

n°16

SEPTEMBRE 2008

trait D'UNION

LES DOSSIERS THÉMATIQUES DE L'ANRAT

Les pratiques théâtrales à l'École et la question du handicap

Une « loi handicap » du 11 février 2005, affirme le principe de non discrimination et renforce les droits des personnes handicapées, tout particulièrement en termes de scolarisation. Dès lors, se pose pour nous la question du travail d'éducation artistique en théâtre avec et pour les enfants en situation de handicap, acteurs comme les autres et cependant différents. C'est une question qui se pose aux enseignants, dans le cadre de l'École, et le cas échéant à leurs partenaires, artistes ou structures culturelles. C'est une question sociale, une question liée à l'intégration de ces enfants, et qui pourrait d'ailleurs aider à la rendre plus effective, dans l'École. Naturellement, la présence partenariale professionnelle est tout aussi indispensable ici, et peut-être même davantage encore, que dans les activités ordinaires d'éducation artistique.

Le mot du Président

Depuis la création de notre compagnie en 1993, le Théâtre des Millefontaines, et durant sept années à la direction de la Comédie - Centre Dramatique National de Reims (2002-2008), j'ai toujours considéré comme incontournable d'inscrire dans notre démarche artistique le développement de partenariats forts et durables entre enseignants et artistes. Intervenant moi-même autant que possible auprès d'ateliers, d'options, ou dans des stages avec les plus jeunes acteurs en cours de formation, j'ai continué à développer cette démarche à Reims et Paris, mais aussi hors de nos « frontières », à Budapest, Lisbonne, Porto, Naples...

J'ai toujours associé à cette démarche les acteurs du collectif artistique dont j'ai la responsabilité, reposant régulièrement la question de la formation de l'acteur en vue d'intervenir dans les classes. Car cela ne va pas de soi. Un acteur n'est pas pédagogue par essence et savoir parler de son travail, pouvoir guider des élèves dans l'exercice de la pratique, relève d'une « formation continue » sur laquelle je crois, nous pouvons insister régulièrement. Cela fait partie de nos désirs et de notre histoire. Car il y a dans les établissements scolaires, la place pour une expérimentation authentique de l'acte théâtral, même si l'élève ne se destine pas à la profession de comédien ou de metteur en scène. Entre l'art et le savoir, entre l'artiste et l'enseignant, pas de limite stricte, à nous d'inventer toutes les « intersections » possibles entre ces beaux « ensembles ».

J'ai, avec quelques personnes qui constituent mon équipe, des souvenirs mémorables de nos années de lycées, de la découverte commune de la pratique du théâtre, d'un lien indéfectible, d'une expérience fondatrice accompagnée par quelques enseignants fervents. Nous venons de là. De là vient certainement mon goût pour les grands groupes d'acteurs, mon idée d'une « troupe », mon désir de théâtre comme d'une aventure à partager.

Au moment où je prends la direction du Théâtre de la Ville à Paris, j'ai à cœur de prolonger cette trajectoire. Le Théâtre de la Ville est à la fois populaire et original, il s'ouvre à un vaste public, de fidèles, de fervents et de curieux, qui peuvent venir y apprécier et y aimer « L'art dans la diversité de ses formes théâtrales, chorégraphiques et musicales » selon la définition qui lui fut donnée par Jean Mercure en 1968. Aujourd'hui, j'engagerai l'ensemble artistique qui m'accompagne dans cette nouvelle aventure à prolonger cette voie, à se rendre dans les différents espaces scolaires et universitaires pour défendre l'idée du partenariat entre artistes et enseignants, à s'adresser à de nouveaux spectateurs, à permettre aux plus jeunes de venir au théâtre, non comme de simples consommateurs, mais comme d'authentiques partenaires. L'alliance entre culture, art et éducation est toujours à défendre et à vivifier, et cela n'ira pas, bien entendu, sans projets fondateurs élaborés en commun avec les enseignants volontaires. L'association d'artistes et d'enseignants n'est pas celle de la carpe et du lapin (on n'a rien à faire ensemble), ni des chiens de faïence (on ne se parle pas), ni du renard et de la cigogne (on se met réciproquement des bâtons dans les roues), ni enfin du chat et de la souris (l'un bouffe l'autre), mais plutôt celle d'un paralytique voyant à un aveugle acrobate !

Nous vivons une époque nouvelle, beaucoup de fondateurs de grands lieux de Théâtre sont sur le départ – je salue ici Gérard Violette et Bernard Sobel, notamment – et je pense qu'il nous revient de perpétuer cette histoire, d'honorer les grands combats menés et de nous inscrire, à notre tour, dans les grands enjeux de la décentralisation. Et parmi eux, l'accompagnement des spectateurs en herbe vers une pratique régulière des arts de la scène dans le temps de leur scolarité. En considérant qu'ils ne sont pas seulement les spectateurs de demain. Beaucoup sont dans les salles d'aujourd'hui. À nous de faire en sorte d'inventer maintenant la plus enthousiasmante initiation des jeunes aux arts de la scène. ■ Emmanuel Demarcy-Mota

ÉDITO

Bord de mer

Comme vous peut-être, cet été, je suis allé au bord de la mer. Là, les pieds dans l'écume, au bord des vagues, il suffit de fixer très fort la ligne d'horizon, pour que la pensée, portée par le souffle du large, s'envole...

Dans l'ombre vive... des visages d'enfants, souriants et graves, avec leurs yeux lumineux, regardent un spectacle de théâtre. En classe, tout à l'heure, ils apprendront à s'en souvenir, avec des mots et des phrases, avec des dessins et des images. C'est une scène ordinaire, banale, régulière... Les échanges sont vifs et joyeux... Les enfants parlent bien... Plus loin, un autre groupe, plus âgé, travaille un texte en lecture à voix haute. Ils tiennent un livre en main, qu'ils regardent de temps à autre. Très concentrés, d'autres les écoutent. Puis ils se lèvent et jouent. Jouent-ils ce qu'ils viennent de lire ? Une autre scène ? Ailleurs, la maîtresse lit un livre. C'est « *l'enfant de la haute mer* ». Des doigts se lèvent, impatients. Plus au loin, une grande salle émerge des vagues, les fauteuils sont de velours rouge sombre devant l'immense plateau vide. Quelqu'un vient en bord de scène faire une annonce. Soudain, les fauteuils sont tous occupés. Un instant après, tout le monde monte en scène. Grand chahut. C'est une salle de classe. Elle est très agitée. On entend des cris tandis qu'un acteur fait de grands gestes inutiles... Bientôt, tout se dissipe. Il n'y a plus rien à l'horizon, que la ligne. Infranchissable.

Bientôt, l'été sera fini.

Permanence

De même qu'à chaque rencontre nouvelle avec un responsable de la haute administration, de l'Éducation nationale ou du ministère de la Culture, il convient de rappeler ce qu'est l'ANRAT, ce que sont ses objectifs, et comment elle tente de les atteindre – bref, de quelles convictions et de quelle expérience ses adhérents sont porteurs, de même, pour les adhérents – comme d'ailleurs pour tous les acteurs de l'éducation artistique et culturelle – il est une obligation à laquelle les condamne la réalité actuelle : dire et redire encore et toujours *pourquoi* ils font cela, *pourquoi* avec tant d'obstination, *pourquoi* avec cette force de conviction, s'ils veulent que ces convictions et cette expérience soient un jour une composante ordinaire et régulière de notre système d'éducation.

Aussi l'avons-nous demandé à nouveau à nos adhérents. (Cf. « Paroles d'adhérents » que les adhérents ont reçus... ou vont recevoir en renouvelant leur adhésion).

Leurs mots, nos mots, se voudraient des preuves. Irréfutables. Définitives. La preuve.

Comme si nous cherchions ainsi à forcer la conviction des décideurs, à produire l'argumentaire décisif qui enclencherait enfin ce *grand dérangement* sans lequel la « généralisation de l'éducation artistique » demeurera un rêve de bord de mer.



LE MOT DU PRÉSIDENT

Par Emmanuel Demarcy-Mota P. 2

ÉDITO

Par Jean-Pierre Loriol P. 3

LE DOSSIER

P. 5

Les pratiques théâtrales à l'École et la question du handicap

Handicapé ? Tout dépend du contexte...

Par Guy Gillot P. 6

Ouvrir le rideau du possible

Par Philippe Le Coq P. 8

Des enfants « extraordinaires »

Par Catherine Goument P. 10

CL.I.S : classe d'intégration... par le théâtre

Par André David P. 12

Servir l'art par un autre corps

Par Dominique Paquet P. 15

FAIRE SAVOIR...

P. 20

Théâtre-Éducation, le cas aquitain

Par Florent Viguié

MÉMOIRE VIVE

P. 23

Hubert Gignoux

QUELQUES DATES À RETENIR

P. 28

ÉDITO (SUITE)



Ne rêvons-nous pas tous de cette étape décisive fondée sur une conviction enfin partagée ?

N'était-ce pas là l'ambition de maints congrès, d'innombrables séminaires, de moult grands symposiums, dont l'un des derniers en date était d'ailleurs initié et porté par le ministère de la Culture lui-même ?

Mais force est de constater que même ce symposium-là, et toutes ces grandes manœuvres pour accélérer les processus de démocratisation culturelle, éclairer et consolider le rôle de l'art et des artistes dans l'éducation n'ont jamais eu, c'est le moins qu'on puisse en dire, les résultats escomptés.

Pas plus d'ailleurs que les pétitions de toute espèce, rituels sans autre effet que de signaler à ceux qui partagent les convictions défendues dans ces textes que leurs auteurs sont toujours « à la pointe » du « combat ».

Défendons-nous une utopie ?

Sommes-nous condamnés au bégaiement ?

