

# D'une nécessité, l'autre

*(Récit de trois ateliers, dans trois “escolas do campo”, Ceará – Brésil)*



Escola José Fideles de Mourra / juillet 2019

Les “escolas do campo” naissent dans les “acampamentos”, ces mouvements d’occupation de terres improductives que mènent le MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra) depuis sa création, en 1984. Mises en place dans un premier temps de façon itinérante, le MST défend l’idée que la lutte pour la terre doit aussi s’accompagner d’une lutte pour l’accès au savoir et à l’éducation, mais aussi à au logement et à une alimentation saine. Ainsi dès les premiers temps d’une occupation, ces écoles voient le jour. Situées dans des régions rurales souvent éloignées des villes, elles favorisent l’accès à la scolarité, à des enfants et à des adolescents qui pour une grande part en seraient privés, si elles n’existaient pas. Ce n’est qu’après un périple législatif souvent long, que les « acampamentos » sont légalisés et qu’ils deviennent ainsi des « assentamentos ». Ces écoles s’officialisent et deviennent alors des écoles publiques, financées par l’État. Contrairement à l’idée reçue, ces écoles ne sont pas des écoles du MST, et encore moins des « fabriques de dictateurs marxistes-léninistes » comme l’affirme Nabhan Garcia, le président de l’Union Démocratique Ruraliste (UDR), qui représente les grands propriétaires. Ces écoles étant publiques, l’enseignement dispensé est le même que dans toutes les

autres écoles brésiliennes, et tous les professeurs sont diplômés par l'État. La différence – elle est importante, c'est qu'étant nées au cœur d'une lutte pour la terre, les habitants et le MST ont gardé une possibilité d'intervenir dans la pédagogie d'ensemble afin de rester ouvertes aux particularités locales. Ainsi en plus des matières classiques enseignées, un travail important est fait en direction du développement durable, de la santé, de l'alimentation, de même qu'une attention particulière est accordée aux luttes sociales locales dont elles sont le fruit. Ainsi, loin des caricatures véhiculées par les latifundos et le président Jair Bolsonaro aujourd'hui, qui a promis de les éradiquer, ces écoles participent à la formation d'individus critiques, conscients de la réalité des inégalités du monde qui les entoure, et qui œuvrent à son changement. A ceux qui en douteraient, on peut rappeler par exemple que le MST est l'un des premiers producteurs au monde d'aliments issus de l'agriculture biologique, et que bons nombres de ces écoles, en plus d'être réellement appréciées par ses élèves, leurs professeurs et les populations locales, sont parmi les mieux classées, notamment auprès de l'IDEB (Indice de Développement pour l'Éducation de Base) pour l'enseignement qui y est dispensé.

A l'invitation de la Fédération du MST du Ceará, j'ai été une nouvelle fois invité à venir encadrer trois stages d'initiation au théâtre, dans trois écoles différentes : Escola Nazaré da Souza (Assentamento Maceió), Escola Francisca Pinta (Assentamento Antonio Conselheiro), Escola Fideles de Mourra (Assentamento Bomfim Conceição) Ces ateliers de 4 jours chacun (18 heures), se sont déroulés entre le 6 juillet et le 20 juillet 2019.

Arrivé et hébergé au Centre Frei Umberto de Fortaleza, Centre à la fois de ressources et de rencontres du MST, la scène initiale sera toujours la même. La première fois, dès le lendemain de mon arrivée, je pars dans un pick-up conduit par Ferreira, accompagné par Francesca et sa petite fille de quatre ans Ana Clara. Nous partons pour quatre heures de voyage en direction de l'assentamento Maceió, situé sur le littoral Nord-Est de Fortaleza, près de la petite ville d'Itapipoca. Trois heures de routes goudronnées, avant de s'engager sur des pistes de terre sablonneuses très endommagées par les pluies, abondantes cette année. Accueillis par Flavio, le directeur, puis par Cilene, l'une des responsables pédagogiques, j'apprends que le stage ne commencera que le jour suivant, pour cause de préparation d'une réunion organisée dans l'école le soir même, à propos d'un projet immobilier que la municipalité voisine tente de mettre en place. La réunion publique a pour but d'informer la population du bien-fondé du projet. J'assiste à la réunion. Un ingénieur agronome, une jeune femme chargée de développement, et plus tard un élu, font l'exposition du projet, en insistant lourdement sur le fait qu'il est avant tout proposé à la discussion, que rien n'est encore engagé, et que surtout, il amènera le développement pour tous. Il s'agit bien évidemment de venir bétonner la côte, et j'apprendrai plus tard que derrière ce projet, il y a un investisseur immobilier de Fortaleza, propriétaire aussi de boîtes de nuit que tout le monde ici, appelle « O pirate ». La salle d'une soixantaine de personnes de tous âges n'est pas dupe. En fait l'assentamento est l'épine dans le pied de ce projet, et ses propagandistes sont là pour tenter de convaincre cette population récalcitrante, qui ne veut pas d'immeubles face à la mer, de bars, de restaurants et des boîtes de nuit !

