.

²⁹ L'exposition *Carte provisoire du ciel (établie en Seine-Saint-Denis, l'année 2002)* a circulé en mai et juin 2002 dans différents lycées, avant d'être présentée en juin 2002 à la Maison de l'arbre, espace indépendant situé à Montreuil. Un des projets a développé un travail théâtral à partir du texte du procès de Blanqui en 1849.

d'Armand Gatti³⁰. Que ce soit avec *Les Vilains* d'après Ruzzante, *Baroufe à Chioggia* d'après Goldoni, ou encore *J'espérons que je m'en sortira* d'après Marcello d'Orta, le Studio Théâtre de Stains (Marjorie Nakache, Xavier Marcheschi) travaille souvent en confrontant un texte déjà écrit et la réalité concrète de leur territoire d'implantation³¹. Et c'est le résultat de ce métissage qui donne matière au spectacle, proposé d'abord dans leur petit théâtre convivial aménagé dans un ancien cinéma de quartier³². Cette compagnie illustre aussi qu'il n'y a généralement pas de format constant et préétabli dans ces démarches. Un spectacle antérieur, *Féminin plurielles*, est parti du livre réalisé par des femmes d'un grand ensemble regroupées en association. *En attendant...* fut un projet en collaboration avec l'Espace local d'économie solidaire et sociale, partant de témoignages de chômeurs. Suite au travail autour des *Vilains*, un groupe de jeunes stanois a demandé à la compagnie de l'aider à monter *Sans titre / 100 titres*, une pièce faite de la succession de courtes séquences évoquant leurs propres modes de vie. Mais *La double inconstance* de Marivaux était une relecture propre à la compagnie, même si les choix dramaturgiques ont été orientés par son contexte local³³. On retrouve ce même parti-pris d'engagement à structure variable dans le travail de la compagnie Quartier Nord (Nadine Varoutsikos), qui ne saurait être réduit au pourtant exemplaire projet de rencontre sur plus de trois ans entre des jeunes d'Épinay-sur-Seine et de Ramallah, dont des ateliers d'écriture dans les deux pays et l'écriture après plusieurs séjours de *El Menfi (l'exilé)* par Mohamed Rouabhi³⁴. Au titre des travaux initiés à partir d'un texte théâtral auprès de publics spécifiques, on notera encore le remarquable travail du Théâtre de Cristal (Olivier Couder) auprès de personnes handicapées, dont trisomiques, comme *Acte sans parole I* de Samuel Beckett, *Le pupille veut être tuteur* de Peter Handke et plus récemment *Un riche, trois pauvres* de Louis Calaferte³⁵.

Un dernier cas de figure est à signaler, qui nous rapproche d'une plus nette centration sur la singularité propre de chaque artiste. Il s'agit de la diversité des spectacles directement inspirés de réalités ou de thématiques sociales contemporaines. Avec *La Prière de Tchernobyl* d'après *La Supplication* de Svetlana Alexievitch monté par Brut de Béton production (Bruno Boussagol) et

³⁰ Créé en mars 2001 à Evreux, ce spectacle a été repris à la Maison de l'arbre en juin 2001 et avril 2002.

³¹ *Les Vilains* a été joué au Studio Théâtre de Stains (Seine-Saint-Denis) en novembre 1996 et décembre 1997, *Baroufe à Chioggia* en mars 1999, *J'espérons que je m'en sortira* en décembre 1999.

³² C'est la Municipalité qui dispose aujourd'hui du bail commercial de cet espace privé, mis à disposition de la compagnie.

³³ *Féminin plurielles* est un projet de 1995, le spectacle ayant été repris en 1996. *En attendant...* a été joué à Stains en mars 2000, *Sans titre / 100 titres* en mars 1998, *La double inconstance* en novembre - décembre 2001.

³⁴ Trois représentations de ce spectacle ont été données à Ramallah en juillet 2000 par un groupe de Français et de Palestiniens. Les circonstances n'ont pas permis la venue des jeunes Palestiniens en France, lors des nouvelles représentations de janvier 2001 à la Maison du Théâtre et de la Danse d'Épinay-sur-Seine (Seine-Saint-Denis), théâtre de ville municipal dont Nadine Varoutsikos était la directrice.