Situation

Peut-être ne prenons-nous pas suffisamment la mesure du réel ? *Ne nous faisons pas d'illusion !* redisent sans fin les réalistes qui ont les deux pieds sur terre et qui sans doute vont très rarement au bord de la mer. *Nous sommes minoraires et condamnés à le demeurer* disent les uns. *Le théâtre n'est tout de même pas la panacée* (« universelle ! » aiment à ajouter souvent les réalistes) renchérisSENT les sérieux défenseurs de « l'art qui s'apprend, l'art qui s'enseigne ». *On ne voit pas pourquoi il devrait prétendre à une place à part entière, même optionnelle !* ajoutent-ils. C'est tout de même du périphérique et d'ailleurs il y a des choses plus importantes, beaucoup plus importantes. *Fondamentales ! Et l'école se doit de donner d'abord à tous, ces choses fondamentales-là.* En quoi voulez-vous que « le théâtre » y contribue ? Le reste doit donc venir après ! Si on a le temps ! Et vous savez (le réaliste s'adresse avec gravité aux rêveurs des bords de mer) que nous n'avons pas beaucoup de temps et d'ailleurs, en primaire, nous venons de supprimer l'école le samedi matin... Et puis, cela coûte trop cher ! tranchent en chœur tous les réalistes, qui connaissent la musique !

Les réalistes n'ayant pas forcément toujours tort, pour savoir (à peu près) ce que cela coûtait et qui cela, au total, concernait, nous avons entrepris une enquête intitulée : *Regards sur l'économie de l'éducation artistique en théâtre*. Elle a pris la forme d'un « hors série ». Le n° 5. Bien entendu, nous comptons fermement sur votre aide et votre soutien pour le diffuser le plus largement possible.

Actions

Et si l'ANRAT, forte de son réseau de militants et associant la réalité des faits à l'abstraction des convictions, initiait une double

action qui, peut-être, convaincrait mieux les réalistes que ne le font, semble-t-il, nos brûlantes professions de foi ?

• La première s'intitulerait : « **On va au théâtre !** ». Vous pouvez en trouver un premier descriptif sur notre site www.anrat.asso.fr. C'est une opération type *école du spectateur*. Rien d'original donc. Sauf peut-être un caractère fortement territorial, et une recherche destinée à renouveler les formes d'accompagnement partenarial, afin de mieux préparer, nourrir et former les élèves spectateurs. Cette opération, qui est en lien direct avec les séminaires conduits en Avignon depuis six ans⁽¹⁾, pourrait se décliner de toutes les façons possibles, depuis la simple relation entre un théâtre et un établissement jusqu'à une initiative régionale avec une collectivité territoriale.

Première étape de cette action, nous envisageons de réunir en décembre prochain, au Théâtre de la Ville à Paris, un nombre significatif d'organisateurs d'opérations d'*école du spectateur*, que ce soient des collectivités, des structures théâtrales, des établissements scolaires ou d'autres associations.

• La seconde est une initiative que nous prendrons avec le nouveau président de l'ANRAT, Emmanuel Demarcy-Mota, et qui concerne les questions de formation initiale, notamment des artistes. Nous vous en informerons sous forme de lettre électronique dès que les contenus en seront précisés.

Mouvements

1. Cette année 2008/2009 sera pour moi la dernière au service de l'ANRAT.

Il faut aussi savoir passer le témoin. (Ce que j'aime dans cette image sportive, c'est que, dans les relais, si ce passage de témoin est réussi, le mouvement ne s'arrête pas, au contraire, il s'en trouve accéléré. Il faut, bien entendu, savoir anticiper.)

C'est pourquoi, dès aujourd'hui, il serait judicieux que toutes les vocations se fassent connaître⁽²⁾.

Le ministère de l'Éducation nationale devrait poursuivre, au-delà de ma présence, son soutien à l'association, même si le statut de « mis à disposition » est désormais appelé à disparaître.

C'est, du moins, une assurance qu'il nous a donnée récemment⁽³⁾ et c'est une marque de confiance dans la nécessité de notre travail et dans la reconnaissance de celui de ses adhérents, même si dans le même temps, l'aide financière directe accordée, au-delà du poste, par le ministère de l'Éducation nationale à notre association, n'est plus à la hauteur de ce que nous pourrions légitimement en attendre.

2. Depuis la rentrée de septembre, la composition de l'équipe permanente a changé. Delphine, après six années (ou presque) de travail à nos cotés, occupe désormais la fonction de « chargée des relations publiques et de la communication » à la Scène nationale de Bar-le-Duc. Nous en sommes très heureux pour elle et nous lui apportons ici, au nom de toute l'association, outre nos remerciements pour le travail accompli, nos meilleurs vœux de réussite dans ses nouvelles fonctions. ■ *JPL, le 3 septembre 2008*

(1) Voir *Trait d'Union N° 15*. (2) Vous pouvez dès à présent nous adresser vos candidatures pour ce poste qui concerne un fonctionnaire en position de détachement.

(3) Entretien accordé par Monsieur David Teillet, chef de cabinet du ministre de l'Éducation nationale, et Monsieur Jean-Marc Parisot, conseiller technique au cabinet du ministre de l'Éducation nationale, chargé des violences scolaires et des associations, à Jean-Pierre Loriol, le 11 juin 2008.

le dossier

Les pratiques théâtrales à l'École et la question du handicap

En général, à l'énoncé de cette question, on compatit, avec une mine grave et, tapis on ne sait trop pourquoi dans un recouin de la conscience, un petit brin de culpabilité diffuse, sournoise, qui nous tire le bas du pantalon... « Il faut que les personnes en situation de handicap aient une vie intégrée à l'ensemble des conditions de vie normales, d'éducation, de santé, de loisirs, etc., que la société offre à tous. » « Il faut que ces personnes ne se sentent ni rejetées, ni exclues. » On le sait. On est d'accord, évidemment.

Et puis, si l'on n'est pas directement concerné, on continue à vaquer à ses affaires, c'est humain.

Parfois, il faut aider l'humain à l'être davantage.

Une « loi handicap » du 11 février 2005, affirme le principe de non discrimination et renforce les droits des personnes handicapées, tout particulièrement en termes de scolarisation. Dès lors, se pose pour nous la question du travail d'éducation artistique en théâtre avec et pour les enfants en situation de handicap, acteurs comme les autres et cependant différents.

C'est une question qui se pose aux enseignants, dans le cadre de l'École, et le cas échéant à leurs partenaires, artistes ou structures culturelles.

C'est une question sociale, une question liée à l'intégration de ces enfants, et qui pourrait d'ailleurs aider à la rendre plus effective, dans l'École.

Naturellement, la présence partenariale professionnelle est tout aussi indispensable ici, et peut-être même davantage encore, que dans les activités ordinaires d'éducation artistique.

C'est d'ailleurs pourquoi on pourra trouver pour le moins étrange d'envisager de rétribuer les artistes, lorsqu'ils donneraient « des cours de pratique à domicile ou dans un cadre associatif », par « chèque emploi service universel ». (BOEN, 8 mai 08, paragraphe II-C).

*Outre que tout le monde est loin de pouvoir être employeur, l'équité entre les enfants appelle des solutions et des propositions qui, s'adressant à tous, travaillent à l'objectif premier de la LOI : précisément **l'intégration** dans le collectif (collectif qui est la nature même de l'acte théâtral) en respectant le principe de non-discrimination et le renforcement des droits pour les personnes handicapées. ■ JPL*

Cinq contributions pour ce dossier. La première fait le point sur ce qu'on appelle handicap et sur la question de l'intégration scolaire des enfants en situation de handicap. Les quatre autres rendent compte d'expériences et de travaux précis dans lesquels la pratique théâtrale a joué un rôle déterminant.

le dossier

Les pratiques théâtrales à l'École et la question du handicap

Handicapé ? Tout dépend du contexte...

Guy Gillot, retraité de l'Éducation nationale, vice-président de l'APAJH (association pour adultes et jeunes handicapés) en Loire-Atlantique, ancien directeur d'un institut accueillant en collège des jeunes handicapés visuels, auditifs et moteurs (le collège de la Durantière)

Autrefois, le mot « handicap » désignait un jeu de hasard : « La main dans le chapeau, Hand in Cap ». De ce chapeau, on tirait au sort l'ordre de départ d'une course. Et en effet, tout le monde ne part pas avec les mêmes avantages.

Aujourd'hui, le mot « handicap » désigne tous les facteurs qui peuvent compliquer une action. Ils dépendent des dispositions de départ, et du contexte de l'action. C'est pourquoi, aujourd'hui, on préfère parler de « situation de handicap » : une personne à mobilité réduite est désavantagée par un escalier, mais pas par un ascenseur.

Certains pays disent : « Personnes ayant des besoins particuliers »... Le handicap dépend donc de la situation de départ, de la déficience, et des adaptations mises en œuvre pour y répondre.

Les déficiences peuvent être :

- **Motrices** : on emploie ce terme lorsque les mouvements sont gênés ou empêchés. La situation sera moins handicapante si l'on facilite l'accessibilité, si l'on crée des aides techniques permettant d'assister ou de compenser les gestes, ou si l'on accompagne la personne par des aides humaines ou animalières.

- **Visuelles** : on regroupe sous ce terme les basses visions, les anomalies du champ visuel, la cécité. La situation sera moins handicapante si l'espace est rendu sensible autrement que par la vue, si les contrastes sont renforcés, si l'on utilise des messages sonores ou des écritures en relief (alphabet braille). Les aides techniques, humaines ou animalières peuvent là aussi être facilitantes.

- **Auditives** : il existe plusieurs degrés dans la surdité. Certains communiquent en lisant sur les lèvres (parfois avec un renfort gestuel), par le LPC (Langage Parlé Complété) ou par la LSF (Langue des Signes Française). La situation sera moins handicapante si les communications sont écrites (sous-titrages, icônes...).

