

Le Chantier permanent

rapport

Ecriture scénique publique

8 novembre 2004 - 20 février 2005

Théâtre de La Parfumerie

Alhambra

Théâtre Le Galpon

Théâtre Ecart

Serge Martin

avec le soutien

de la Ville de Genève, Département des affaires culturelles

de la Loterie romande

du Département de l'Instruction publique, service des affaires culturelles

des Services Industriels de Genève

et de BASIS

en collaboration avec

la Haute école d'arts appliqués

Le Courrier

et les Maisons Mainou

Remerciements

Nous tenons à remercier chaleureusement

Monsieur le Conseiller Patrice Mugny

et Monsieur Jean-François Rohrbasser

Monsieur le Conseiller Pierre-François Unger

Monsieur le Président Jean-Pierre Rageth

Monsieur le Président Cornelio Sommaruga

Monsieur Jérôme Baratelli

Monsieur Marco Gregori et Madame Sandra Vinciguerra

Monsieur Eric Eigenmann et la faculté des Lettres

Mademoiselle Isabelle Chladek

Madame Emilie Casseta et Monsieur Laurent Keller de Léman Bleu

Mesdames Irma Danon et Nathalie Eggly de Radio Lac

Travail de recherche

Méthode pour questionner

Une réflexion sur nos pratiques habituelles est à l'origine du Chantier. Celui-ci propose d'inverser certaines caractéristiques de notre travail :

- le rendre public
- jouer un prototype toutes les trois semaines
- les prototypes sont gratuits
- pas de spectacle en point de mire
- les quinze créateurs sont protagonistes.

C'est une démarche qui ne se pose pas en exemple mais veut seulement re-questionner la pratique des métiers de la scène.

L'invention d'un mode multirelationnel et anticoncurrentiel à responsabilité partagée met en jeu un processus complexe. La mise en route de ce processus demande des conditions de travail spécifiques. Il existe une alternative au rapport de travail habituel entre les différents "acteurs" de la scène: auteur, metteur en scène, acteur, scénographe, technicien, musicien, costumière... Bien que ce rapport dépende des individus et en premier lieu du responsable (le metteur en scène), bien que chaque spectacle comporte sa part de recherche et puisse se comparer à une naissance donc à une création, le mode en vigueur repose sur le parti pris ou mieux la vision du metteur en scène acceptée par tous et sur sa parole initiatrice et critique de ce qui se passe en scène. Notre démarche est différente. Elle comprend un apprentissage du nouveau et du différent dont il faudra soit harmoniser les disparités, soit les assembler sans les détourner. Il s'agit aussi d'énoncer une thèse de l'essai qui n'annulera pas les « mauvaises herbes ».

Il y a différentes façons d'organiser le travail afin de maintenir plusieurs positions possibles à l'intérieur de cette organisation. Après avoir invité quatre créateurs à me rejoindre, nous avons commencé par nous choisir par cooptation. Ayant choisi de ne pas réunir "ma famille", l'équipe s'est constituée avec des participants de différents bords qui n'avaient pas forcément travaillé ensemble auparavant. Pour ma part, je n'avais travaillé qu'une fois avec quatre des sept acteurs seulement. Je ne connaissais pas Olivier avant le Chantier. Et nous étions tous dans un cas de figure semblable.

Pendant sept mois, j'ai distribué des textes sur le projet, le fond et une pratique à venir, sur l'esprit du Chantier, et nous nous sommes rencontrés plusieurs fois autour d'une table (élément très important que celui du repas pris ensemble) : une fois les créateurs, trois fois le groupe de réflexion et trois fois tous les participants. Nous nous sommes invités à lire des textes, à voir des reproductions, nous avons échangé nos références et nos pensées.

L'expérience des premiers jours est capitale. D'abord, pour les acteurs, le travail d'écoute associé à la recherche pour faire du groupe un ensemble organique. Un ensemble dont le leader change continuellement. Ensuite, concernant les thèmes, l'ouverture à toute proposition. Lorsque chacun ressent cette ouverture et l'exigence du travail entamé, la force de l'équipe devient palpable. Enfin, un point central, celui de la convivialité des pauses grâce à Valérie et à Christelle qui étaient aussi responsables de l'accueil du public. Une réussite due aux personnes elles-mêmes. Comme toujours, cela dépend des individus. La détente, l'annulation de restrictions, l'amorce d'un voyage à découvrir, raffermissent le travail.

Il ne nous intéressait pas de partir sur un bouleversement des codes du spectacle ou des formes habituelles, comme éclater la scène en plusieurs lieux, éclater la place du public, l'image projetée, les scènes jouées, la continuité de la représentation... Nous pouvions le penser, le dessiner même avant d'entamer le travail. Tous les essais formels qu'on peut penser tout seul et que beaucoup d'artistes avant nous ont expérimenté ne nous ont pas accrochés. Il y aurait, bien sûr, de la recherche possible.

Nous avons expérimenté quelque chose d'intime qui se voit moins mais qui change les rapports entre les individus et leur rapport au travail. Dès que l'exigence pointe son nez, le compromis ne paraît plus acceptable ni sécurisant d'ailleurs. C'est un accord trop imparfait. Les conflits d'intérêts sont des nœuds de discorde. Il faut pouvoir les vivre. Le désaccord est autant productif que l'étoile qui nous guide. Une collaboration s'établit entre des systèmes autonomes qui peuvent se développer en restant ouverts aux autres. L'investissement a lieu à travers une coopération à moitié inventée dans l'instant en scène, à moitié négociée dans les arrêts hors scène. Les initiatives personnelles en marge ou au cœur du travail commun, peut-être les deux, nous font rebondir entre cohérence et diversité. Les spécificités s'affirment sur le plateau. Les interrogations doivent se créer sur le plateau. La confiance repose sur la compétence de chacun qui n'est jamais remise en cause alors que les avis et les critiques s'énoncent librement.