Après l'exposé, où l'ingénieur agronome a mouillé sa chemise, la chargée de développement déroulé son Power Point, et le politique agité les bras, ce qui a tout de même pour le moins duré deux heures, la parole a été donnée à la salle, puisque comme ces derniers n'ont cessé de le rappeler : « Ce projet est avant tout pour vous ». A ma surprise, ce ne sont pas les membres du MST qui prennent la parole, mais les habitants eux-mêmes. Après une scène assez cocasse où une personne de la salle fait remarquer une erreur de photographie dans le Power Point (le nom du lieu ne correspondant pas à la photo) signifiant ainsi le peu de connaissance réelle des lieux de ces « experts », un monsieur plus âgé a pris la parole en disant : « Si ce projet est pour nous, pourquoi n'a-t-on pas été informé dès le début de son élaboration ? Nous ne sommes pas contre le développement, nous vivons ici, nous avons même des idées pour cela. Nous aurions pu faire des propositions, mais personne n'est jamais venu nous voir, et nous n'avons été invités à aucune réunion. » L'ingénieur agronome nageait dans sa chemise, la chargée de développement ne comprenant pas son erreur de photo déroulait de nouveau son Power Point, le politique faisant du vent...

C'est à ce même endroit, un patio servant habituellement de réfectoire, que le lendemain, je commençais le premier atelier.

Ces trois ateliers ont tous suivi le même modèle, mais avant de commencer, il est important de préciser que je ne voulais pas faire de ce temps un espace de formation. A la fin du troisième atelier, Mathéus un participant est venu me voir en me disant qu'il avait hésité à participer : « Faire du théâtre avec un professeur français, ça va être vraiment ennuyeux ! » Évidemment. Donc l'idée était dès le départ de faire comprendre que je n'étais ni professeur ni expert en théâtre, mais que j'étais là plutôt partager l'expérience qui est la mienne, sans aucune volonté de transmission d'un savoir. De façon plus générale, je n'ai jamais eu la prétention d'apprendre quoique ce soit à quiconque, ni ici ni ailleurs, dans aucun atelier. L'atelier n'est pas un cours, et ce qui m'intéresse avant tout, c'est bien l'invention d'un espace commun dans lequel surgirait une émotion esthétique.

Malgré l'ignorance concrète d'une pratique, il arrive souvent que certains pensent que pour faire du théâtre, il suffit de monter sur une scène et de réciter un texte appris par cœur - le plus difficile étant bien sûr l'apprentissage du texte. J'ai tenté d'expliquer que la réalité du travail théâtral était plus compliquée et que si par exemple il ne venait à l'idée de personne de monter sur une scène pour jouer en public un concerto de Chopin sans avoir appris le piano, il en était de même pour le théâtre. Le théâtre est un art, et à ce titre il a aussi à voir avec la technique, et si l'art peut être l'expression d'une sensibilité qui peut dans certains cas devenir une pensée, il nécessite d'un passer par l'apprentissage de certaines de ces techniques. Mais dans le cas d'un atelier la question est autre puisqu'il n'y a pas le temps pour l'apprentissage de ces techniques. Le travail se fait alors plutôt à partir de ce que les participants savent déjà faire, et il consiste à trouver l'espace commun entre ce « déjà », et les possibilités que recèlent un texte. C'est d'une certaine manière décaler le problème technique. Ce dernier reste présent, mais n'empêchant pas la réalisation, il la limite. Vous pouvez chanter une chanson, et même le faire très bien, cela ne fera pas de vous un chanteur. Vous pouvez faire un film remarquable en prenant des inconnus dans la rue, de la même façon. La différence tient à la conscience et la maîtrise de ce que vous faites, d'une part, et d'autre part, à la capacité plastique que vous donne la technique propre à cet art. Dans le cas d'un acteur, il s'agit d'apprendre à jouer un texte ou un rôle et son contraire, avec la même évidence, une capacité à exprimer sa sensibilité ouvrant d'autres chemins que ceux proposés par la télévision et les médias dominants, une possibilité d'ouvrir des chemins inconnus qui élargiraient notre vision du réel.