- **Intellectuelles** : on regroupe sous ce terme tout ce qui entraîne des difficultés dans les apprentissages fondamentaux. Il existe plusieurs degrés dans le déficit intellectuel. La situation sera moins handicapante si l'on met en œuvre des messages simplifiés, des codes ou pictogrammes explicites.

- **Psychiques** : ce mot regroupe les troubles de relation, de personnalité, de communication. Un entourage rassurant, paisible, rendra la situation moins handicapante.

Une déficience tend à s'équilibrer par des compensations (des talents). Si un sens est altéré, les quatre autres sont plus exercés (audition ou toucher chez le non-voyant, intuition, sens de l'observation chez le sourd...).

Les causes de ces déficiences sont multiples :

- **Génétiques** : une anomalie chromosomique programme une différence qui va créer un désavantage. La difficulté peut-être motrice, visuelle, intellectuelle, psychique.

- **Liées à une souffrance** pendant la grossesse, à la naissance, ou pendant les premiers mois de la vie.

C'est ce qu'on appelle l'infirmité motrice cérébrale. Elle peut avoir aussi des conséquences visuelles, auditives, ou intellectuelles.

• **Séquelles d'accidents** : traumatismes crâniens, accidents cardiaques ou vasculaires, traumatismes de la moelle épinière, amputations...

• **Maladies** : méningites, intoxications, atteintes virales ou microbiennes...

Les conséquences sur les apprentissages, l'autonomie, et la qualité de vie vont dépendre :

• **De la gravité de la déficience.** On parle de pourcentage d'invalidité ou d'incapacité, de degré dans le handicap. Il existe pour chaque pathologie des échelles précises utilisées pour évaluer, entre autres, les compensations nécessaires.

• **Du moment où la difficulté est apparue.** Un déficit acquis après les premiers apprentissages n'a pas les mêmes conséquences qu'un handicap de naissance. Le devenu sourd qui a entendu et parlé a pu bâti la structure du langage, et va la conserver. Le non voyant qui a vu a une idée précise de l'espace. La personne en fauteuil qui a marché a pu développer un schéma corporel, une latéralité, qui facilitent les premiers apprentissages.

• **De l'accessibilité de l'environnement.** L'accessibilité, ce n'est pas seulement les plans inclinés ou les ascenseurs, c'est tout ce qui va permettre d'être autonome, de communiquer, de diminuer les situations handicapantes.

• **De l'éducation et des soins mis en œuvre.** Dans tous les cas, plus la prise en charge est précoce et plus la déficience sera compensée, donc le handicap diminué. Pour cela, les formules d'accueil et de soins sont diverses :

- *Maintien dans le milieu scolaire ordinaire.* On parle alors d'**intégration**. Elle peut être individuelle, ou collective (CL.I.S – Classe d'Intégration Scolaire – en primaire, UPI – Unité Pédagogique d'Intégration – en secondaire). Pour compenser les difficultés, des équipes de

soins peuvent intervenir (ESSAD – Équipe de Soins et de Soutien à Domicile) et des adultes peuvent accompagner (AVS – Aide de Vie Scolaire).

Ces formules ont l'avantage de maintenir le jeune dans son milieu naturel. Elles sont aussi une formidable habitation à la différence pour tous ceux qui côtoient la personne en situation de handicap.

- *Accueil en établissement spécialisé.* Certains jeunes, à un stade de leur développement, ou en raison de la gravité de leur pathologie ou de la possibilité d'accompagnement familial, peuvent être en souffrance s'ils sont maintenus en milieu ordinaire, ou bien ne pas y recevoir les soins spécialisés nécessaires. Il existe alors des formules médico-sociales (Instituts).

La MDPH (Maison Départementale des Personnes Handicapées) est l'organe qui étudie et propose les formules de scolarisation, et accorde les moyens pour les accompagner.

La loi impose à l'école de quartier d'inscrire tout enfant, quelle que soit sa différence. Elle est alors garante d'un « Projet Personnalisé de Scolarisation », qui prévoit dans le détail les aménagements, les aides, les accompagnements et aussi le lieu de prise en charge s'il est en dehors de l'école.

Mais le facteur le plus influent, celui sans quoi rien n'est possible, c'est l'environnement humain, la citoyenneté, l'acceptation de la différence. Les rencontres, à l'école, dès la petite enfance, facilitent cette ouverture. Le rejet est rarement du mépris, c'est plus souvent de la peur, de la méconnaissance. Quand au **talent**, il est **latent** chez toute personne, quelle qu'elle soit, pourvu qu'on sache le dénicher... ■

le dossier

Les pratiques théâtrales à l'École et la question du handicap

Ouvrir le rideau du possible

Philippe Le Coq, responsable artistique, ARTEMIS Cie

Un printemps théâtral comme les autres, un bataillon de bénévoles, des élèves de lycées (250 au moins), des spectacles, des débats, des rencontres, l'école du spectateur... Une belle ambiance qui me fait penser : « tout va bien, du moins pour le moment ». Je profite une fois encore de ces belles fêtes du théâtre. Jusqu'au moment où, au cours d'une rencontre professeurs comédiens, j'entends des mots qui révèlent les maux. Des mots que je passe mon temps et mon énergie à combattre par un « autre concret ».

Voyons les faits : on échange sur un spectacle d'un lycée professionnel, trois élèves sur scène, une belle énergie, un texte qui ne m'enchantes pas mais bon, simple question de goût voire d'éthique.

La personne qui gère cette aventure nous fait l'historique de son travail : les difficultés à mettre en place, etc. Nous sommes à l'écoute, entre adultes « avertis ». Puis vient le moment qui fâche, avec ces paroles qui me pèsent :

«En fait, ils sont six dans l'atelier et non trois, mais les deux autres ne sont pas mûrs, en lycée professionnel vous connaissez ça, et le dernier est handicapé, ça aurait été une contrainte supplémentaire de l'emmener ici.»

Voilà, tout est dit, sans méchanceté, calmement, sauf que calme je ne l'étais plus. Mais d'ouvrir là, dans ce contexte, une discussion, ne me paraissait pas du tout opportun. C'est plus tard qu'il faudra parler pour convaincre, du moins essayer.

Mais j'aimerais juste revenir sur les mots, le discours. Qu'est-ce qui fait que l'on tienne encore de tels propos ? Peut-être avons-nous en nous des pulsions discriminatoires inconscientes ? Je crois plutôt que c'est par manque de connaissance et, surtout, du sens du partage (mot plus tellement à la mode). La peur de l'autre repose, à mon avis, presque uniquement sur un concept de « normes ».

Les plus beaux, les plus riches, les meilleurs élèves, les cassés. Ceci me conforte dans l'idée que l'on traîne encore de vieilles casseroles, dont, soyons honnêtes, beaucoup se satisfont. Le lycée professionnel reste toujours porteur de ces vieux clichés sur les capacités des élèves en difficultés.

Pour l'anecdote, il y a quelques années, je travaillais le théâtre avec des élèves de lycée professionnel ainsi qu'en enseignement de spécialité dans un autre lycée 300 mètres plus loin. Les élèves de lycée professionnel avaient un potentiel aussi important que les autres, mais manquaient de confiance en eux. Pour détendre l'atmosphère, au bout d'un moment je leur ai dit que je venais d'un lycée pro, que cela n'était pas un handicap et que, finalement, j'avais pu faire autre chose, comme comédien. Je sentais que pour certains, mon exploit personnel était comparable à la montée de l'Himalaya. Je les rassurais en disant que j'avais juste gravi la montagne Sainte-Geneviève et que cela n'avait pas toujours été aussi simple. Qu'eux allaient avoir un métier, un travail, un avenir qu'ils pouvaient gérer eux-mêmes, continuer à se former, changer peut-être... et

qu'en toute objectivité, je ne voyais pas l'horizon aussi dégagé pour nos bacheliers théâtreux. Ils ont fait cette année-là un très beau travail d'atelier sur Louis Calaferte.

La norme, le handicap, ne doivent jamais être des freins à la pratique du théâtre.

Depuis que je pratique le théâtre avec des personnes en situation de handicap (ARTEMISS Cie), je continue à être surpris par la motivation, l'énergie et la rigueur que celles-ci apportent. Il faut juste, pour eux comme pour les autres, réveiller l'imaginaire, redonner confiance et surtout ouvrir le rideau du possible.

Il est fondamental que des élèves singuliers, différents, qui pratiquent le théâtre en collège ou lycée, ne soient pas perçus comme **des fardeaux**, mais comme **des cadeaux**. La mixité, la différence offrent au théâtre un plus et non un moins. J'irais presque jusqu'à dire une dimension poétique supplémentaire. Il s'agit d'oser et peut-être même d'aller chercher ces élèves singuliers (qui n'oseraient peut-être pas venir d'eux-mêmes) pour les informer, leur dire que la porte leur reste grande ouverte, qu'ils ont le droit de pratiquer le théâtre avec d'autres, d'aller participer à des festivals.

C'est possible et c'est, à mon avis, un enjeu humain mais aussi un enjeu artistique majeur. Alors **osons**, **osez** et je vous assure que **l'aventure sera riche et belle.** ■

ARTEMISS Cie est une compagnie professionnelle qui travaille à la création de spectacles avec des personnes en situation de handicap. Les créations sont toutes jouées en public dans de vraies conditions de spectacle.

L'équipe est composée de quatre comédiens, d'un metteur en scène et d'un créateur lumière, son, ainsi que d'une administratrice.

