

De Canindé à Moitas (Ceará – Brésil) / 2017

(Notes sur deux ateliers théâtre auprès de jeunes issus du Mouvement des Sans Terre)



J'encadre des ateliers théâtre depuis de très nombreuses années, presque 35 ans. Ce « je » n'a pas grande importance, il ne sert ici que de point de vue, et le nombre d'années dit seulement la réalité d'une expérience.

Pendant longtemps, ces ateliers étaient le pendant ou l'à-côté de la création de spectacles, dans lesquels je jouais, ou que je mettais en scène, après avoir été aussi assistant. La réalité économique et les difficultés croissantes de monter des productions m'ont conduit progressivement à accorder de plus en plus de temps à ces ateliers, qui quoiqu'on en dise, sont souvent dépréciés par le milieu professionnel lui-même, l'activité étant vue bien souvent comme alimentaire et sans grand intérêt artistique, car ne développant en fait, aucune réelle émotion esthétique.

Dans un précédent texte, j'avais essayé de répondre à cette question, en tentant de montrer au contraire que l'atelier, pouvait avoir son identité, différente de celle du cours ou de la mise en scène, et cela en pointant certaines règles propres à cet espace. J'essayais de penser à travers ces ateliers, les réelles possibilités du surgissement poétique. Le concret de l'expérience, principalement à la Maison du Théâtre Amateur (Adec / Rennes), m'a amené à faire de ces espaces de réels lieux de recherche, non seulement pour les définir, mais aussi sur la façon même de faire du théâtre, c'est à dire chercher ce que pourrait être une certaine pratique du théâtre, qui pourrait elle-même ensuite s'appliquer, en

respectant les différentes modalités d'espaces différents, à ces autres espaces que sont le cours ou la mise en scène.

On fait toujours du théâtre à partir d'un point de vue. Cela est vrai étymologiquement, mais cela se vérifie aussi dans les faits, car il s'agit toujours, soit « regarder à partir de... », que de « donner à voir à partir d'un autre point. » Point de vue toujours dynamique, et cela que l'on soit acteur, tout aussi bien que spectateur. Cette dimension d'une direction, d'un mouvement ou encore d'une puissance, s'exprime aussi dans un atelier.

Au fil de ces années, je me suis également interrogé sur la question du lien reliant le sensible et la pensée, comme si parmi toutes les possibilités du théâtre, il en était une qui nous permettait, à partir d'une émotion, de venir quelque peu bouger notre pensée. Il ne s'agirait pas de nous dire ce qu'il faut penser, mais plutôt de venir ébranler le régime des certitudes par un mouvement, ouvrant sur une « capacité » à penser différemment, pour reprendre le terme d'Olivier Neveux. Je ne sais pas d'où vient cette envie, peut-être parce que j'ai toujours trouvé pour le moins étonnant, ces habitudes qu'ont les scientifiques les plus sérieux, à souvent commencer leurs ouvrages par des citations de Dante, de Shakespeare, de Dostoïevski, ou encore d'autres poètes. Ainsi la recherche scientifique la plus pointue aurait donc elle aussi, besoin pour transmettre sa pensée, de passer par la nécessité de l'émotion. Mais si cette recherche autour du lien réunissant sensible et pensée devenait le sujet d'une interrogation, il y manquait encore ce point de vue, ce point d'appel d'un élan, et c'est donc finalement la réalité économique qui me l'a donné.

A vrai dire ma seule ambition pendant plus de 15 années, n'avait été que de « faire du théâtre », c'est à dire vivre sur une planète où l'on ne ferait que lire, répéter, jouer des spectacles, avec comme seul complément, que de lire, voir et commenter ce que les spectacles que faisaient les autres. C'est ce monde fermé sur lui-même, que la réalité (sociale) est venu faire éclater, me faisant prendre conscience non seulement de cette nécessité d'un point de vue, mais aussi que le théâtre pouvait être le lieu d'un conflit irrésolu (mais que l'on tenterait tout de même de résoudre) et celui de l'expression d'un rapport au monde, et non la révélation d'une transcendance.