J'ai donc tenté de montrer que le travail de l'acteur, mais aussi un spectacle était une construction dans laquelle la sensibilité, mais aussi la conscience que nous en avons, était l'outil principal de son élaboration.



Escola Nazaré da Souza / juillet 2019

## 1- Exercices d'échauffement

Le corps a sa forme, sa manière de bouger, de percevoir le monde autour. Le travail de l'acteur est de pouvoir bouger ces formes pour incarner d'autres corps, d'autres pensées. Pour cela il doit non seulement avoir conscience de son corps (*en soi*, mais aussi dans l'espace et la durée), et le rendre disponible. Ces exercices, pour relâcher, étirer, échauffer, développent à la fois cette conscience, cette disponibilité, mais aussi notre sensibilité au sens physique du terme. Dans cette préparation, un travail plus spécifique sur la voix est inclus avec également un travail sur l'occupation de l'espace.

Je fais ici une parenthèse. Dans mon travail, le rapport à l'équilibre a une grande importance. Le jeu de l'acteur étant toujours envisagé comme une relation constante entre l'équilibre et le déséquilibre ; cela de diverses manières, dans le rapport à l'espace, au corps, au langage, et jusque dans la construction même du spectacle. Ceci peut se voir comme un processus dynamique, une homéostasie en mouvement, différente à chaque fois, et qui dure de la première à la dernière image d'un spectacle. Dans ce processus, ce qui rend possible son mouvement, tant interne que déployé dans l'espace, c'est un état non-stable, poreux aux perturbations environnantes, une intranquillité, qui simplement permet un premier déséquilibre.

Il existe de nombreux exercices d'équilibre de l'espace. Par exemple celui dans lequel un groupe marche dans un espace donné, en imaginant que le sol n'est pas stable, et que pour que se maintienne un « équilibre », ceux qui marchent doivent se tenir à égale distance les uns des autres, tout en continuant à marcher. Cet exercice est pratiqué dans tous les ateliers théâtre, et je ne connais à vrai dire, pas d'exercice plus simple et plus clair pour initier la question des interactions entre les acteurs. De même tous les exercices développant la sensibilité, comme ceux avec les yeux fermés notamment.

Il faut aussi parler des exercices en relation avec l'imaginaire. « Ceci n'est pas une chaise » propose de créer une relation autre avec un objet quelconque. Ainsi, il y a toujours cette idée que l'on peut imaginer *autre* chose que ce qui est, une autre manière de réagir, une autre manière de marcher, de parler, de penser, etc. Le théâtre étant ainsi toujours non seulement une possibilité d'user de sa liberté, mais aussi de faire ressentir que l'on pourrait en user : dire une chose tout en laissant croire qu'on aurait pu en dire une autre, faire un geste, un déplacement, etc. Il y a quelque chose qui se joue là, dans le vide qui s'instaure, entre la pensée de cette chose et sa réalisation, et c'est dans cet espace de « jeu » que se tient l'acteur.

Tous ces exercices d'échauffement ne sont là que pour nous rendre plus libres dans la représentation que nous nous faisons de nous-mêmes, des autres, du monde qui nous entoure.

La deuxième école, Francesca Pinta, située dans l'assentamento Antonio Conselheiro, proche de la petite ville d'Ocara, est à environ deux heures de voiture de Fortaleza. C'est encore Ferreira qui m'emmène avec son pick-up, cette fois accompagné de Jeová. Plus court, le trajet ressemble néanmoins au premier, une route goudronnée suivie par une piste de terre, avant d'arriver à l'école. Nous sommes accueillis par Nonata, responsable pédagogique, la directrice étant absente. Très vite une réunion s'improvise avec elle, Raimunda, une autre professeur et Jeová sur le contenu de l'atelier. J'essaie d'expliquer.