ARTEMISS Cie est à l'initiative de projets mixtes et de créations professionnelles sur le thème de la différence et du handicap. Soit en 15 ans, 20 créations avec des sourds et malentendants, 15 créations avec des personnes en situations de handicap, enfants, jeunes et adultes toutes singularités confondues, sans aucune subvention pour l'instant, mais il semble bien que cela va changer.

Il est tellement vrai que l'on ne voit l'autre que si on le regarde.

artemiss-cie@orange.fr

06 81 45 00 52

le dossier

Les pratiques théâtrales à l'École et la question du handicap

Des enfants « extraordinaires » Catherine Goument, éducatrice spécialisée

Je suis éducatrice spécialisée et travaille depuis 7 ans à l'ITEP Kerbeaurieux (institut thérapeutique éducatif et pédagogique) à Saint-Quay-Portrieux, dans les Côtes d'Armor.

Cet établissement accueille des enfants de 6 à 14 ans dont les difficultés psychologiques se traduisent par des troubles du comportement et de la conduite, cela peut aller jusqu'à de la violence physique ou verbale. L'accès de ces enfants à la socialisation et aux apprentissages est devenu difficile.

En 2006, ma participation à des ateliers théâtre hebdomadaires sur mon temps personnel, me donne envie de proposer cette activité aux enfants. Partager mon engouement, des émotions, « jouer » avec eux fait partie de mes objectifs, mais je les trouve insuffisants. Je cherche alors ce que ces ateliers pourraient apporter aux garçons de 12-13 ans dont j'ai la charge. Le théâtre est une activité qui mobilise le corps et l'esprit, qui développe aussi l'expression, la créativité, la communication. Se redonner confiance en soi en jouant devant les autres, s'écouter, écouter les autres, se contrôler, apprendre à se concentrer, oser, apprendre, en jouant, la rigueur... tant de choses bénéfiques pour ces enfants.

En dépit de mon peu d'expérience dans l'activité, j'ai malgré tout quelques idées : faire appel à un comédien professionnel qui nous guidera et nous orientera dans notre travail, emmener les enfants voir des spectacles de théâtre, visiter le théâtre « à l'italienne » de Saint-Brieuc.

Ce projet en tête, je prends contact avec l'OCCE (Office Central de la Coopération à l'École) qui met en œuvre chaque année un projet THEA (théâtre coopération école)

au niveau national et qui concerne les écoles, les collèges mais aussi les établissements spécialisés. L'aboutissement sera la participation des enfants aux rencontres théâtrales en fin d'année scolaire. Je propose à mon collègue enseignant notre inscription au projet THEA. L'auteur choisi au niveau national cette année est Philippe Dorin (1).

Deux possibilités s'offrent à nous :

- lire et mettre en voix les textes de Philippe Dorin
- jouer et mettre en scène les textes avec un accompagnement de la compagnie « comment fait-il ? » en résidence pendant 3 jours à l'ITEP. Les comédiens travailleront également leur propre spectacle au sein de l'établissement.

Nous nous orientons vers la 2^e possibilité qui semble mieux correspondre au groupe d'enfants. Le premier atelier a lieu le 15 septembre 2006. Chaque atelier dure une heure et commence par un petit rituel de présentation, un échauffement corporel et vocal avant d'aborder le texte proprement dit. Les enfants choisissent « *À la recherche du Petit Poucet* » et « *Sacré Silence* ». Ils travaillent en binôme (les textes permettant cela) et bien souvent par affinité. Nous avons un « non lecteur » dans le groupe mais ce n'est pas un obstacle. Il choisit le rôle de « l'écho » dans « *Sacré Silence* ». Une autre solution aurait pu être possible, s'il avait choisi un autre personnage : enregistrer le texte pour qu'il l'apprenne. Afin que les enfants se familiarisent avec Paul, le metteur en scène de la compagnie, nous les emmenons voir un spectacle qu'il joue et dont il a fait la mise en scène. Quelques mois plus tard, la compagnie est présente dans l'établissement. Les comédiens sont assaillis de questions : c'est ton métier ? Vous êtes connus ? Vous passez à la télé ? etc. Il faut cette fois-ci plus de temps pour retrouver la concentration nécessaire pour continuer. Celle-ci est souvent difficile et possible

sur une période de temps plutôt courte pour les enfants présentant des troubles du comportement, l'écoute également. Cela s'améliore au fur et à mesure des séances.

Nous disposons d'un grand espace que les enfants savent utiliser pour s'isoler, pour s'éloigner d'un autre lorsque cela est nécessaire. Cependant, cela n'empêche pas la suspension de 2 ou 3 séances suite à des conflits entre eux plus importants. Paul est malgré tout confiant. La répétition approche. Elle a lieu au théâtre de La Passerelle à Saint-Brieuc. Les enfants ont le trac, nous aussi !... Ils jouent devant des enfants d'écoles « ordinaires ». Puis, le jour J arrive. Ils montent sur la scène du théâtre du Champ au Roy à Guingamp pour la « grande » représentation. Ils jouent pendant 10 minutes, 10 minutes de bonheur pendant lesquels ils se lanceront même dans l'improvisation !

Nous avons pu constater des changements chez certains enfants. Notre « non lecteur », habituellement incapable de réciter une poésie ou de chanter devant les autres enfants, s'est produit devant une centaine de personnes. Un second, qui se met perpétuellement en avant au détriment du groupe, a accepté petit à petit de s'effacer pour laisser de la place aux autres. Un troisième élève a repris confiance en lui, amélioré la façon de poser sa voix et ralenti son élocution.

Nous renouvelons l'expérience en 2007/2008 avec un nouvel auteur : Nathalie Papin. Le groupe d'enfants n'est pas le même. Le grand espace, cette fois-ci, ne convient pas. Il est angoissant pour certains. Nous sommes dans l'obligation d'interrompre des séances voire même d'en annuler suite à des moments difficiles (violence, crises). À deux semaines de leur passage sur scène, Paul dont l'accompagnement dans ce travail nous a beaucoup aidés, n'a pas encore vu dans son intégralité ce que les enfants vont jouer. J'avoue qu'en tant qu'adultes, nous sommes cette fois-ci un peu désespérés et nous doutons de leur présence le jour de la représentation. Nous nous posons la question d'arrêter définitivement les ateliers. Nous en faisons part aux enfants qui réagissent en nous disant qu'ils veulent continuer ! Nous refaisons le plein d'énergie et le jour tant attendu arrive où ils se produisent : là encore se produit un moment magique, dont nous garderons un bon souvenir. Le théâtre, ça marche aussi avec ces enfants là : des enfants pas ordinaires mais « extraordinaires » ! ■

(1) Philippe Dorin a reçu le Molière du spectacle jeune public en 2008.

le dossier

Les pratiques théâtrales à l'École et la question du handicap

CL.I.S : classe d'intégration... par le théâtre

André David, enseignant

Au départ...

L'Auvergne compte 5 adhérents à l'ANRAT pour 4 départements. Saint-Germain-Lembron est un village rural situé au sud du département du Puy-de-Dôme, à 60 kilomètres de la Scène nationale la plus proche : Clermont-Ferrand... et l'école publique du village est située Place du Désert (ça ne s'invente pas) où elle compte parmi ses 9 classes une CL.IS.

Une CL.IS est une classe d'intégration scolaire qui accueille des enfants entre 6 et 12 ans souffrant de handicap mental ou en situation d'échec scolaire grave. Autisme, hyperactivité, dyslexie, épilepsie ne permettent pas aux enfants de suivre une scolarité avec des contraintes de programme rigides et des effectifs de classe de plus en plus importants ; c'est pourquoi 12 élèves au maximum se retrouvent en CL.IS, avec une programmation individualisée permettant l'intervention régulière de professionnels comme le psychologue, l'orthophoniste, l'éducateur ou le psychomotricien.

Le théâtre comme outil pédagogique

Face à cette hétérogénéité, l'idée principale du projet en arrivant dans la classe en septembre 2002 était d'aider les élèves à communiquer entre eux, à former un groupe classe, donc de poursuivre des objectifs communs malgré leurs différences. Ils ne devaient pas

seulement être des individus se croisant à l'école pour venir chercher des compétences.

Antérieurement à mon arrivée dans cette classe, des rencontres mises en place par l'O.C.C.E 63 (Coopérative scolaire) comme le « Forum des expressions artistiques », des représentations avec des classes de cycle III, une pratique personnelle dans une troupe amateur locale et surtout les ateliers proposés par Jean-Pierre Siméon lors de ma formation initiale à l'I.U.F.M furent autant d'expériences qui m'incitèrent à utiliser (!) le théâtre comme un ciment entre nous tous. La lecture de livres références comme « *Le théâtre à l'école* » ANRAT 2002⁽¹⁾, « *Les fondamentaux du théâtre à l'école primaire* » J.C. Lallias 2003⁽²⁾, « *Oser le théâtre* » F. Zuchet⁽³⁾ et bien sûr, le livre, « *Le théâtre service public* » J. Vilar⁽⁴⁾ me permirent de construire philosophie et méthode tout au long de ces années pour permettre à chaque élève de s'épanouir.

L'accès à la culture et l'élève spectateur

L'état des lieux était assez rapide dans la classe : aucun élève n'avait vu un spectacle et le mot théâtre sonnait creux aussi bien en théorie qu'en pratique. Nous commencerions donc par des ateliers menés dans le cadre de la classe, en fixant un jour référence et en s'y tenant tout au long de l'année pendant une heure trente hebdomadaire (et pas seulement lorsque

(1) Le théâtre et l'école, histoire et perspectives d'une relation passionnée, ANRAT - ACTES SUD PAPIERS, 2002. Avec la collaboration de Robert Abrached, Jean-Gabriel Carasso, Joseph Danan, Pierre-Etienne Heymann, Jean-Claude Lallias, Jacques Lassalle, Jean-Pierre Loriol, Yannic Mancel, Yves Marc, Martine Meirieu, Philippe Meirieu, Mohamed Rouabhi, Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac, Alain Zaepffel.