Cette réalité était aussi celle du néolibéralisme telle qu'il ne cessait de prendre de l'ampleur, envahissant chaque espace du travail, mais aussi de la vie privée, intime, modifiant jusqu'à la vie sensible, en transformant chaque individu, sur le modèle d'une entreprise devant réaliser des profits. La question était alors, comment faire du théâtre à partir d'une critique de ce système-là, en choisissant la critique, non comme point d'arrivée, mais comme point de départ. C'était de fait s'approcher peu à peu de la question du théâtre politique. Je connaissais Brecht un peu, et Piscator, seulement de nom. La grande richesse et le renouvellement aussi de ce notion de théâtre politique à travers de nombreuses ramifications, et notamment par l'apport (entre autres) des réflexions de Jacques Rancière, m'ont ouvert des perspectives que je n'aurais jamais pu imaginées auparavant. Cette richesse, tant dans le cadre de la production artistique que celle du savoir scientifique, n'a sans doute d'égal que la réalité protéiforme de la violence que ce « capitalisme de la totalité » pour reprendre les termes du même Jacques Rancière, tend à nous imposer. Mais si cette question était grandement développée à travers des pièces, des spectacles, des ouvrages de réflexion, je n'y avais à vrai dire que peu accès dans le réel de ma pratique, et c'est sans doute pour cela que j'ai également essayé de la poser dans le cadre de l'atelier.

L'atelier, je l'ai déjà dit, a ses règles propres, différentes du cours et de la mise en scène, mais tenant compte de ces règles, il peut peut-être lui aussi un espace, si ce n'est oppositionnel, du moins différent, dans lequel s'expérimente parfois un autre rapport au monde, d'où éventuellement peuvent également surgir d'autres fictions, capables de raconter ce même monde.

Il réunit dans un même espace, et souvent de façon hebdomadaire, des personnes qui ne se connaissent pas, et qui sont là pour satisfaire une envie ou un désir de « faire du théâtre ». Désir clair ou diffus, cette envie n'est jamais superficielle, et personne ne s'engage jamais dans une telle pratique, uniquement pour suivre désir égotique. De ces individualités distinctes et éparses, il convient au fur et à mesure du travail de constituer des communautés éphémères autour d'un texte, qui durent le temps

que dure cet atelier. Le lieu où cette communauté s'édifie est aussi un travail mettant en jeu l'invention d'un autre « partage du sensible », car tenir compte des désirs de chacun, à partir d'un texte précis, c'est abandonner dès le début toute idée préconçue d'un but défini à l'avance, pour se concentrer au contraire sur l'émergence possible de l'espace de cette communauté. Ainsi, au fur et à mesure des séances, se dévoile cet espace, inconnu au départ mais qui au final, à partir des mots et du souffle d'un poète devient le lieu de cette communauté éphémère, elle-même définie par cet espace. C'est cela que permet l'atelier, de la diversité d'énergies et de sensibilités qui le composent, un cheminement vers d'autres espaces, inconnus au départ, et qui peuvent aussi parfois, parce qu'ils laissent place à la surprise, échapper au récit habituel du monde, tel qu'il nous est imposé le plus souvent.

Ce travail, je le fais donc depuis des années, tentant chaque fois d'en préciser l'approche, mais il manquait une dimension, car dans ces surgissements qui s'opéraient, un point restait fixe et limitait en quelque sorte la perspective, car il s'établissait toujours à partir de mon propre positionnement, c'est à dire celui d'un intermittent du spectacle, travaillant en France, et animant des ateliers avec des adultes amateurs, des enfants, des adolescents, des personnes en difficulté, et cela le plus souvent dans ma propre ville, dans mon propre espace-temps.

J'ai pourtant néanmoins toujours cherché à bouger cela. Ayant depuis toujours des affinités avec "l'ailleurs" et notamment avec l'Afrique, je rêvais (je rêve toujours, et ne démords pas de l'idée de pouvoir un jour réaliser ce rêve-là) de pouvoir faire ce même travail en me déplaçant moi-même. Et si jusqu'à présent, je n'ai pu le faire là-bas, les hasards de la vie m'ont amené au Brésil où finalement j'ai pu aussi l'expérimenter, en travaillant auprès de jeunes issus du Mouvement des Sans Terre, dans deux « assentamentos », dans l'Etat du Ceará.