Le Chantier est devenu comme une évidence au point de se demander: «comment peut-on avoir d'autres rapports de travail?» Par contre, nos évidences propres, notre inscription inconsciente à cette société, à nos racines chrétiennes, sont aussi en jeu dans un tel processus. On peut parler de participation avec un atout central, celui d'une intervention possible à tout moment en accord ou en désaccord avec le travail commun. On peut parler de rupture avec les modèles actuels de travail. Nous étions dans une situation sécurisante (argent et temps). Et si nous avons eu parmi nous un créateur "sans" (papiers ou logis, sans voie d'accès finalement), si nous avons collaboré avec un exclu que l'occasion réintégrait provisoirement ?

Comment les acteurs vont-ils participer à l'écriture scénique?

Il fallait trouver le moyen d'éviter la pression toujours très forte des choix extérieurs, de ma part, et donner un espace d'écriture aux acteurs. Les deux propositions que j'ai faites leur permettent d'écrire leur jeu sans mise en scène. Ils deviennent eux-mêmes leur propre metteur en scène. Le premier outil s'appelle "partage de l'imaginaire" (voir prototype n°1), le second "traitement de la réalité" (voir prototype n°2). C'est aussi une façon de sortir d'une réalité à référence naturaliste.

Pour le travail d'exploration

1. Territoire de travail choisi par consensus pour le travail commun
2. Propositions de Serge
3. Propositions personnelles de chacun

Comment on se regroupe sur certains sujets ou façons de les aborder, comment on se sépare sur d'autres. C'est une sorte de mouvement continu et transversal qui place chacun face à ses affirmations (de scène), car devant le nombre croissant d'essais et la pluralité de propositions, les créateurs se raccrochent à deux choses: la mosaïque commune et le concret personnel déployé en scène. Ni l'une ni l'autre n'est facile à confirmer et c'est pour cette raison qu'après les deux premières semaines de chaque prototype, nous étions perdus comme on se perd dans un désert ou dans un château aux mille chambres. A ce moment, l'important est de faire mouvement vers des objectifs précis. Et là, nous retrouvons une force homogène qui n'oubliait pas la marge de liberté de chaque participant.

Pour les représentations de chaque prototype

1. Choix commun par consensus
2. Coordination par Serge
3. Une proposition peut exister même défendue par un seul créateur

Ce que nous représentons est fixé au dernier moment, au mieux deux jours auparavant. Certains textes seront repris différemment, mais le travail ne consiste pas à accumuler les matériaux ou à parfaire ceux qui sont choisis. Nous désirons travailler dans des grands espaces modelables afin de pouvoir choisir, suivant les objets de la recherche, de jouer dans un mouchoir de poche ou au contraire avec des grandes distances. Nous voulons aussi passer dans un théâtre à l'italienne avec une scène, pour se confronter à ses contraintes, conditions techniques qui sont encore en vigueur aujourd'hui.

Compte-rendu de l'expérience

1. L'utopie existe

L'utopie du Chantier s'est vécue concrètement par la scène. Nous sommes sur la route du processus et son parcours fut inespéré. Tout d'abord, partir du "rien" pour en arriver trois mois après à penser que les quinze créateurs puissent écrire en direct pendant une représentation, je n'aurais pas pu le projeter. L'ouverture des possibles d'écriture est bien l'utopie du Chantier. Lorsque nous nous sommes retrouvés pour le dernier prototype, après avoir fait le point et mis en valeur les manques, il a été énoncé l'envie d'une écriture tous ensembles autour de la scène à l'instant même de la représentation. Et toute l'équipe était d'accord. Pas besoin de discussion, de compromis. Les bras m'en sont tombés. Cela m'a enchanté par la même occasion. Nous n'en sommes pas encore là, mais à la fin, chacun aurait voulu continuer.

D'autre part, les peurs de la présence d'un public pendant le travail, qui entre et qui sort quand il veut, de montrer nos difficultés à des spécialistes de la scène, le stress de la première, tout cela est tombé très vite comme des tabous qui n'ont aucune résistance face à la démarche. Nous prenions notre temps. Lorsque nous jouions le soir, nous travaillions les après-midi sur autre chose à venir. Les expérimentations ont façonné jour après jour un mode de fonctionnement où la confiance et le partage possible grâce à cette confiance, les contradictions, le risque, s'inscrivent dans le travail sans imposition.

De même, l'exigence s'aiguise au fur et à mesure que la liberté se cherche. Ce qui est tissé ensemble (complexus), avec le souci d'une connaissance ni mutilée ni cloisonnée, qui respecte l'individuel et le singulier tout en les insérant dans un contexte défini par l'ensemble, a pris corps. Ce corps complexe comporte une dimension d'étrangeté parce que la complexité est insaisissable dans sa totalité. Notre travail correspondait à cet invisible difficilement abordable parce qu'il mettait en jeu des possibilités et des significations traitant de dépossessions quant aux thèmes, de risque et d'opportunité quant au travail. Nous intégrions la part d'indétermination en lui faisant une place, tel un atout capable de **dépasser le prévisible**. Il s'agit d'un réajustement permanent de ce qui se passe. Ceci a modifié notre perception des relations. Lorsque les objets ne sont pas directement identifiables, lorsqu'il existe encore plus d'indétermination, la pluralité d'interprétations rend moins incontestable le réel. La réalité au pluriel parle mieux du réel.

Cette tentative d'explication un peu compliquée, parce qu'il est difficile de rendre compte d'une expérience, ne doit pas occulter une impression de légèreté qui a prédominé au-dessus des problèmes soulevés. La victoire de la légèreté sur notre monde si lourd à vivre. Ce qui permet de se porter vers l'inconnu, de se laisser embarquer par la vague, de naviguer suivant le vent qui nous dépasse. Peut-être, visions-nous à créer une poétique de l'espace commun des "intervenants" sans le savoir. Peut-être que cela vient de la place de cet enfant qui demeure en nous et que nous sollicitons puisque nous faisons du théâtre. En effet, nous lui avons donné la parole à cet enfant pour commencer cette expérience. Reconnaisant implicitement sa pureté et sa puissance d'évocation, nous ne l'avons pas affublé d'un costume ni d'un style. Nous lui avons laissé la scène vide afin qu'il invente à sa façon. Les deux outils principaux des acteurs ont été choisis en ce sens.