Le stage aura lieu cette fois dans une salle de classe, avec climatisation. Nous dormons, là aussi, dans l'école, un matelas et un drap, disposé à même le sol dans le bureau de la directrice.

Le stage commence tout de suite après le déjeuner. La nourriture est nordestine, haricots, riz, farofa, accompagnent des ragoûts de bœuf ou de poulet. La boisson est chaque jour un jus de fruit frais différent (maracuja, goiaba, abacaxi, etc.) Tous ces produits viennent de la production des assentamentos, et toujours cuisinés de façons excellentes. J'ai proposé à Teresa, qui fait la cuisine dans cette école-là de rentrer avec moi en France, mais elle m'a dit que ce serait plus simple que ce soit moi qui revienne... Le soir, l'école est quasiment déserte, hormis un agent de sécurité, armé. Dans cette école-là, je passe les deux premières soirées avec Jeová qui, avec une patience infinie, m'explique la situation politique actuelle du Brésil, notamment en ce qui concerne les « *escolas do campo* », et les luttes quasi quotidiennes qui doivent être mises en place pour contrer les attaques du gouvernement. Pendant que nous discutons, il est 19 heures et c'est la nuit noire, des crapauds assez imposants font leur apparition,

et occupent tout l'espace du patio. Ils viennent paraît-il tous les soirs, lorsqu'il n'y a plus personne dans l'école. Il y en a une bonne vingtaine (au moins !), indifférents à notre discussion.

L'atelier continue le lendemain, avec le même programme que dans la première école. Jeová repartira le jour suivant, et c'est Carmen, que j'avais rencontrée il y a deux ans dans les mêmes circonstances et dans l'école Patativa de Assaré, qui m'accompagnera jusqu'à la fin de cet atelier-là.

## 2- Exercices sur le jeu d'acteur

Il y a par exemple cet exercice *des funambules*. Deux personnes marchent ensemble sur un fil imaginaire en allant l'une vers l'autre. Arrivées l'une à côté de l'autre, elles doivent se croiser, et chacune finira du côté opposé où elle avait commencé. La nature même du fil, son étroitesse, sa souplesse, rend l'équilibre fragile, et le moindre vacillement chez l'un entraîne une réaction chez l'autre (c'est cela qu'il faut jouer). De même le croisement, oblige les deux à la plus grande attention, et surtout oblige à l'invention d'une manière chaque fois différente de se croiser. Ou bien cet autre... celui de sculpteurs et des statues. Deux sculpteurs sculptent chacun une statue, qui a les yeux fermés. Ils composent une statue à deux corps, reliés entre eux, par des points de contacts. Une fois la sculpture terminée, on laisse le temps aux statues, toujours les yeux fermés, de prendre conscience de leur position dans l'espace, puis on les éloigne l'une de l'autre, toutes les deux de plusieurs mètres. Ce n'est qu'à ce moment-là qu'elles ouvrent les yeux. Dans l'instant d'après, elles doivent se rejoindre et reformer la statue, sans *réfléchir*, uniquement en suivant le chemin laissé par la sensation gardée dans le corps. La justesse, puisqu'il en est une, c'est de retrouver la sensation première, celle éprouvée au moment de sculpture. Cet exercice montre l'importance de la sensation réelle, cherchant à montrer par là, que si l'expression d'une pensée a évidemment sa place sur un plateau de théâtre, et que c'est même sans doute ce qui est recherché, elle naît d'abord d'une implication du corps.

Enfin il y a ce travail sur les émotions. Dans cet exercice, trois tas de petits papiers sont disposés dans le fond de la scène. Sur chaque papier est écrit une émotion différente. Trois acteurs se mettent en place, prennent un papier puis le reposent. Ils vont devoir avancer ensuite vers le public en jouant cette émotion, en n'ayant pour l'exprimer, que le corps et le son « Ah ». Pour éviter tout enfermement, on ajoute que le déplacement des trois doit se faire dans le même temps, et de partir ensemble, les trois acteurs arriveront également ensemble. Ce qui signifie avoir conscience des autres en avançant. Cet exercice est directement lié à celui des funambules, l'émotion venant remplacer le fil, l'acteur avance traversé par cette matière instable qu'est l'émotion, qui « agit » son corps.