(2) Les fondamentaux du théâtre à l'école primaire, Jean-Claude Lallias, éd. CRDP de Champagne-Ardenne, 2003.

(3) Oser le théâtre, Freddy Zuchet, coll. « Projets pour l'école », éd. CRDP de l'Académie de Grenoble, 2000.

(4) Le Théâtre, service public, Jean Vilar, Gallimard, 1975.

le programme serait bouclé !). Aujourd’hui pour les élèves « Le samedi, c’est théâtre !⁽¹⁾ ».

Travail du corps, de la voix, jeux théâtraux furent mis en place avec un aménagement adapté de l'espace scénique et les premières surprises étaient au rendez-vous : un espace de parole qui n'était pas la classe permettait aux enfants d'exprimer des sensations, de découvrir leur corps et de l'utiliser comme un moyen d'expression. Voir un petit garçon autiste parlant peu, jouer la tristesse avec un demi-masque vaut quelques représentations !

Ensuite, un tour d'horizon culturel du village me força à m'expatrier vers la ville voisine d'Issoire qui propose une saison culturelle adulte et surtout jeune public de qualité en collaboration avec le réseau F.A.L / Ligue de l'enseignement. Un accueil motivé du projet par l'équipe nous permet depuis 2004 d'assister à trois spectacles par an et de participer à des ateliers avec des artistes comme « Polo le clown » alias Vincent Rouch. Les échanges s'en trouvent enrichis et permettent aux enfants de faire naître des envies comme faire leur propre spectacle. Cependant, créer un spectacle avec des enfants en situation de handicap n'est pas une obligation, avec les autres non plus d'ailleurs. Ce n'est pas le but recherché à l'école. Ce qui pourrait n'être qu'une mauvaise représentation deviendrait un drame lourd de conséquences pour des enfants au psychisme fragile. C'est pourquoi en 6 années, nous avons seulement présenté 3 textes dont « La forêt des arbres qui marchent » permettant à la classe de CL.I.S et à la classe de CE2 de répéter ensemble, d'avoir le trac ensemble et de représenter ensemble. L'expression de Jacques Lassalle « Le théâtre à l'école entraîne à prêter à l'autre une attention indulgente à ses travers » prenaient alors tout son sens.

Le spectacle dans le cadre de *l'école du spectateur* est à préparer avec minutie tant sur le plan pédagogique que psychologique : comment se prépare-t-on à être spectateur, pourquoi est-on plongé dans le noir, pourquoi doit-on être silencieux, le théâtre n'étant pas la télé... Nous nous sommes beaucoup appuyés sur « La charte du jeune spectateur » de l'O.C.C.E et la grille d'évaluation des spectacles dont nous nous sommes inspirés. Chacun pouvant s'exprimer librement sur les points du spectacle qui nous semblaient importants : son, lumières, jeu des comédiens, accessoires, mises en scène.

André David est né en 1970.

« J'enseigne depuis 12 ans dont 8 dans l'enseignement spécialisé. Titulaire du diplôme d'enseignant spécialisé depuis 2006, j'ai réalisé un mémoire sur « Le théâtre en CL.I.S : être ou ne pas être ? ».

Le monde du théâtre ne m'est pas totalement inconnu puisque je fais partie d'une troupe amateur dont j'ai pris la présidence en mars 2008 : « Le théâtre de la Goutte d'eau » dans la ville d'Issoire et je m'essaie à l'écriture théâtrale ; une pièce jeune public fut publiée en 2006 aux éditions de Vallières : « Égalité Hommes-Femmes ? ». Mon adhésion à l'ANRAT date de 2002 sur les conseils de mon professeur Jean-Pierre Siméon pour qui j'ai une grande admiration. Elle aura été un tournant et une aide inestimable dans ma pédagogie.

Merci à lui et à vous. Nous nous sommes côtoyés en 2005 à Villeneuve-lès-Avignon pour un séminaire sur la place de la représentation. »

(1) *Le samedi matin n'étant plus un jour de classe depuis la rentrée de septembre 2008, l'auteur apporte ces précisions : « La difficulté pour le pédagogue de CL.I.S qui voudrait faire une ou plusieurs activités collectives comme le théâtre, est de trouver des créneaux avec tous les élèves en classe, sachant que presque tous les enfants bénéficient de soins en hôpitaux de jour ou par des organismes comme les SESSAD (soins à domicile ou à l'école) ou en CMPP (centre médico psycho pédagogique). Le problème cette année est de trouver ce créneau sur 4 jours avec 12 enfants en soins. Je viens de faire une séance avec mes nouveaux élèves le mardi soir et ils s'avèrent être bien fatigués après 15 heures, sachant que certains parcourent plus de 30 kilomètres chaque matin et soir pour venir à l'école. Nous allons donc essayer un nouveau créneau le matin, ce qui sera, j'en suis persuadé plus satisfaisant. La suppression du samedi matin, c'est aussi cependant un lever aux aurores de moins dans la semaine. »*

le dossier

Les pratiques théâtrales à l'École et la question du handicap

Et nos petits spectateurs évoluent... Fini le temps où Anthony, à la sortie du premier spectacle « *Recueil* » par le théâtre Amédée Bricolo déclarait « Il était chouette le film ». Aujourd’hui, après chaque spectacle, les débats en classe sont plus fins, plus critiques aussi. Il y a aussi l’indicible, les yeux d’Anaïs qui brillent, les rires de Clément et Fabien, qui fusent, la main que Pierre le rebelle vous donne par surprise dans le noir, les sauts d’Hermès à chaque coup d’épée pour « *D’Artagnan* », bref, une évaluation du bonheur (mais une évaluation quand même, tu as raison Jean-Claude, cf. « *Cahiers de l’ANRAT* » sur l’évaluation).

Le bilan... en cours

Enfin, toute cette dynamique « théâtre » se répand sur l’école. Forcément. On ne peut plus lire un texte sans le théâtraliser malgré nos difficultés de déchiffrage et de compréhension. Les lectures se transforment, l’album jeunesse « *L’Île du Monstril* » d’Yvan Pommaux sera ainsi adapté en pièce pour permettre aux enfants de le jouer et une correspondance sera enclenchée avec l’auteur.

L’ensemble de ce projet sera récompensé par la fondation H.S.B.C en 2006 et 2007 dans le cadre de « l’accès à la culture pour les enfants défavorisés » permettant aux élèves de venir à Paris pour une semaine culturelle avec La Comédie Française au programme (**extraordinaire visite... mais seulement la visite parce que « vous comprenez, un spectacle avec des enfants handicapés, ils n’ont pas l’habitude, déjà les bons élèves... Ah bon, ils voient des spectacles, c’est bien... Oui, mais Cyrano, c’est très long... Comment, vous avez travaillé sur « Des racines et des ailes » à la Comédie Française, je ne vois pas le rapport... C’était pendant les préparatifs de Cyrano ?... De toutes façons, il n’y a plus de places ». Il n’y a pire sourd qui ne veut entendre. Au revoir Madame**).

Cependant, nous étions aussi et sans aucun problème aux premières loges du Théâtre Mouffetard pour « *D’Artagnan* », au Théâtre du Rond-Point pour écouter

François Morel dans « *Collections Particulières* » et au Théâtre de L’Est Parisien pour « *Un enfant comme les autres* » le bien nommé. Cette année, du 26 au 31 mai, nous ferons escale à Nîmes, puis visites du Théâtre Antique d’Orange et du Palais des Papes en Avignon... L’Histoire dans cette région se lie si bien à l’art.

Bilan

Depuis Victor de l’Aveyron et le Dr Itard, l’enseignement spécialisé a beaucoup évolué en deux siècles. Souvent influencé par des médecins (Maria Montessori, Françoise Dolto...), il se trouve à la pointe des recherches pédagogiques et favorise les expériences nouvelles et originales. Un parent d’élève me disait un jour « *N’oublions pas qu’avant d’être des enfants handicapés, ce sont des enfants* ». J’ai toujours gardé cette phrase comme un sémaphore pour transmettre les valeurs du théâtre à l’école.

Alors aujourd’hui, quel regard porte-t-on sur la CL.I.S ? Les comédiens s’arrêtent désormais à l’école et l’école va au spectacle. Les mots « metteur en scène », « auteur », « comédiens » ont un sens. La sensibilité des enfants à l’altérité est grande, les réponses s’accumulent en même temps que les nouvelles questions.

Loin des grandes villes, le mot théâtre vit et s’écrit avec nos élèves différents et, par la multitude de pistes qu’il offre, transmet une part importante dans cette notion d’« éducabilité » qui ne doit jamais vous quitter lorsque vous enseignez avec des enfants aux handicaps quelquefois très lourds. Utilisé comme un outil pédagogique au départ, il s’avère au quotidien comme bien plus encore : moyen d’expression des sentiments, lieu de discipline, porte d’entrée dans un univers symbolique, lien entre pensée et parole pour aider chacun à devenir des Hommes les plus autonomes possibles, capables de faire des choix malgré leurs différences. Alors, même dans les lieux les plus arides, les graines pousseront. ■

Servir l'art par un autre corps

Dominique Paquet, co-directrice du Théâtre des Ulis, auteur, metteur en scène et membre du conseil d'administration de l'ANRAT

Refusé comme nombre de disciplines artistiques ou spéculatives pendant des siècles aux personnes handicapées, le théâtre a peu à peu été conquis par des troupes amateurs rassemblant des amoureux du théâtre et présentant des handicaps physiques ou mentaux. Ce développement s'est d'abord inscrit dans la continuité de l'Éducation populaire, sous forme de cours ou de stages, ces derniers permettant de faire partager à tous la connaissance des textes dramatiques et de pratiquer les techniques propres à l'acteur, celles-ci restaurant la personne handicapée dans son corps, ses postures, sa voix, et favorisant la communication avec les autres. À partir des années quatre-vingt, la naissance de compagnies professionnelles a favorisé l'inscription de personnes handicapées au sein d'une démarche artistique et esthétique qui a vite dépassé la perspective thérapeutique.