Dans ce travail à plusieurs, la création éveille des capacités ignorées par le simple fait de l'ouverture aux autres. J'ai été témoin de la liberté que le créateur agissant se donne par la création et qui libère la pensée des autres. Encore fallait-il transformer le groupe d'acteurs, tout d'abord, en un ensemble plus sensible, plus ouvert, avec une écoute beaucoup plus grande qu'habituellement. Et ensuite se poser les bonnes questions pour alimenter cet ensemble vers un ensemble organique. Les conditions de travail font partie de ces questions. Et nous avons aussi une contradiction de conception: les représentations payantes de la fin du Chantier. Les demandes de subvention ne s'établissent pas sans recettes. J'ai donc fait apparaître des recettes sur dix représentations. Le Chantier aurait dû être gratuit jusqu'au bout.

La relation de jeu

Jouer, c'est changer. Le jeu nous invite à changer. Il correspond au dynamisme de l'esprit. Il en est même peut-être la source. Ce qui se passe en scène est une révolution (transformation complète) et pose forcément une question par rapport à ce qui a été changé. Nous n'étions pas là pour faire ce que nous savions faire. Et si notre pratique nous apprend quelque chose, c'est de faire de la place, de faire du vide. L'ignorance encombre, pas la connaissance. D'ailleurs, après l'acquis des trois premiers prototypes, au quatrième, nous avons nettoyé...

La recherche nous permet d'aborder les thèmes sans vouloir en énoncer la vérité. Chaque proposition étant travaillée suivant les projections personnelles des intéressés, son interprétation non seulement s'enrichit,

mais devient plurielle tout en précisant le sens de cette proposition. Car le sens est mis à l'épreuve par le concret de la scène et se découvre autant qu'il s'énonce. Il n'est pas présupposé par l'analyse. Il n'est pas ceci ou cela mais "tel que" ou "ainsi que". Ce sens n'appartient à personne, il devient limite. Et dans cette aventure, l'exception prend une place d'honneur. On pourrait espérer qu'elle soit considérée comme fondement et non comme électron libre subversif. L'acte est alors une pure action qui, en fait, n'a pas de but en dehors d'elle-même. Signifier par un acte sans rien retenir, d'une manière entière, délibérément "donnée", sans attente en retour, alors que, dans le même temps, l'attitude inquiète de l'acteur est celle d'une écoute hypersensible. Il est donc prêt à bondir c'est-à-dire à s'engager pleinement pour réagir avec toute la gamme des sensations humaines, de la douceur au fracas. Ainsi, il peut faire naître des perles précieuses pour tous, les agissants et les témoins. Le tout est d'annuler l'hésitation.

L'imaginaire partageable

Un acteur travaille dans le semblant pour engendrer du vrai, ou encore avec l'illusion pour engendrer de l'existence. Il s'agit bien de cette rencontre entre illusionner et exister. Le réel qui s'en dégage est un miracle. Non de faire croire que l'acteur est quelqu'un d'autre, qu'il souffre ou qu'il tue, qu'il n'ait pas senti ce qui rend ridicule son personnage, mais bien cette naissance à l'existence. Et comme toute nouvelle vie, on peut la dire miraculeuse sans pour autant être croyant, mais au contraire reconnaître l'événement extraordinaire bien que si commun.

Lorsqu'un acteur essaie de partager un imaginaire proposé par un partenaire, il se trouve devant une inconnue que seul le partenaire projette et finit par voir. A ses côtés, il s'inquiète, doute, ne comprend pas, il essaie pourtant de participer. Si le partenaire monte à un arbre qui n'existe pour personne, l'acteur aura un mal fou à accepter tout simplement parce que son partenaire ne monte pas réellement mais reste bien sur le sol. Si un autre partenaire, s'inspirant de l'arbre, siffle comme un oiseau, alors l'acteur aura plus de chance d'y croire. Du moins aura-t-il tendance à lever les yeux. Si le premier saute de l'arbre imaginaire et s'envole, peut-être que l'envie de voler va pousser, peut-être devenir plus forte que la réalité. Il peut avoir tellement envie de voler qu'il croira pouvoir le faire comme son partenaire, va s'alléger et s'essayer lui aussi. Mais si à ses côtés, un autre n'y croit pas et met en valeur le sol, ou si quelqu'un d'autre tente de voler sans succès, son espoir risque d'être endommagé. Il se peut aussi qu'on marche à côté de celui qui vole tout en entretenant une relation.

Dans tous ces cas de figure, la coexistence entre réalité et imaginaire repose sur la valeur que chacun met dans l'acte de croire. Dans chaque relation s'initie la naissance du jeu. Et il s'agit bien d'exister ou pas alors qu'il est clair que dans ce partage nous ne sommes pas au niveau d'une reproduction de la réalité observable.

Le plus souvent, il est difficile de partager l'imaginaire longtemps. Chaque compromis ou abandon parle de notre incapacité à la fusion, illusion suprême. En effet, prenons deux personnes dans un canot. Elles rament pour faire avancer le canot. Bien sûr, il n'y a pas de canot. Elles peuvent rester sur place ou légèrement progresser. Si elles progressent sur le sol, il suffit que l'une rame plus vite que l'autre et le canot qui s'allonge va bientôt les séparer si l'une d'elles n'accepte pas le changement. Car rien ne nous interdit de faire varier la forme du canot.

L'imaginaire a la capacité de varier et d'accéder à toute forme. Ce sont les solidifications qui produisent des séparations, à l'image du mur. Un ballon de basket peut devenir une balle de tennis puis une balle de ping-pong. Les joueurs ont changé de sport tout en restant ensemble, toujours en train d'échanger. Et lorsque le ping-pong accélère l'échange, le jeu se transforme en une compétition plus vive puis en une guerre de projectiles...