Le troisième et dernier stage était celui situé le plus loin, à plus de quatre heures de voitures de Fortaleza, non loin de Sobral. Toujours emmené par Ferreira, cette fois-ci, accompagné par Lilica. Après une bonne heure de piste au milieu d'un sertão aride où quelques cocotiers s'égrènent dans un paysage de collines, nous arrivons à l'école en fin d'après-midi. Devant l'école, il y a juste une maison, et dehors en liberté, quelques cochons. Nous sommes accueillis par Joel, le directeur de l'école. Il nous explique rapidement les questions d'intendance, puis s'en va. Là encore nous dormirons dans l'école, il n'y a personne le soir, à part l'agent de sécurité. Nous dînons avec lui, tout en discutant de l'importance du vote pour Bolsonaro dans la région.

L'atelier commence le lendemain. Six heures de travail assez intensif, et si la concentration dans les autres ateliers était parfois difficile, là dès le début tout le monde est attentif. Ce qui sera sans doute aussi l'une des raisons qui ont fait que cet atelier-là étaient le plus réussi.

Le soir du premier jour, il y a dans la petite ville à côté, Santana de Acarau, un concours de quadrille, auquel participent plusieurs personnes de l'atelier. Avec Lilica, nous allons voir. Vers 19 heures, nous prenons un bus qui emmènent tous les participants mais aussi quelques spectateurs à ce concours. L'humeur est joyeuse, il y a de la musique (du forró), le bus avance lentement sur la piste dans la nuit. A l'intérieur on termine les préparatifs sur les costumes colorés, les coiffures, les maquillages, etc. « A lua du sertão », c'est le nom de la quadrille. A Santana de Aracau nous retrouvons Joel. C'est une ambiance de fête, il y a beaucoup de monde. Nous buvons des bières et discutons de choses et d'autres, en regardant de loin le concours de quadrille. D'apparence folklorique, mais d'un folklore qui ne serait pas figé dans sa forme, chaque groupe d'une vingtaine de personnes propose une danse d'une demi-heure, sur des musiques de forró. Ces danses sont scénarisées, elles racontent souvent des histoires de

mariage malheureux, d'où surgissent parfois des personnages improbables. Histoires souvent tirées de la « Literatura de cordel » qui reste très populaire dans le Nordeste. Ces histoires n'en sont pas moins actualisées, réinventées et nouvelles pour chaque groupe, chaque année. Les répétitions commencent en février et ces concours souvent à partir du mois de juin pour les fêtes de la Saint-Jean. La soirée s'éternise, les groupes sont nombreux, et le folklore même actualisé a ses limites ! Du bar où nous suivons tout cela, je garde un œil sur une télévision qui retransmet en direct la coupe du Brésil. Ce soir-là les Flamengo sont éliminés au penalty, et à deux heures du matin, après délibération du jury, « A lua do sertão » repart sans avoir rien gagné. Nous reprenons le même bus et faisons le même chemin à l'envers. L'ambiance n'est plus la même que celle du début mais la musique de forró nous accompagne toujours. Nous rentrons à plus de trois heures du matin, le réveil est prévu à six heures trente, l'atelier commence à huit heures.

Là aussi le schéma est le même, et après les exercices d'échauffement et de travail sur le jeu, nous commençons le travail sur le texte, avec il est vrai ce matin-là quelques retardataires...

### 3- Travail sur un texte.

J'avais choisi de travailler sur deux textes. Un poème du poète Brésilien Carlos Drummond de Andrade, *No meio do caminho*, et deux extraits du *Cercle de craie caucasien*, de Bertolt Brecht (les deux scènes entre Grucha et Simon). Le texte de Drummond nous a également servi pour les exercices de voix. Les extraits de Brecht (en vérité comme les extraits étaient trop longs, nous avons travaillé sur des « réductions ») pour montrer que les interactions ne sont pas seulement entre les personnages, mais aussi avec la situation qui interagit sur eux. Deux personnages, Simon et Grucha, s'aiment, mais un coup d'État, les contraint à se séparer (extrait 1). Les mêmes, très longtemps après, se rencontrent de nouveau, mais il est arrivé tellement de choses dans le temps de leur séparation qu'ils ne peuvent plus se retrouver (extrait 2). Deux personnages vivant des émotions très fortes, dans un temps qui est pour le moins agité, donnait la possibilité de concrétiser ces questions d'équilibre et de déséquilibre, d'émotions qui agissent sur les corps et sur les pensées. Chacun travaillant sur ces mêmes extraits, une fois de plus on a vu voir qu'un même texte joué par des acteurs différents, ne provoquait tout simplement pas les mêmes émotions.