Mettre en scène le handicap ?

Parmi ces nombreuses compagnies, celle du Troisième Œil animée par Bruno Netter a choisi de porter à la scène des œuvres littéraires et théâtrales et de faire appel à des comédiens dont certains ont des handicaps. Pour Bruno, comédien voyant avant d'être aveugle, cette démarche s'est inscrite dans une continuité : « *Avec les techniques que j'avais apprises et les appuis que j'avais acquis à l'École nationale supérieure des Arts et Techniques du spectacle, j'ai choisi de travailler des textes et des personnages dans la continuité de ce que j'aurais fait en étant resté voyant.* » La création de la Compagnie du Troisième Œil lui permet de poursuivre une exploration poétique et théâtrale au travers

de Rimbaud, Mallarmé, Natacha de Pontcharra, Juan Ramon Jimenez, Borges, Claudel, Jean-Luc Parent, puis de créer en 1996 *Le livre de Job*, réunissant des comédiens handicapés (aveugles, sourde, infirmes moteur cérébraux, touchés par la maladie des os de verre) et des comédiens dits « valides ».

« *Pour Bruno* » confie Patrick Simon, co-metteur en scène du spectacle, « *les malheurs de Job nés du pari entre Satan et l'Éternel, sont visibles et représentés chez tous les personnages qui l'entourent, par le handicap. Job est en quelque sorte le seul valide mais aveuglé cependant... Cela signifie que nous sommes tous de manière visible ou invisible touchés dans notre chair par ce pari qui jette Job sur son tas de fumier... Nous nous sommes beaucoup cherchés pendant les répétitions car nous avions de grandes différences de langages corporels. Je me souviens aussi de cet effort que nous nous sommes tous demandés : car ce que nous exigeions des spectateurs, c'était de comprendre l'Autre, quel qu'il soit. Et nous nous sommes demandé cet effort à nous-mêmes d'abord. Nous avions la nécessité de nous adapter au dessin précis des déplacements sur un sol entoilé, plissé, sans repères ; celle d'expliquer le sens du texte pour certains d'entre nous. Nous avons porté très haut l'exigence. Je me souviens avoir un jour dit à Sergio : « C'est bien » « Non » m'a-t-il répondu. « Tu me dis c'est bien parce que je suis handicapé. » – « D'accord, on y retourne ! » Nous avons donc repris, nous avons retravaillé sur le sens, nous nous sommes mis à la mesure de chacun. Pendant le spectacle, nous nous sommes tous baptisés les « handicripouilles », acteurs handicapés ou non. Signe que nous étions ensemble. »*

En 1997, Bruno Netter et Monica Companys commandent à Karin Serres et à Dominique Paquet deux pièces

le dossier

Les pratiques théâtrales à l'École et la question du handicap

qui n'en feront qu'une lors des représentations *Chloé* et *Froissements de nuits*. « Ce qui me concerne dans le handicap » dit Karin « c'est la différence, mon moteur de fiction, d'écriture. Écrire pour Bruno et Monica, c'était se glisser dans la peau de leur double fictif pour regarder le monde à travers eux, avec cette nouvelle perception de certains sens. Car c'est ce qui me passionne : comment les autres voient ce monde où je vis moi aussi ? Qu'est-ce qui se passe à l'intérieur des humains chaque fois ? Comment cela peut être si éloigné de mon ressenti à moi et pourtant si partageable ?... Plus nous sommes différents, plus nous avons de choses en commun à découvrir. »

La difficulté de la mise en scène a tenu au triple langage nécessaire pour mettre en scène ces pièces : le langage corporel, le langage parlé et la langue des signes. « Lors des répétitions » raconte Patrick Simon, « je tournais le dos à Bruno pour que Monica soit en lecture labiale et reçoive mes indications. Il fallait aussi que le spectacle soit compréhensible par les aveugles et les sourds, qu'il y ait suffisamment de jeu à partir du texte et suffisamment de signes pour que les sourds comprennent. Pour ce faire, Monica a intégré en Langue sous-titre français (LSF) la parole de Bruno qu'elle ne traduit pas mot à mot mais à laquelle elle répond. Le sens sort des signes de Monica et des images. »

Ce spectacle, joué depuis 1999, s'accompagne aussi d'animations en LSF, de rencontres, de cafés-philo dans les classes et permet de sensibiliser les élèves au handicap. « Lors des animations » confirme Bruno, « ma responsabilité est grande, j'ouvre les portes de la compréhension au niveau social, psychologique, politique. Ce qui nous empêche d'aller plus loin, les blocages, j'essaie de montrer comment les domestiquer, les oublier. » Et dans les cafés-philo dès le CM1, le raisonnement et le dialogue ouvrent les voies d'une compréhension de ses peurs, des ses fantasmes sur le handicap, et permettent d'élaborer les prémisses d'une attitude morale quotidienne à laquelle les enfants sont extrêmement sensibles.

En 2000, Bruno sollicite Philippe Adrien avec lequel il a déjà travaillé, pour mettre en scène *Le Malade*

imaginaire puis en 2004, *Le Procès de Kafka*. Dans les deux pièces, l'esthétique du spectacle se fonde sur une scénographie fantastique créée par Goury et une esthétique corporelle de la fantasmagorie, issue de l'imaginaire du personnage principal. Argan, le malade imaginaire voit se déployer autour de lui des personnages étranges qui viennent peupler son délire : Béline, sa femme rouée, aveugle sur la véritable maladie de son mari, Toinette, sourde sauf à son maître, Thomas Diafoirus fragile comme un pantin accablé par le poids de la culture livresque, Monsieur Purgon, grimaçant et dangereux, prédisant à son malade les pires maladies s'il ne prend pas sa médecine. À chaque fois, Philippe Adrien transmute théâtralement les caractéristiques corporelles et psychiques de chacun et les élève au rang d'objets esthétiques. Le handicap n'est pas traité pour lui-même mais comme une métaphore. Il est parfois invisible pour le spectateur et rend le jeu de l'acteur encore plus étrange et surprenant. Dans *Le Procès*, Philippe Adrien a choisi délibérément de voiler le handicap plutôt que de l'exhiber. « Les embarras, je préfère les susciter plutôt que de les subir. Je récuse l'exhibition, la fiction passe au premier plan. Oui, c'est un défi, une performance, le dépassement d'une réalité qui pose tel ou tel problème, soit aux personnes touchées, soit aux autres. » Du coup, le handicap devient une source d'inspiration : « il conduit l'imaginaire sur des pistes inédites, spécialement la non-voyance. Si on se met à penser un spectacle dans la posture du non-voyant, cela produit des étincelles ». La scénographie circulaire et mouvante de Goury figure la tête de Joseph K. mais aussi sa cavité oculaire, tandis que des personnages masqués font mouvoir ce cercle, véritables démons dans l'ombre du héros : « Sans la cécité de Bruno, je n'aurais pas eu le courage de penser quelque chose d'aussi audacieux ».

Régis Lang, metteur en scène de *Tibi* de Jean Verdun, travaille, lui, sur le regard intérieur « car l'acteur aveugle restitue une approche plus intérieure. De même la LSF apporte de la poésie dans le geste et du geste dans la poésie. Cela produit une sorte de chorégraphie ». De fait, le handicap permet de créer des formes nouvelles

et de nouveaux langages. Il offre à la scène la présence d'un autre corps, un corps qui peut être celui que la nature a imposé à l'individu, mais aussi un corps imaginé, un simulacre que le handicap transmute et exhausse. Chaque metteur en scène confirme ainsi que la cécité ou la surdité, tout comme le handicap moteur cérébral, ou la différence, configurent un autre espace de jeu, une autre silhouette, un autre regard qui donnent une poésie et une étrangeté particulièrement fécondes. « Parfois, pour certains, le travail est difficile, mais finalement, avec le soutien de tous, le dépassement se produit. »

Ouiza : « Le handicap ne donne pas de talent »

Chacun des acteurs rencontrés témoigne de ce dépassement qui, sans doute, s'étaye sur l'autonomie conquise chaque jour, mais aussi sur une volonté inexpliquable. Bruno qui avait commencé une belle carrière d'acteur avant de perdre la vue, juge qu'il « n'y a aucune impossibilité pour chacun de pratiquer cet art en professionnel ou non. Le handicap apporte un plus, une concentration supplémentaire, permanente qui dans nos sociétés, est en train de disparaître. Le danger est pour un handicapé d'aller vers la raideur. Non. On peut travailler le corps, l'esprit, la voix et surtout le rapport avec l'autre qu'il ne faut surtout pas perdre. Il y a beaucoup de comédiens « normaux » qui suivent leur chemin en sourd ou en aveugle. Le fait d'avoir un sens en moins oblige à rester en contact avec l'Autre. C'est un acte fondamental qu'exige cette discipline artistique. Cette relation avec l'autre met en relation avec l'extérieur et permet d'approfondir son intériorité, oblige à une attention accrue. Cette concentration met en rapport avec tous les autres. Ce qui me semble plus fort pour quelqu'un qui ne voit pas, c'est la possibilité de ne pas rester à la surface des choses, obligatoirement, et en plus de porter le regard sur ce qui se passe autour de soi, d'avoir une écoute, un rapport entre deux personnages sur scène qui aille plus loin que la normale. Le fait que certains choisissent d'avoir une pratique théâtrale en amateur ou en professionnel, n'est pas innocent. Cela conduit à une liberté plus grande et une compréhension plus approfondie de l'autre. Mais il faut une exigence constante. Découvrir en soi des nécessités. Comprendre et dépasser ses difficultés. »