L'imaginaire permet aussi l'exploit : on peut jongler même si on ne sait pas et jongler avec quarante balles si l'on veut. Ceci nous permet d'atteindre une dimension humaine qui n'appartient pas à la réalité mais plutôt à la projection d'un demi-dieu dans l'exemple du jonglage, et se trouve ainsi à la verticale, sur l'axe tragique mais diamétralement opposée à celui-ci.

Quelquefois, l'imaginaire est fatigant, lourd à déplacer parce qu'il nous implique physiquement et que la personne qui imagine s'est handicapée en rêvant. On peut arroser quelqu'un pour que son imaginaire pousse ou l'arrêter parce que son imaginaire nous gêne. On préfère parfois entrer dans l'imaginaire des autres même si on ne s'y sent pas bien plutôt que de rester seul. A l'inverse, quelqu'un peut partir dans son imaginaire et rester seul dans une solitude encore plus grande. Ce sont des impasses très intéressantes. Comment exister dans le monde des autres? Le pire est sûrement de ne pas être perçu. On ne m'entend pas, on ne me voit pas. Mais pourquoi? Et l'on est prêt à n'importe quoi, à accepter n'importe quel monde pour être perçu! Le plus souvent, l'imaginaire naît d'un espoir fou comparable à la foi. Il ouvre une porte sur l'inaccessible avec un grand sourire.

Mariama monte un escalier pour faire plaisir à Mauro. Elle monte, elle monte, et entraînée par ce plaisir partagé, elle ne s'arrête pas de monter... jusqu'au bout ! Nous l'avons appelé « l'escalier du bonheur » car plus elle montait, plus le couple s'aimait.

Quelques belles leçons de vie que cet imaginaire à partager !

En improvisant dans cette zone, les acteurs s'écoutent intensément et sont amenés à choisir constamment. Ils doivent donner une valeur au mot « croire » avec tous ses degrés. Ils déterminent le sens à chacun de leurs gestes. Bien souvent, la frontière réalité-imaginaire n'est plus repérable et les limites du théâtre s'en trouvent abordées. Par exemple, il arrive qu'un acte soudain et violent, telle une exécution sommaire, ou à l'inverse, un moment qui s'éternise par insistance, comme les cris d'un bébé, nous secoue au point de nous re-questionner sur le retour à la réalité. Ces limites sont celles-là mêmes du théâtre qui s'invente en tant que représentation du monde au moment où l'existence est en jeu. Enfin, un acteur sortant d'un imaginaire, pour rejoindre la réalité, en conserve quelquefois des traces, pour peu que ce qu'il vient de jouer l'ait suffisamment affecté. N'est-ce pas ce que nous souhaitons au spectateur ?

2. Rencontre avec le réel

Deux personnages s'entretiennent de leur relation passée. L'un parle plus intimement, l'autre lui sert à boire et se faisant est fasciné par ce qu'il entend. Il s'immobilise pratiquement et pendant qu'il écoute attentivement, le liquide remplit le verre, puis déborde sur la table, puis coule au sol. Et rien ne perturbe les deux personnages (Mariama et Fred).

Un élément réel, le liquide, vient de provoquer chez le spectateur un trouble. La fiction est niée mais en même temps, elle n'est pas détruite. Il y a débordement de la fiction par intrusion du réel. Cet accident, qui n'est pas joué comme un accident puisqu'il est voulu par les acteurs et ignoré par les deux personnages, produit un excès au sein d'un entretien des plus communs. Et cela provoque une troisième perception pour le spectateur.

L'arrêt sur l'instant (lorsque la montre s'arrête) ou l'exclusivité d'un moment fait apparaître un trou ou un intervalle. Ceci permet de "parler" plus de ce moment soudain privilégié. Le saut de la pensée ou la condensation tel le clip poussent vers la métaphore, quelquefois vers le signe. Le réel semble s'éloigner. Il est au contraire ressaisi et parfois jusqu'au symbole.

La mère morte (Anne-Laure) qui ne le sait pas, invisible pour son mari et sa fille, dans un moment où le temps s'arrête, recule progressivement jusqu'à ne plus faire partie du trio pour montrer qu'elle n'a plus d'influence palpable, et au contraire entre dans la proximité de son mari pour mettre en valeur sa présence toujours active. Autre exemple, cette jeune fille qui parce qu'elle n'arrive pas à croire à son présent refait en accéléré ce qu'elle a vécu précédemment pour aboutir au même point mais vivante, capable de continuer (Maud).

La réalité est liée à chacun par sa perception. La réalité n'existe pas, elle est une interprétation du réel. C'est donc avec plusieurs réalités que nous travaillons. Par exemple, celle du SDF installé dans le lieu où va se passer la fiction, celle de la femme d'un personnage qui ne croit pas à cette fiction ou encore celle d'un acteur prenant la place d'un spectateur, celle du Père Noël qui entre dans la salle, celle des personnages qui essaient de fuir la scène en passant sous le tapis de sol. Ainsi, seules les interprétations nous rapprochent du réel, nous aident à tester le réel face à l'illusion de la scène.

On peut toujours trouver une équivalence, un "comparable". Rien n'est intraduisible. Néanmoins, il n'existe pas de traduction parfaite, chaque traduction est une version (Mariama reprendra le texte du « soldat » dans le dernier prototype). Il existe donc aussi un "incomparable". La traduction est une médiation entre unité et pluralité. On peut toujours retraduire, c'est une longue marche évolutive. La traduction produit des équivalences successives à partir d'une unité non nommable. Elle est équivalence sans identité, et crée des comparables entre lesquels se trouve l'incomparable. Sans céder à la virtuosité d'invention des acteurs qui peuvent détourner tout texte en lui donnant avec brio un relief particulier, en le situant ailleurs, etc., on peut tâcher de traduire un texte en des jeux différents se complétant l'un l'autre.