Le MST est un mouvement de paysans luttant pour l'accès à des terres inoccupées au Brésil. Initié dans les années 70, ce mouvement comprend aujourd'hui plus de 1,5 millions de personnes. Ses actions se divisent principalement en deux phases, occuper des terres inutilisées (*acampamento*), mais que des grands propriétaires refusent d'exploiter, puis après des procédures judiciaires parfois très longues, transformer ces espaces en communautés et lieu de vie et de travail (*assentamento*). Dans ces derniers, les paysans sont propriétaires collectivement des terres, ils y développent une agriculture vivrière et biologique. La particularité du mouvement est aussi d'articuler cette lutte pour l'accès à la terre, à d'autres luttes, notamment l'accès à l'éducation, la culture, la santé, etc. D'inspiration marxiste, le mouvement est présent sur tout le territoire brésilien, mais son existence est aussi le fruit de luttes violentes, car si des lois permettent l'expropriation de fait et à certaines conditions, la vie politique brésilienne est telle que les grands propriétaires ont une influence considérable, ce qui explique en partie, la remise toujours à plus tard d'une réforme agraire, sans laquelle la réalité ne peut réellement changer. Souvent installés le long des routes jouxtant les terres qu'ils veulent occuper, ces *acampamentos* ont été et sont toujours le lieu de très grandes violences, allant jusqu'à la mort de certains paysans. Par le biais de milices privées, ou directement de la police comme ce fut le cas à El Dorado dos Carajos en 1996, où les forces de l'ordre, à la solde des latifundios, n'hésitèrent à tirer, faisant 19 morts.

C'est donc à l'intérieur de ce mouvement, qu'il m'a été proposé de venir travailler, dans deux *assentamentos* au Nord du Brésil, dans l'Etat du Ceará. Le premier, près de la ville de Canindé, en plein cœur du sertão, dans une école dirigée par Les Sans Terre, qui regroupe une vingtaine de petites localités des alentours, dont certaines en dehors de l'*assentamento* lui-même, et un deuxième dans un autre *assentamento*, en bord de mer celui-là, et proche de la commune de Moitas. Ces deux stages étaient destinés à des jeunes de 15 à 18 ans. Stage d'initiation, de découverte, à partir d'exercices de base, d'improvisations, mais aussi de poèmes de Manuel Bandeira, et d'un extrait d'une pièce de Bertolt Brecht, *Le Cercle de craie caucasien*.

Le premier stage s'est conclu par la présentation devant une trentaine de personnes d'un exercice brechtien (« La machine »), le deuxième sans présentation, s'est achevé sur le travail laissé en cours, sur l'extrait de la pièce de Brecht.

Ce travail en lui-même n'était guère différent, dans la façon de l'aborder d'un tel atelier encadré en France, mais c'est peut-être là aussi que s'est joué son intérêt. Ainsi, malgré le lieu, la langue différente, il était possible non seulement de travailler, même sur un temps relativement court, au surgissement d'une forme, établie à partir de propositions faites par les participants. Le choix de Brecht était évidemment volontaire. Il y a dans ces *assentamentos* une conscience et une pratique de la lutte politique qui est très présente, y compris chez des adolescents qui pour bon nombre connaissait Brecht, notamment certains de ses poèmes. Mais l'intérêt était aussi de dire que le théâtre politique pouvait être différent de l'idée qu'ils en avaient. Ainsi il ne s'agissait pas de faire un théâtre qui soit porte-voix de la lutte, même si ce théâtre-là, peut avoir toutes ses raisons, ceux-là le connaissaient très bien, et n'avaient nul besoin de moi pour l'entreprendre. Mais il s'agissait plutôt de montrer qu'à l'intérieur d'une communauté politisée et conscientisée comme telle, le théâtre pouvait être politique d'une autre manière. Montrer par exemple l'importance de la relation, du présent qui s'invente, du surgissement l'émotion, non pas comme finalités ultimes, mais comme moyen de faire apparaître une interrogation. Ce choix de Brecht, trop souvent enfermé dans un idée préconçue d'une certaine idée du marxisme, était justement pour montrer que s'il est un auteur politique qui ne renie en rien l'émotion, et tente justement d'actualiser ce lien entre sensible et pensée, c'est bien Bertolt Brecht. Situé à égale distance entre Shakespeare et Marx, l'erreur est fréquente de vouloir faire de son théâtre, une œuvre « au service de... », alors qu'en fait il évoque souvent, notamment dans ce petit livre théorique, *Le Petit Organon*, cette idée que le théâtre doit rester un divertissement, et que c'est à partir de là, qu'il doit amener le spectateur « à s'étonner » de ce qu'il voit, plutôt qu'à s'illusionner. Ainsi Brecht, au-delà des apriori, sur lui et sur le marxisme en général, reste un auteur des plus importants, dans un monde où le fétichisme ne s'empare plus seulement des marchandises, mais aussi des biens symboliques que sont les œuvres quelles qu'elles soient.