#### O Circulo de giz / Bertolt Brecht (1898-1956)

##### Trecho 1 (redução)

Simon            Queria te falar duma coisa.  
Grusche           De que?  
Simon            Não sei se posso dizer.  
Grusche           Fala!  
Simon            Te amo.  
(Silencio)  
Grusche           Também te amo.

#### O Círculo de giz / Bertolt Brecht (1898-1956)

##### Trecho 2 (redução)

Grusche           Simon!  
Simon            Grusche! (Silencio) E como vão as coisas por aí  
Grusche           Não sei se posso dizer.  
Simon            Fala!  
(Silencio)  
Grusche           Agora tenho um outro nome.  
Simon            Entendo.  
Grusche           Não, você entende nada. (Ele vai embora)  
                         Simon! (Ela grita) Simon!

Le dernier jour, nous avons fait un montage avec les diverses matières qui avaient été traversées : manières différentes de dire le poème de Drummond, exercice du fil, les extraits de Brecht avec plusieurs distributions... Un exercice liant celui du fil et du poème a aussi été présenté. Il s'agissait de dire le poème en étant en équilibre, les manques d'équilibre ayant une incidence sur le texte. Puis le fil remplacé par une émotion, comment cette émotion venait bousculer le sens, et enfin après le dernier extrait entre Simon et Grucha, comment l'émotion ressentie trouvait un écho et donc un nouveau sens à ce poème tant de fois entendues depuis le début. Encore une fois ces ateliers étaient des ateliers d'initiation, et le principe était l'expérimentation de ce que pouvait produire le jeu de l'acteur. L'ensemble durait à peu près 20 minutes, et s'il était différent à chaque fois, il fut représenté dans les trois écoles.

### NO MEIO DO CAMINHO

No meio do caminho tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
tinha uma pedra  
no meio do caminho tinha uma pedra.  
Nunca me esquecerei desse acontecimento  
na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
Nunca me esquecerei que no meio do caminho  
tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
no meio do caminho tinha uma pedra.

Carlos Drummond de Andrade

Après la dernière présentation, à l'école Fideles de Mourra, Lilica étant partie tôt le matin, c'est Joel qui m'a ramené à Santana de Aracau en moto. Même traversée qu'avec le bus, cette fois dans la chaleur de la fin de l'après-midi, avec mes sacs et les présents offerts à la fin de chaque atelier. La piste, la poussière, la chaleur, les maisons éparses, quelques ponts d'eau, des chiens jaunes, des cocotiers et au loin les collines, comme dernière image provisoire du sertão. A Santara j'ai attendu avec Joel dans la petite maison que le MST met à sa disposition, l'arrivée de Ferreira. Dans ce temps-là son fils de 4 ans est arrivé pour passer le week-end avec lui. Joel n'est ici que depuis deux mois, diplômé en agroécologie, sciences humaines et sociales, pédagogie, il est ici évidemment par choix, sa place de directeur correspondant aussi à un choix stratégique du fait du combat, toujours le même, que l'école doit mener, pour pouvoir se maintenir. Ferreira arrive avec la tombée de la nuit. Nous rentrons à Fortaleza. Il me dit que je peux dormir, je lui réponds que non et que ça va aller, je m'endors dans les secondes qui suivent.

En guise de conclusion, il est bien difficile de dire ce qui restera de ces ateliers. Ce sont aux participants qu'il faudrait poser la question, puisque ce sont d'abord eux qui ont traversé ce qui était proposé. Pourtant il me paraît important de dire que tout cela a été fait avec une grande joie (souvent aussi dans un grand bazar !) mais surtout une joie de faire, et avec la participation de toutes et tous. Je répète inlassablement que le théâtre ne se fait jamais seul, et c'est bien je crois d'une aventure collective dont il s'est agit ici, aventure collective dans laquelle chacun a pu je l'espère, trouver un chemin personnel.