Par exemple ce texte d'Olivier: "J'aime pas bosser dans une tour... Je sais pas... On est loin de tout... Si on veut aller fumer une cigarette, on en a pour dix minutes avant de l'allumer... Couloir, ascenseur, couloir, passer l'accueil... Quand tu oublies ta carte magnétique, la clope, tu laisses tomber... Descendre, remonter, redescendre, la pause est terminée... Moi, le soir, je finis à dix-huit heures, hein, ben je suis pas dans la rue avant six heures et quart... Ça veut dire quoi?... Un quart d'heure le matin, un quart d'heure le soir, ça fait une demi-heure par jour... Une demi-heure par jour, ça fait dix heures par mois, ça fait... Ça fait cent vingt heures par année... D'accord?... Cent vingt heures, c'est trois semaines de boulot... Je passe trois semaines, chaque année, dans cet immeuble... Gratuitement!!..."

Ce texte a été travaillé seul, par deux personnes, l'une se plaignant à l'autre qui fumait sans écouter, puis par trois, deux personnes travaillant. Il a été essayé sur une échelle où l'on allait fumer, dans les ascenseurs... Par Anne-Laure, qui distribuait des cigarettes à ses collègues et sautait dans le vide à travers la baie vitrée. Enfin, Mariama l'essaya en « pétant les plombs » et finit dans les pleurs devant tous les autres (Maud répétait le texte, Anne-Laure en était affectée et soutenait Mariama, Fred, Mauro et Hélène refusaient de remettre en question l'entreprise et continuaient à fonctionner). Un très beau moment, enrichi des différents essais précédents. Quelle chance pour un auteur !

Dans nos échanges, il y a de l'indéchiffrable. De même que nos histoires de vie comportent leur obscurité, l'échange de jeu a son ombre. Ce que l'on déchiffre nous permet de comprendre qu'une part demeure obscure. Avec le jeu, l'obscur ne reste pas en rade, il est actif. L'acte de jouer est si engagé dans l'échange que la totalité en est sublimée.

Par exemple ce texte d'Isabelle: "Je Moi Moi Moi je Moi moi moi Emu Je Suis Suie Suisse J'essuie la Suisse J'essuie les plâtres De la paire Patrie Je suis le Père Le Perse Persée Panier percé Qui a perdu sa place Sa place De père-sonnage Alors, je sonne Je suis le père qui sonne Le Personne Qui ne perce l'oreille De personne Je suis personne Je ne suis plus personne A cause de mon âge Ici Est un pays Où il ne fait pas bon vieillir Age Rage Du personnage âge Prince Principe Principe pâle Principal Al Al Ahhhhhh" et il a été rajouté "Du personnage principal".

Ce texte a été travaillé seul par la plupart, chacun mettant en valeur une part de ce qui n'est pas nommé. Puis utilisé avec un signe particulier dans le prototype n°3: Mauro reprend une action de Fred et entre à la recherche d'une prise électrique, mais lui, n'en trouvant pas, pointe sa rallonge vers le ciel : pas de réponse; il entame le texte comme une perte de mémoire. Enfin dans le prototype n°4, ce texte étant gardé, le voici traité par plusieurs sans en faire un chœur ou encore par un homme de Cro-Magnon à qui l'on souffle les mots afin qu'il apprenne et devienne cet homme, cette personne, ce personnage. Mauro l'utilisera pour commencer à jouer un personnage principal : Iago.

Nos échanges comprennent de l'irréconciliable dans nos différences. Notre accord met en relief ce qui nous sépare sans le nommer forcément. L'accord ne concerne qu'une part mise en commun. La beauté de l'accord de jeu est qu'il dépasse ce qui nous sépare sans le nier. Même si l'échange de jeu est maladroit, il donne la chance à tout ce qui reste caché de devenir actif, vivant et échangé, sans avoir besoin de le reconnaître.

Par exemple, le traitement du texte d'Isabelle : « C'est simple ». Une femme (Anne-Laure) à la tenue correcte, une feuille à la main, s'engage sur scène et affirme au public qu'il faut parler des choses importantes, entre autres qu'il serait simple de rééquilibrer les richesses dans le monde pour qu'il n'y ait plus de pauvreté. Cette femme est authentique, émue mais combative. Un acteur place un grand cadre devant elle. Il l'encadre. Cela donne l'image d'un écran géant de télévision. Alors, un autre acteur prend le rôle d'un technicien de plateau de télévision et apporte un micro sur pied. La voix de la femme est amplifiée. Un peu gênée, elle n'en reste pas moins militante. Puis une actrice lui met un chapeau ridicule sur la tête, en tant que maquilleuse-décoratrice. On fait asseoir la femme qui perd de sa conviction. Enfin, une actrice viendra en déshabillé se contorsionner lentement en toile fond. L'impact du discours de la femme diminuait, à présent il est vendu avec tous les ingrédients du marketing. Ainsi, un dernier acteur, dans le rôle du réalisateur, vient remplacer ce discours par une recette de cuisine que la femme lit avec douceur.

Les deux niveaux qui s'interfèrent ici suivent une dramaturgie progressive, comme une gamme, dévoilant à chaque marche ce qui sépare ces deux niveaux. Cela produit le sens qui n'appartient ni au discours politique ni au marketing (sauf au début et à la fin où l'on n'a pas d'interférence) mais à leurs combinaisons.

Enfin, un problème brûlant: **les images réelles de guerre**. Un jour, Francesco nous propose des images journalistiques noir et blanc d'un sniper tuant sous nos yeux trois soldats. Le débat qui s'en suit est très animé. Les problèmes que cela pose nous séparent : l'information, le rapport dialectique, la fiction et la réalité filmée, l'image au théâtre, le vrai, le faux, le jeu vidéo. Afin de ne pas éviter le problème et de rendre compte de nos questions et de nos positions divergentes, je reviens sur la question trois jours après et demande de traiter tout cela concrètement en scène. Nous l'avons fait avec témoins. Et une nouvelle discussion s'en est suivie. Pour le prototype, Francesco gardera des bribes de ces images mélangées à d'autres.