À la différence de Bruno, Ouiza a mis du temps à se créer un réseau professionnel : « Ce fut un combat, j'ai tendance à l'oublier. Je n'ai pu intégrer les écoles nationales de théâtre, peut-être en raison de mon handicap, je ne sais pas, mais j'ai réussi la classe libre chez Florent. J'ai rarement fait les choses en me posant la question du handicap, je voulais être ethnologue, journaliste, faire de la radio et j'ai fait du théâtre pour me préparer à faire de la radio. Là, j'ai eu un vrai coup de foudre comme un coup de foudre amoureux pour le théâtre. J'ai aussi fait des études de philosophie parce que je cherchais un domaine artistique dans lequel m'exprimer. Le théâtre complète la philosophie... J'ai toujours cherché comment contourner les problèmes que ma cécité posait et non comment réparer, car je n'ai rien à montrer, rien à démontrer de plus que ce que je suis... Le handicap a été une limite mais tend à ne plus l'être. Au début, mon professeur de théâtre avait tendance à me faire jouer les moches et les folles ! Il m'a fallu du temps pour trouver ma véritable image. »

Monica parle, elle, de double handicap : la surdité et le manque de formation théâtrale. « Je ne me suis pas exprimée pendant 20 ans et pourtant j'ai fait 20 ans d'orthophonie, et je n'ai pas communiqué même si ma famille a toujours été très positive avec moi. J'ai essayé de me fondre au moule, de me standardiser mais je n'avais pas les moyens de communiquer avec les copains qui sortaient le soir puisque dans le noir, je ne comprends rien.

J'ai été engagée dans Les Enfants du silence à cause de ma voix alors que j'avais honte d'elle. D'ailleurs, parler me met de côté, il y a des sourds qui boycottent les pièces où je joue, ils me disent « tu n'as pas à parler, les entendants vont croire que tous les sourds peuvent parler ! » Mais je ne joue pas pour défendre l'image du sourd, je joue pour moi et après pour le public. Le théâtre m'a donné confiance. J'avais appris des récitations, des textes à l'école mais je me sentais comme un chien attaché dans une forêt... Ce qui m'intéresse, c'est jouer, m'exprimer et communiquer avec les autres comédiens mais la plupart ne répondent pas, ne jouent pas avec toi, ils jouent pour eux seuls. J'ai besoin de libérer mon énergie, je paraissais impulsif, violente car mes inhibitions se sont accumulées, alors je crache ce que je peux, je me donne complètement, je ne sais pas comment me contrôler !!! Cette véhémence, je pense qu'elle est un défaut ! »

le dossier

Les pratiques théâtrales à l'École et la question du handicap

Au delà de cette volonté, la découverte du théâtre et sa pratique engagent l'acteur dans un chemin artistique que le handicap enrichit. Philippe Adrien souligne la totale disponibilité des acteurs : « *Rien ne vient interférer avec le travail. Les histoires personnelles sont dépassées. Comme si le handicap générait une disponibilité totale. C'est peut-être parce qu'il y a de l'exclusion à l'extérieur du théâtre. En répétition, chacun se sent inclus et par contagion, les autres acteurs sont dans le coup.* » « *En outre* » souligne Bruno, « *la concentration donne la possibilité d'approfondir la réflexion, d'amener les voyants à regarder ce qui se passe autour d'eux, à porter une attention soutenue, à écouter d'avantage l'Autre.* »

Cette attitude favorise le travail d'interprétation et de recherche. « *De même l'intimité obligatoire qu'induit le handicap (conduire un acteur aveugle au métro, mener aux toilettes une personne handicapée moteur cérébral, le faire manger ou boire), produit immédiatement dans la vie, puis sur scène une intimité qui enrichit par nécessité d'abord puis artistiquement le travail théâtral* » souligne Patrick Simon. En outre, le handicap donne immédiatement accès à une forme théâtrale nouvelle : « *Il y a une étrangeté dans la cécité, la direction du regard est floue et la singularité de notre jeu, vient aussi de notre handicap* » dit Ouiza. Singularité qui devient un projet esthétique et militant, car les corps ne bougent pas comme des corps normés, les voix ne parlent pas comme des voix entendues ou apprises. Jean Verdun, auteur de *Tibi* en témoigne : Lorsque Bruno m'a dit « *je veux jouer Tibi, une pièce écrite pour des comédiens noirs qui parle de la misère, avec des références à l'Afrique, j'ai été étonné mais j'ai accepté. En réalité, Bruno voulait explorer la misère triomphante du handicap, la transcendance de la misère, et non telle ou telle localisée géographiquement. Il m'a dit : « Je ne suis pas noir mais je suis dans le noir. » J'ai été comblé par le spectacle. Monica, plongée dans le noir et la surdité, émerge de dessous une toile au bout de 3/4 heure, dans un état terrible et magnifique. Le handicap n'existe plus, la transcendance est totale*

et par le handicap, les acteurs expriment quelque chose de profond. L'esprit dépasse la matière. »

Il y a de fait une nouveauté immédiate dans l'interprétation, car à la différence des autres acteurs, il leur devient nécessaire d'inventer une forme qui intègre le handicap. Les acteurs aveugles ne peuvent pas imiter les autres corps, ni se fonder, pour créer un personnage, sur l'observation de la réalité. Ils sont contraints d'imaginer avec le metteur en scène leurs propres formes, mais pour ce dernier, le travail aussi est à inventer chaque jour. « *Je ne suis pas l'aveugle des images d'Épinal* » confirme Ouiza. L'acteur convoque sans cesse l'imaginaire et l'invention parce qu'il n'est ni « formaté » par un cours d'art dramatique, ni par des techniques corporelles apprises, il est un autre corps qui fabrique d'autres images, d'autres simulacres. Monica invente un accent inconnu, sans références pour interpréter Toinette travestie en vieux médecin dans *Le Malade imaginaire*, et donne ainsi de la souffrette, une vision nouvelle ; Bruno, aveugle au milieu des ombres, fait de Joseph K., un personnage bousculé, étonné de cet entrelacs de forces qui concourent à sa perte et de cet étonnement, naît le tragique de la condition humaine. Ouiza oblige son corps à une particulière obliquité pour interpréter la dangereuse logeuse de Joseph K. La mise en scène se radicalise car chaque spectacle oblige à inventer des formes nouvelles qui naissent justement de l'étrangeté, de la différence qu'induit le handicap.

Il s'agit bien d'une démarche profondément artistique et pas seulement de la restauration d'une enveloppe narcissique violentée, ou du dépassement des souffrances physiques ou psychiques. Certes, on sait depuis Aristote que l'art a, pour le spectateur, valeur de catharsis, mais aussi qu'il permet à l'acteur un déploiement hors de ses limites corporelles et un réconfort compensatoire. Dans ces spectacles, ce dépassement ouvre sur la création d'un style, d'une esthétique qui n'ont rien plus rien à voir avec une thérapeutique ou une compensation.

L'aspect militant de ce travail est également perceptible. « *Je défends une écriture et un théâtre de qualité* » sou-

ligne Bruno. « *On passe peu de temps sur cette terre, il faut découvrir en soi des nécessités, chercher à découvrir le pourquoi de son existence, apporter grâce au miroir du théâtre, une sorte de réponse. Le handicapé ne souffre d'aucun travers. Mais au delà, je cherche un chemin d'exigence. Ouvrir le 3^e œil.* » Pour Ouiza, « *le fait de jouer est un acte social de transmission, un acte militant comme lorsque je fais de la radio. Même si je ne me prends pas pour un modèle, j'y crois et la place que j'ai conquise, elle l'est aussi pour ceux qui viennent après. Je ne me suis jamais dit, je vais faire ça pour... Tant mieux si cela sert aux autres, mon plaisir en est amplifié.* » Monica, qui enseigne la LSF et édite des ouvrages pour les personnes sourdes pense « *que le public peut découvrir la langue des signes, non pas seulement pour son aspect esthétique mais pour sa beauté. J'aimerais bien que les entendants ajoutent des signes à la parole pour pouvoir échanger d'avantage.* »

Ainsi peut surgir une dimension accrue de l'acteur. Un sur-acteur comme Gordon Graig parlait de sur-marionnette. Un acteur empêché qui transmute ses contraintes en les sublimant ou dont les contraintes mêmes, deviennent liberté. Un acteur qui exige de la mise en scène la même puissance d'invention à proportion inverse du handicap. Mais aussi, un metteur en scène qui exhause son travail en lui ordonnant des formes nouvelles et en exigeant de son imaginaire, la capacité à surprendre de manière illimitée, le réel. Un travail artistique qui, comme l'exprime avec lyrisme Jean Verdun, fait passer « *de la Cour des miracles au Jardin suspendu* ». ■

SPECTACLES CITÉS

Le livre de Job, adaptation Bruno Netter, mise en scène Patrick Simon et Bruno Netter. Avec Monica Companys, Ouiza Ouyed, Pierre Delmer, Stéphane Dausse, Jean-Claude Grenier, Stéphanie Lhorset, Sergio Malduca, Bruno Netter, Jean O'Cotterel, Jean-Luc Orofino.

Toujours, pour toujours, film réalisé par Marie Maffre pendant les répétitions et les représentations du *Livre de Job*.

Pour s'informer : marie.maffre2@wanadoo.fr

Chlore de Karin Serres.

Froissements de nuits de Dominique Paquet.