Mais plus important que tout, ce fut peut-être de voir comment ce désir de faire pouvait se transformer chez certains d'entre eux en nécessité. Je pense à Edinardo à l'école Nazaré da Souza, je pense à Jaciara ou Junior et Missael à l'école Francesca Pinta, je pense à Kelly, à Matheus, à Afif, à l'école José Fideles de Mourra. Leur exemple ne doit pas cacher l'ensemble du travail des autres, mais j'ai vu avec eux comment cette envie toute simple devenait soudainement importante.

Je crois très sincèrement que l'art ne peut naître que d'une nécessité, et non d'une simple envie de se montrer ou de se faire applaudir. Nécessité d'une insatisfaction devant l'ordre établi du *partage du sensible* tel qu'il s'impose à nous. Car si l'art de change pas la vie (du moins aucune certitude ne permet d'en mesurer les effets), il peut faire ressentir que cette vie-là pourrait être dite et donc vécue d'une autre manière. Quelque chose se joue dans le nœud qui se desserre à cet endroit-là, ouvrant comme je l'ai déjà dit, d'autres possibilités, et d'autres chemins. Et si cette nécessité n'est pas perceptible par tous (il n'est pas question de dire que tout le monde doit être artiste, et encore moins de décréter la suprématie de ces derniers sur les autres), il n'en reste pas moins important de pouvoir offrir à chacun la possibilité d'une expérimentation artistique. Important parce que personne ne sait jamais ce qui peut arriver, ce que peut un corps, ce que peut une pensée – jamais, et tenter de saisir ce possible-là, dans le monde tant fermé de sens qui est le nôtre aujourd'hui, me semble aussi une nécessité qui n'en est pas moins importante. Car ce qu'il faut comprendre, ici là-bas, ailleurs (je pense à l'Adec, à l'Antre-2, au lycée Saint-Martin à Rennes, mais aussi à des amis à Brazzaville), ce qu'il faut comprendre, c'est que ce n'est pas la suite

d'exercices que chacun aura glané et modifié au cours de son expérience qui feront la qualité d'un atelier. Non, car ces exercices ne sont que les pierres qui délimitent des espaces entre elles, espaces dans lequel quelque chose justement doit advenir. Ce qu'il faut comprendre, c'est que dès qu'un ensemble d'individus entre dans une salle avec l'envie de faire du théâtre, alors commence à se tisser secrètement des fils, qui constitueront le tissu même de cet atelier. A partir de fragments, de regards, de voix, de placements, de réflexions et des pensées, de rires de gêne ou de mauvais humour, autour d'un texte ou d'un exercice, des résonances vont se mettre en place, et c'est tout ce qui concourent à la conscience de ce *partage du sensible* dont parle Jacques Rancière, qui va se construire ainsi. Le cadre d'un atelier est toujours éphémère, et ce qui se construit n'est rien d'autre que la métaphore d'un groupe, dans un espace et une durée située. Mais ce qu'il faut comprendre aussi, c'est que cette nécessité se construit sur un secret, qui le restera, mais qui sera le point de rencontre entre tous. Dans son dernier livre *Contre le théâtre politique*, Olivier Neveux parle de « passages secrets » (je n'ai pas le livre avec moi pour la référence précise, je la donnerai plus tard...) C'est exactement cela. Nous cherchons des passages entre les secrets de chacun, et c'est le maillage de ces secrets entre eux, qui ouvrira à la porte à ceux qui regarderont. Il y a une communauté d'êtres qui se forment sur la puissance d'un secret, indicible, intransmissible, mais qui pourtant par la force qu'il révèle nous donne droit à chacun, ici ou là, d'apparaître aux yeux des autres. Le théâtre peut faire cela, aussi simple que cela puisse sembler, il peut faire apparaître, un corps, un désir, une pensée, dans lequel l'intime peut se dire, sans jamais se dévoiler. Pour cela il faut des techniques bien sûr, des exercices sûrement, il y faut aussi des rencontres, des voyages, des lointains, des paysages, des discussions, des réunions publiques et des concours de quadrille, quelques bières, des crapauds, et une langue même parlée approximativement... C'est bien pour cela que toutes ces choses, que ces anecdotes contribuent elles aussi, non pas à dire, mais à libérer de l'espace, pour qu'une possibilité puisse de nouveau être perçue, comme étant elle aussi, une *nécessité*.



Escola Francisca Pinto / juillet 2019