Ces différentes pratiques interrogent la place du réel sur une scène de théâtre. Nous commençons à tester nos limites et à espérer un dépassement de nos outils. Affronter les autres fonctions de la scène, dans une recherche plus poussée pour des écritures tissées ou éclatées, nous aurait confronté au réel de bien d'autres manières. Cela aurait fait l'objet d'un prochain prototype.

3. Les enjeux et les limites

En tout premier lieu, l'enjeu majeur réside dans le fait d'être libre des impératifs du marché. N'ayant pas réuni le financement du projet pour cinq mois, nous nous sommes contentés de quatre prototypes au lieu de six. Les limites viennent de nous-mêmes, de l'argent disponible et de la durée du travail. Les enjeux du projet se sont concrétisés lors du Chantier. La méthode, je l'ai dit, a aussi engendré sa propre contradiction. Néanmoins, l'important est de faire naître le courage pour épauler la confiance jusqu'à ce que la confiance nous permette de ressentir un "tout est possible" qui devrait se retrouver dans ce que nous faisons : une émission positive, ouverte, qui donne envie de bouger au spectateur. Nous avons retroussé nos manches et nous avons creusé avec vitalité, pas très profondément il est vrai, mais toute cette terre retournée a nourri chacun et permis quelques découvertes. Et il ne fallait pas aplanir, reboucher les trous comme nous l'aurions fait pour un spectacle. Non, il fallait s'enrichir de tout, même des déchets. Les prototypes n'étaient que la partie visible de l'iceberg. Ils n'étaient pas un résumé du travail. Bien des choses intéressantes auraient pu être présentées si elles s'étaient raccordées au choix commun. En fait, chaque prototype a duré entre une heure et une heure quarante. Nous aurions pu montrer cinq heures des trois semaines de travail avec le même intérêt.

En scène et hors scène

Dans notre façon de procéder, on ressent le besoin de références communes qui deviennent des sécurités et qui légitiment la suite du travail et l'approfondissement des choses. C'est là que la méthode a ses limites. Elle produit même sa propre antinomie. Comment approfondir sans façonner? Nous n'avons donc pas approfondi la façon d'exprimer la matière de nos thèmes, mais seulement la manière de travailler ensemble. De plus, nous n'avons pas expérimenté certains moteurs bien connus (le « flash-back » par exemple, certainement parce que n'étions pas dans une logique du temps qui s'écoule, comme dans le récit). Bien sûr, nous sommes en route, le travail n'est pas terminé. Nous pouvons en faire une projection simple. Il s'agirait de développer un vocabulaire, une mémoire commune par les traces de nos recherches, où chacun pourrait puiser exactement comme on parle une langue. Les mots n'appartiennent à personne. Il s'agit de les assembler. Ici, ce serait de les assembler à plusieurs. Ainsi, les trouvailles, pendant le travail ou pendant les représentations, viendraient enrichir cette mémoire et chacun s'en trouverait agrandi. Cela s'est passé bien des fois.

Par exemple, le personnage d'Anne-Laure ayant peur de s'aventurer sur le plateau mouvant de l'imaginaire, laisse passer l'occasion de se libérer de sa fonction de chef de bureau. Plus tard, lorsqu'il se sent prêt à risquer l'aventure, le plateau est fixe. Trop tard. Il tape alors du pied sur un coin de celui-ci lui reprochant de s'être figé. Ce geste qu'Anne-Laure ne refera pas, Fred lui empruntera un soir, en jouant le regret de son personnage, car lui s'y était plongé avec joie.

Il est vrai qu'il y a tant d'essais remarquables qu'il était difficile de les connaître tous. Mais les essais de l'un ont servi les idées des autres et ceci pour tous les créateurs. Plus que la trouvaille elle-même, le sens de cette invention pourrait contribuer à la confection d'une écriture singulière. On serait bientôt conditionné à d'autres réflexes, à un autre mode de fonctionnement. N'est-ce pas ce que fait un acteur pour jouer ?

Nous avons inscrit dans nos réalisations:

		I- texte de l'entreprise
	I- la réalité des personnages	I
1. la fiction	I	I
(espace scène)	I	I- vide: pas d'entreprise
	I	
	I- l'imaginaire (plateau mouvant)	

2. l'aléatoire des cartes à jouer sur le moment

3. le relais réalité-fiction en miroir, c'est-à-dire le fait qu'on est au théâtre mais aussi qu'on ne doit pas l'interrompre.

Tout notre travail s'est inspiré des combinaisons de ces trois moteurs.

Nous avons surtout cherché à partir du jeu de l'acteur. Il nous faudrait, à présent, nous engager plus loin avec les autres créateurs. Il nous faudrait aussi appliquer cette expérience à une réalisation où l'esprit développé lors de ce chantier ressurgisse. Confiant de la valeur du Chantier et de chaque participant, j'aurais voulu aller plus loin, faire l'expérience d'une matière maîtrisée à tout point de vue et voir l'effet de traitements libres à partir de cette maîtrise. L'écriture par le jeu n'est pas l'interprétation d'un acteur au sens du ressenti intérieur et de son expression. L'écriture fait intervenir les éléments extérieurs et la relation entre intériorité et extériorité et met en jeu ainsi ce qu'on appelle esthétisme. Le croisement esthétisme et éthique devrait donner le résultat artistique. Bref, j'aurais voulu traiter le temps et l'espace par le jeu selon le sens que les choses prennent. C'est là, vraiment, que l'écriture devient « reine ». Elle pourrait devenir, dans cette pratique, un style de jeu.