³⁵ On a pu voir à Paris les deux premiers spectacles en mai 1985 au Centre du Théâtre de l'Opprimé, espace indépendant du 12^{ème} arrondissement, et la première ébauche du troisième - depuis, constamment remarqué là où il est distribué - au cours du 15^{ème} Festival de théâtre européen de Grenoble (Renata Scant) en juillet 1999.

qui a pu être récemment joué en Biélorussie même³⁶, on retrouve un exemple de metteur en scène variant ses configurations de travail selon le projet auquel il s'attelle. *J'm'excuse* de la compagnie Hendrick Van der Zee (Guy Alloucherie) met en scène la parole et la mémoire de Kader Baraka, membre de la compagnie et ancien fils de mineur immigré dans le Nord³⁷. Avec sa *Miss Griff Messe*, Nicole Charpail décline un chant pour tous ces malades mentaux que nous nous gardons bien de côtoyer³⁸. Dans *Kings*, Michel Schweizer compose une suite rythmique où un ancien boxeur, une danseuse de claquette, un maître-chien,... deviennent acteurs éphémères, sans qu'on puisse démêler éléments fictionnels et fragments évoqués des vies personnelles³⁹. Mais on pourrait tout autant évoquer *N'en parlons plus* du conteur Pépito Mateo, inventeur de folles narrations imaginaires et urbaines et qui nous parle par détours de sa mémoire de fils d'Espagnol immigré⁴⁰. Même en se limitant à des artistes qui tiennent pour essentiel la proximité à des publics et à des territoires, la liste n'est pas en régression ces dernières années !

On conclura par quelques nouveaux points récurrents. Les faits montrent clairement qu'on se trouve face à une variété de processus artistiques, ancrés dans des réalités sociales concrètes mais irréductibles à de simples moments d'expressivité locale (qu'on qualifie encore de "socioculturels" quand on veut les dévaluer). Ces processus participent à fortement renouveler la position et l'importance de personnes, situées mais non professionnelles de l'art, dans les dynamiques artistiques (y compris dans la relation de spectateur face à un spectacle en tournée et donc pour partie délié de son contexte originel de production). Ces démarches, avant tout prises en charge par des compagnies modestes, sont principalement soutenues par des espaces-projets artistiques indépendants (dont beaucoup sont aidés, même modestement, par les Collectivités publiques). Les équipements scéniques publics labellisés par l'Etat⁴¹ restent globalement bien peu concernés, quelques implications pouvant être néanmoins observées surtout au niveau des théâtres de ville municipaux et de quelques scènes nationales atypiques. Tous ces projets sont confrontés à des conditions très difficiles et précaires de réalisation, mais aussi de mémorisation et de transmission des savoir-faire expérimentés. Les cas signalés renvoient également à la diversité extrême des populations potentiellement concernables, à la complexité des processus à concevoir et mettre en œuvre, à la pluralité des compétences (dont relationnelles et organisationnelles) à mobiliser. Dans

³⁶ Ce spectacle a été joué au Lavoir Moderne Parisien en avril - mai 2000, et en avril 2002 en Gomel et Minsk auprès de publics éminemment concernés.

³⁷ Spectacle créé en décembre 2000 à Culture Commune.

³⁸ On a pu voir ce spectacle au Centre du Théâtre de l'Opprimé de mars à mai 1998, au Lavoir Moderne Parisien en avril 2001.

³⁹ Le TNT - manufacture de chaussures de Bordeaux, ancienne friche reconverte en espace-projet artistique indépendant, a accueilli ce spectacle en mars 2001.

⁴⁰ Les premières de ce spectacle ont été données à Montreuil en février 2001 dans l'équipement municipal, géré par une compagnie, Les Roches - Maison du théâtre.

⁴¹ Sur le plan des aides d'Etat, les aides autres que celles du Ministère de la culture sont souvent largement majoritaires dans les projets qu'on a signalés.

notre sélection subjective, la surreprésentation d'artistes et d'équipes matures et très expérimentés tient donc aussi pour partie aux facteurs précédents. Symétriquement, cela pose la question centrale de la façon dont des plus jeunes peuvent intégrer et se réappropriier ces expériences, pour en développer de nouvelles dans un contexte qui sera d'autant plus âpre qu'elles ne sauront pas rassembler et mutualiser leurs efforts⁴².

Pour le moins, il est prudent de préciser de quelle posture idéologique on part quand on traite des publics. Sinon, il est presque assuré qu'on continue à reproduire un paradigme de l'art qui laisse de côté, non seulement une immense majorité de populations et de réalités sociales associées, mais encore une part essentielle de ce qui fait la vitalité de la recherche artistique dans notre société.

Novembre 2002

⁴² C'est ce que tentent de mettre en pratique depuis deux ans les jeunes et moins jeunes "porteurs de projets artistiques" (responsables d'espaces-projets artistiques indépendants et de compagnies) de l'association Autre(s)pARTs, qui "se veut un regroupement - non un réseau - fondé sur la solidarité, la mutualisation des idées et des moyens, un lieu d'échange et de confrontation de tous ces projets (...) [qui] se sont lancés dans cette aventure de fonder des projets au confluent de l'art vivant et de la société", *Texte d'appel*, novembre 2001.