Concernant le théâtre, qui donc n'échappe pas à ce fétichisme, il est un point où une critique peut néanmoins peut-être s'appliquer, une critique en forme d'ouverture ou de brèche. Car ce monde du « capitalisme de la totalité » nous impose aussi son récit unique. Il n'est qu'à voir comment se raconte une histoire, au théâtre, au cinéma, à la télévision. Dans une très large part, il s'agit toujours d'un récit plus ou moins réaliste, dont le jeu ne nous ramène pas au réel, mais à cette forme de réalité déjà véhiculée par les médias de masse. Ainsi aucune surprise et aucune émotion ne viennent-elles perturber ce récit, où tout est possible, mais seulement à l'intérieur d'un cadre imposé, qui de plus, l'est aussi par le régime de sa propre production.

C'est face à une telle situation, et dans une communauté politisée que le théâtre politique peut aussi trouver d'autres chemins, non plus en brandissant les étendards de la contestation, mais en cherchant à partir d'émotions singulières à faire surgir d'autres visions de cette même réalité. Car d'autres visions sont aussi d'autres manières de penser, ou s'il est sans doute présomptueux de le croire ou de l'affirmer, du moins peuvent-elles créer le temps de leur présentation, un temps autre, une syncope, qui viendrait faire rupture dans le flux habituel de l'incessante publicité.

Laisser apparaître d'autres visions, qui sont autant de narrations différentes, avec des gens qui à la fois veulent un autre monde, et à la fois ont l'envie de jouer, c'est à dire de toujours ressentir le caractère jubilatoire du déséquilibre, tel était l'objectif.

Dans cet perspective l'atelier, ici ou ailleurs mais peut-être là plus qu'ailleurs, avec des publics différents dans ces deux stages, ce travail était une source des plus enthousiasmante. Car ces constructions éphémères au sein de communautés qui ne le sont pas moins, sont souvent aussi éloignées des logiques contraignantes de production.

Il n'est bien sûr pas question de dire qu'un tel théâtre est plus politique qu'un autre. Loin de là, et la qualité d'une équipe artistique se posant ces mêmes questions, ouvre des possibilités éminemment plus vastes, mais dans le monde dans lequel nous sommes, où la sensibilité de chacun (à commencer par celle des enfants) est de plus en plus la cible d'un appétit des plus féroces, faire advenir un tel théâtre, ne saurait se résumer aux attentes habituelles des décideurs culturels, et peut au contraire se révéler comme un enjeu majeur, pour ne pas être mis de côté avec la condescendance de l'inintérêt.

Pour terminer, il est important de dire que ces ateliers furent aussi l'occasion d'une autre pratique de la direction elle-même, puisqu'ils agissaient aussi sur celui qui était venu les encadrer. Se laisser aller à la lassitude d'un manque de concentration, et puis être surpris par l'engagement d'un corps ou d'une pensée dans la seconde suivante, partager des discussions avec de personnes si loin du sérail culturel est en soi-même une richesse à ne pas négliger. Car venir faire du théâtre dans un *assentamento*, c'est aussi se décaler, rencontrer des personnes qui vivent ici, qui partagent une lutte qui bien que lointaine, est à bien des égards, la même partout. Rencontrer Neto et son frère Jairo, vivre dans leur maison, discuter des droits sociaux, de la situation politique, de la dégradation de la nature est aussi une part non visible de ces ateliers, dont toutes ces rencontres, paysans, pêcheurs, professeurs, médecins, etc. tous appartenant au Mouvement des Sans Terre, n'en constitue pas moins la richesse. Et si ce théâtre-là est pauvre, s'il ne se fera jamais dans un théâtre officiel, il n'en ouvre du moins à travers ces émotions, à des pensées du tremblement, à cette *intranquillité*, qu'aucune production ne saurait voir de haut ou mépriser. Il est de multiples manière de faire du théâtre et la richesse de cet art, à l'instar de la phrase célèbre de Marx est bien toujours de dire que « le développement de chacun est la condition du libre développement de tous », dans ses rapports avec la vie elle-même, dans ses différentes formes, ou différents foyers.

Ainsi ce « je » s'étirole, nous sommes très nombreux ici, là, ailleurs à accomplir ce travail d'ateliers, et les formes différentes qu'ils peuvent laisser surgir, tout comme ce lien avec la vie dont il ne peut s'écarter, mérite aussi d'être regarder je crois, avec attention.

Il est de certains espaces imaginaires qui sont comme une terre, leur conquête ne vaut rien pour elle-même, mais pour les possibles surprises qu'elle regorge, et qui ne sont autres que notre propre *capacité* à agrandir un monde, dont certains n'ont de cesse, de vouloir nous déposséder.