Mon rôle consista à être le plus précis possible sur les objets travaillés et sur comment faire fleurir les outils de jeu. Mais aussi à être très patient et à attendre, en essayant d'infléchir sans nommer ce qui m'apparaissait comme un dérapage, afin que cela vienne du créateur lui-même. Comment faire pour que l'expérience soit une connaissance? Tout est là. Les mises au point aidaient. Ainsi, je résumais le travail fait, je relevais les moments forts et remarquables à la compréhension du processus en cours et je faisais les critiques des comportements, des échecs et des réussites, je mettais en valeur les manques et proposais l'orientation à prendre pour la suite. Mon rôle a été celui d'un agent fédérateur plus par l'esprit même du Chantier et ses exigences que par des choix artistiques. Et la première chose qui permet de catalyser la responsabilité de l'ensemble est l'écoute de chacun. Ceci n'empêche pas de prendre des décisions mais il faut savoir que n'importe lequel des participants peut indiquer une bonne route à prendre. On se doit donc de ne jamais fixer les choses suivant sa propre conviction alors qu'on doit être moteur de l'ensemble. Ma position qui fut de rester disponible au changement correspond pour les créateurs à la possibilité d'entrer en jeu d'une manière imprévue.

Se contenter de l'essentiel

Le Chantier a donc proposé de l'aléatoire comme angle précieux de vérité parce que dans l'apparition est mis en valeur quelque chose d'incompréhensible. Peut-être, tout simplement, l'incompréhensible apparaît alors comme faisant partie de notre perception.

Il est possible de transformer un groupe de personnes qui désirent travailler les unes avec les autres en **un ensemble organique** c'est-à-dire mieux qu'une équipe. Un ensemble où l'écoute s'affine jusqu'à toujours capter l'impulsion d'où qu'elle vienne. Un ensemble où le leader change constamment, où la personne ne s'impose pas mais devient leader par les autres. Et à partir de ce moment-là, il fait avancer l'ensemble sans perdre personne. Il est possible d'accepter toutes les différences, toutes les imperfections (imperfections vis-à-vis d'un repère nommé momentanément perfection), de les assembler vers une direction commune. Il est possible de faire exister quinze individus différents dans un ensemble qui se dirige vers des buts successifs. C'est l'antipode du "militaire" et cela procure une sensation unique de l'idéal démocratique.

La difficulté arrive ensuite. Lorsqu'on met cette force vitale au service de thèmes et de situations, l'ensemble n'agit pas en même temps mais seulement par deux ou trois individus pour telle scène, un seul pour une autre, cinq ou six pour la suivante. Comment conserver l'ensemble?

Deuxièmement, et c'est là le point central, **comment expérimenter la liberté de chacun dans cet ensemble qui change et se meut?** L'ensemble se forme aussi de ces différentes orientations proposées par chacun. Il en a des traces, des échos sauf si une proposition ne s'inscrit pas dans la mémoire collective. Or la liberté, c'est l'espace du possible et ce possible va jusqu'aux limites, là où l'ensemble risque de se désagréger. Si l'on s'arrête avant, on ne prend pas toute la liberté possible, si l'on dépasse la limite, on s'exclut de l'ensemble ou on l'endommage. Et il suffit d'un seul excès contre l'ensemble pour le voir disparaître. Ce corps si fort, si vital, a une fragilité équivalente. La remise en danger continue, due à la prise de risque des acteurs par exemple, est très difficile à gérer de l'intérieur et ainsi l'ensemble retombe souvent au stade d'équipe. Les allers-retours entre les contraintes de l'attention (écoute portée sur tout) et les bouffées d'air (où la facilité vient réduire ce que nous tentons) sont les deux culs-de-sac. Contrainte et facilité.

Par contre, lorsque ce n'est pas le cas et que chacun trouve son engagement, expérimente sa liberté au sein de l'ensemble pour lui donner le mouvement évolutif que nous désirons, alors l'exigence des outils de jeu, la précision (sans travail de répétition) et l'aléatoire du moment présent, se côtoient et s'interpellent vers une perfection. Nous sommes dans l'instant juste de la représentation. Nous sommes à l'instant du vivant. Et il faudra se contenter de cette difficulté et non fanfaronner avec des effets.

4. La représentation

Nous sommes dans le domaine de la dépense. Beaucoup d'essais, peu de présentés. L'éphémère de certains essais ne laissera pas de traces et il nous est arrivé de stagner dans l'inutile. Mais rien n'a été rejeté. Ensuite, vient le moment d'un choix pour la rencontre des soirées.

Le défi des prototypes évite de rester longtemps en travail de recherche sans tests, et correspond au contact recherché avec le public, celui qui vient pendant les séances de travail et celui des représentations. La représentation comporte l'imperfection puisqu'elle n'est pas préparée au sens habituel. Ce n'est qu'au dernier moment que nous décidons ce que nous allons montrer. Et pourtant tous nos efforts vont vers une perfection: l'investissement complet de chacun afin de trouver dans l'instant de la représentation le geste juste, un geste de partage (à l'image du coryphée parlant pour tous), un geste au service du sens désiré. Et toute la difficulté réside dans ce mode d'écriture scénique à plusieurs. Un exercice périlleux.

Quand pourrait-on dire: c'est improvisé? Lorsque cela semblerait moins bon. La plupart du temps, tout semblait réglé précisément, mais la sensation d'invention passe néanmoins d'une autre manière. L'écoute a ici un goût d'originel.

Nous avons une règle pour ressouder les fuites lorsque le bateau pouvait dériver: **il n'y a pas d'erreur!** Nous avons adopté cette formule entre nous. Personne ne fait d'erreur, aucun jugement de valeur lors de la représentation. Il en va de la responsabilité de chacun et ainsi il n'y a pas de reproche à l'autre. Ça marche bien pour aller vers une amélioration. La critique s'oriente différemment lorsqu'on la formule en responsable. En tout cas, on ne peut pas nous enlever notre ouverture, notre courage.

Car le spectateur vient et voit un spectacle quelles que soient les informations qui précèdent. Lorsqu'on parle avec lui, il faut une demi-heure pour qu'il saisisse l'enjeu du prototype, qu'il n'a pas vu mais par contre qu'il a souvent senti. Il ne peut l'expliquer, mais quelque chose était inhabituel et intrigant dans la façon dont se passait la représentation. Cela dépendait des prototypes. Le professionnel, lui, peut en profiter pour questionner et cela va du "à quoi ça sert?" au "Oui, mais je n'ai pas vu un chantier", lorsqu'il n'en profite pas pour aiguiser sa critique, qu'importe. Beaucoup aurait bien voulu vivre une expérience comme celle-là. Nous savons la chance que nous avons eue. Et nous savons quels fruits peuvent à présent pousser.

Tout est bon à recevoir, c'est ainsi que nous l'avons vécu sans préjugé comme nous avons vécu la visite de curieux, chaque jour une poignée, qui a vu des bonnes et des mauvaises choses. Comme nous avons osé montrer un bout à bout plus les problèmes délicats au sujet de l'image réelle de guerre au théâtre à des témoins aussi lucides que Michel Beretti, Gérald Chevrolet et Michel Azama. Ou nos fragilités à Daniel Wolf qui a suivi une partie du travail du n°1 et du n°3. Et cela a été un vécu important du Chantier qui alla jusqu'à une soirée ratée. Il y eut une représentation ratée où le spectateur fut privé de la substance même du Chantier : le partage. Mais cela faisait partie du jeu. Pas de chance pour les spectateurs comme pour nous.

On m'a souvent demandé pourquoi je n'intervenais pas directement pendant les prototypes comme un meneur de jeu, pourquoi je n'expliquais pas plus. Parce que je ne voulais pas jouer le Kantor ni montrer le mécanisme ni faire démonstration de la méthode. Mon rôle était d'influer de l'intérieur, de lancer des pistes et de tenir le cap, de centrer la recherche et de coordonner. Je n'ai pas agi en metteur en scène ni en gourou alors je

ne voyais pas pourquoi j'aurais donné l'impression de tout manœuvrer à la baguette pour les représentations. Et comme je viens de le dire, il faut du temps pour expliquer notre démarche. La preuve, ce compte-rendu.

Si le spectateur idéal serait celui qui suivrait tous les jours la démarche, la visite unique a sa valeur de rencontre. Lors des séances de travail, nous essayions d'informer de l'objet de la recherche, mais le visiteur ne pouvait pas savoir le pourquoi des choix. J'étais désolé pour des spectateurs qui arrivaient juste au moment où nous entrions en discussion et surpris d'apprendre après qu'ils étaient très intéressés. Il y eut ceux qui nous suivirent à la pause pour partager un verre ou un plat.

Et puis, il y eut les analyses et les critiques du **Groupe de réflexion** quelquefois en cours de recherche d'un prototype, toujours pour les prototypes eux-mêmes. Les comptes-rendus se faisaient au cours de séances collectives. Je salue ici le tact, la clairvoyance et l'acuité des critiques des membres du Groupe. C'était pour nous tous très important. Il n'y avait aucune obligation à suivre ces remarques et les envies émises, mais elle furent toujours éclairantes pour la suite. Elles me rassuraient quant aux objectifs parce qu'il semblait que nous ayons des attentes allant dans le même sens même si nous ne pratiquons pas les mêmes théâtres. Elles nous donnaient des ouvertures et des idées.

Et puis, il y eut le cadeau des invités d'honneur, **Georges Banu** et **Michel Azama**. Ce fut un plaisir d'accueillir deux grandes personnalités du théâtre, Georges Banu pour les formes théâtrales et Michel Azama pour les auteurs. Les entendre lors de leurs conférences, voir l'intérêt qu'ils portaient au Chantier, et surtout écouter leurs remarques, a été un réel enrichissement. Leurs rencontres fructueuses avec le Groupe de réflexion donnèrent lieu à des mises au point perspicaces. Ce sont là des collaborations précieuses spécialement lorsqu'on cherche les bonnes questions à se poser.

Le Chantier a proposé de l'éphémère, le temps de l'expérience. Une expérience qui se trouve dans chaque moment de la démarche, celle d'un groupe de personnes. Changer les individus et l'expérience est autre. Elle fut forte pour chacun parce que jamais rencontrée auparavant : découverte d'un travail particulier, d'un nouveau mode de fonctionnement (rapports professionnels et progression éclatée), redécouverte de soi et des autres dans ces circonstances. Ce vécu n'est pourtant pas un acquis qu'on a dans son sac et qu'on peut ressortir pour l'occasion. Cela peut néanmoins influencer les démarches personnelles à venir. Isabelle et Michel Beretti viennent d'écrire des textes, qui se jouent en ce moment,

imprégnés des trouvailles et des ouvertures du Chantier. Hélène a écrit et répète tout comme Maud, Franziska et Mauro, encore baignées de l'expérience de notre parcours. Fred monte son film, Francesco a réintégré la télévision, Michel Faure a enchaîné avec une autre création, Yves joue ailleurs... Mais la valeur de ce vécu se trouve dans un inexprimable, puisqu'il est personnel à chacun. J'ai essayé de relater cette chose impalpable à partir de mon travail avec les acteurs et de ma position de coordinateur.

Je crois que chacun repense à sa propre démarche. Et le propos s'élargit assez vite aux questions primordiales. On peut s'interroger ainsi: qu'est-ce qui fait bouger nos représentations du monde? Cette question implique pour nous le « comment écrire pour la scène », que ce soit textuellement ou pas. Que veut dire aujourd'hui écrire pour le théâtre? Car si l'on affirme que le théâtre devrait pénétrer toutes les couches de la société, nous sommes devant un travail de titan. Et si le théâtre se veut un îlot résistant, quelle est la relation des créateurs aux pouvoirs publics? Finalement, à travers cette expérience humaine et artistique, c'est la place que la société donne à la création qui est interrogée ici.

Genève, le 11 mars 2005.
Serge Martin