Mise en scène Patrick Simon avec Monica Companys, Bruno Netter. (Éditions Monica Companys)

Le Malade Imaginaire de Molière mise en scène Philippe Adrien avec Mylène Bonnet, Monica Companys, Stéphane Dausse, Pierre Delmer, Daniel Jean, Geneviève de Kermabon, Régis Lang, Sergio Malduca, Bruno Netter, Jean-Luc Orofino, Ouiza Ouyed.

Le Procès de Kafka, adaptation Philippe Adrien avec Mylène Bonnet, Monica Companys, Stéphane Dausse, Pierre Delmer, Daniel Jean, Geneviève de Kermabon, Régis Lang, Sergio Malduca, Bruno Netter, Jean-Luc Orofino, Ouiza Ouyed.

Tibi de Jean Verdun, mise en scène Régis Lang avec Monica Companys et Bruno Netter. (Éditions Detrad). Création avril 2005.

faire savoir...

Théâtre-Éducation, le cas aquitain

Florent Viguié, adhérent de l'ANRAT et animateur d'une association née de la rencontre régionale de Bordeaux en 2005, nous a fait parvenir ce texte de bilan et d'analyse qui rappelle le rôle qu'à ses yeux l'association nationale a joué depuis quelques années et qui décrit les actions, les difficultés et les perspectives d'une toute jeune association régionale. Cet article est important à plus d'un titre. Même si le mouvement paraît long à se dessiner, il semble comme le dit Florent « incontournable à terme pour l'ANRAT ».

Déjà plusieurs régions ont amorcé le mouvement, parfois en créant leur association (« Théâtre à la page » à Grenoble...). D'autres, nous le savons, sont prêtes.

Il importe que cette évolution advienne désormais très vite.

■ JPL

À l'initiative de ce projet : des acquis à défendre, et un double constat.

Un bilan à défendre auprès des adhérents, des militants, des institutions, et de la société dans son ensemble.

Ne serait-ce que **ces toutes dernières années, les actions de l'ANRAT** pour défendre le théâtre-éducation sont indéniables et les résultats non négligeables, dans un climat pourtant loin d'être favorable. **Les publications** de qualité de l'association demeurent en la matière une référence, et celles-ci se sont vues complétées d'une présence accrue sur le territoire, par l'organisation d'**assises régionales** entre autres. Sans oublier la mise en place de traditionnels **stages** dans le cadre du festival d'Avignon notamment, auprès de publics rarement touchés par ce type de propositions (IPR, Chefs d'établissements...). L'action de l'association s'est aussi traduite en effets encore perceptibles auprès de nos politiques, sans que chacun de nous, artiste ou enseignant, n'y prêtions toujours attention. Ainsi, depuis la mise en place des classes à PAC, qui restent encore/sont à nouveau à l'ordre du jour, a pu être défendue vaille que vaille une certaine vision de l'éducation artistique.

Côté enseignants, la mise en place d'une certification complémentaire plutôt qu'un nouveau CAPES artistique pour le théâtre a permis, par exemple, de n'exclure de manière pérenne aucun champ disciplinaire pour cet art vivant (un professeur d'Allemand ou de mathématiques peuvent ainsi continuer de proposer un atelier dans leur établissement). Cette certification permet

d'assurer la transdisciplinarité au théâtre, ainsi que le principe même du partenariat (un enseignant reste un enseignant, un artiste un artiste, et c'est de leur rencontre que naît l'alchimique intérêt de notre action !). **Côté artistes**, qu'un certain nombre d'heures réalisées auprès des jeunes par les intermittents puissent être pris en considération dans le calcul de leurs indemnités (trop peu, nous le savons), reste une reconnaissance de ce travail. **Appel pour la présence des arts et des artistes à l'école, Forum pour l'éducation artistique** – comité de suivi qui en est né – et son appel aux présidentiables de l'année dernière, autant d'actions qui ont certainement permis de défendre le principe du partenariat et l'éducation artistique en général, ou tout au moins de limiter une détérioration encore plus rapide de la prise en compte de ces enjeux.

Au niveau national, les prochains défis s'annoncent bien sûr, avec la mise en place des heures du soir dans les collèges ainsi que cette question d'un enseignement de l'histoire culturelle où la notion de partenariat qui nous est chère n'apparaît pas. Mais l'association demeure vigilante et fait acte de propositions qui souvent sont reprises de nos pratiques.

Atouts et fragilités : l'exemple aquitain

Le nombre d'adhérents de l'ANRAT en Aquitaine n'est pas négligeable. En revanche, la dimension de la région contribue à un sentiment de relatif isolement des adhérents les uns par rapport aux autres : il est difficile pour

les bénévoles de couvrir en propositions l'ensemble du territoire, et c'est plutôt à chacun, sur place, de relayer les actions où l'association pourrait jouer son rôle. D'où un taux assez important de non-renouvellement de la cotisation et la question récurrente : que m'apporte l'ANRAT, à moi, directement ? Le bilan de l'association au niveau national n'est pas à défendre ici. Mais plutôt la place d'une association comme la nôtre, sur le terrain.

Le rapport avec les institutions lui-même est resté un temps ambigu : si nous retrouvons parmi les adhérents des représentants de l'ensemble des partenaires institutionnels – à l'exception essentielle de la Drac, c'est vrai – l'idée d'une association régionale n'allait pas de soi. En effet, un certain nombre de rencontres permettent déjà aux jeunes dans tous les départements de se retrouver pour présenter leurs travaux lors de festivals. Le PAF, malgré les restrictions budgétaires, continue d'offrir par ailleurs aux enseignants la possibilité de se former. Les artistes, enfin, sont eux-mêmes régulièrement sollicités, autant que possible, en lien avec les théâtres partenaires et les collectivités locales.

Malgré tout, en Aquitaine comme dans quelques autres régions, une petite sœur de l'ANRAT a vu le jour, l'association Théâtre-Éducation-Aquitaine. Après une première année de mise en place autour de rencontres déjà existantes auxquelles elle continue de participer, l'association a pris son essor en 2007-08 autour de projets qui lui sont propres ou en collaboration avec de nouveaux partenaires.

Rien n'est jamais acquis. Les difficultés pour toute jeune association sont de reposer sur un « noyau dur » de militants bénévoles fidèles travaillant ensemble, de se structurer avec une répartition des charges définies, de se rendre visible, de se construire un terrain d'action qui lui soit propre en trouvant ses marques par rapport à ses partenaires, et de fonctionner, dans ses premières années du moins, avec des fonds très limités, se résument pour ainsi dire aux seules cotisations des adhérents.

Travailler sur l'existant, mettre en place de nouvelles actions

Depuis un certain nombre d'années, l'ANRAT en région Aquitaine s'en tient à quelques rendez-vous ciblés pour éviter le morcellement et permettre d'assurer une action dans la durée. *Festival de Blaye* en Gironde à la fin août, en partenariat avec la Ligue de l'Enseignement depuis l'an dernier, *Rentrée théâtrale* dans les Pyrénées Atlantiques à l'initiative du rectorat et de l'OARA – Office Artistique de la Région Aquitaine,

outil culturel du Conseil Régional – en octobre, festival lycéen des *Didascalies* à Périgueux au mois de février, ainsi qu'une action au mois de mai, en Lot-et-Garonne ou ailleurs (l'an dernier, autour de la venue de Robin Renucci). Une manière de couvrir autant que faire se peut l'ensemble du territoire et de la saison autour d'actions fortes.

À ces actions se sont ajoutées un certain nombre d'autres propositions en liens avec de nouveaux partenaires. Ceux-ci peuvent être associatifs (conférence sur le théâtre et la mise en scène dans le cadre d'un cycle de conférences sur l'écriture / Centre Culturel du Hâ 32, rencontres d'auteurs avec les *Écrivains de Théâtre du Grand Sud-Ouest* ou le nouveau festival *En entendant l'Auteur*). Il peut s'agir de lieux ou de compagnies (venue de Noëlle Renaude à l'université grâce au service culturel de Bordeaux 3, ou dans des lycées, avec l'aide du TNBA et de la Cie Travaux Publics). La participation de nouvelles collectivités permet aussi une meilleure répartition de nos actions sur le territoire (dernièrement en mars, journée sur le théâtre européen dans le cadre du festival *Entr'acte et scène* avec le soutien du Conseil Général des Landes).

Un positionnement associatif en harmonie avec les institutions

Le principe d'**une régionalisation** progressive relève d'un autre défi incontournable à terme pour l'ANRAT. Celle-ci sera d'autant plus cohérente qu'elle **accompagnera** le mouvement d'**une décentralisation culturelle** très avancée et concomitante au désengagement de l'État sur ce terrain. Face au reproche entendu parfois d'une association trop « parisienne », et même si les acquis relevés concernent chacun de nous sur son territoire, pourquoi s'engager, puisqu' « ils » le font si bien à Paris pour nous ? D'où, pour l'ANRAT aussi, comme pour toute association, la difficulté chronique d'assurer le renouvellement des adhésions.

Tout travail militant pour réussir doit pourtant assurer son action sur la base d'adhérents et de sympathisants. Et favoriser les actions en région, c'est conforter aussi l'assurance qu'adhérer, c'est « intéressant » pour chacun, au-delà du pur geste symbolique. **Combien d'actions relèvent du Théâtre-Éducation, et émanent d'adhérents, qui oublient de revendiquer cette filiation ? Pourtant, même indirect, le lien avec l'ANRAT et ses principes est là.**

Un tel travail de terrain peut toutefois révéler un effet pervers inattendu : **quid de la relation avec les institutions**, rectorats et collectivités territoriales, qui œuvrent déjà à ce lien entre le monde artistique et celui de l'éducation, et le plus souvent le font bien malgré des moyens en diminution ? Pas d'ambiguïté de ce point de vue : **le travail d'une association a réussi s'il est**

faire savoir...

reconnu et repris en tout ou partie par l'institution. Qu'elle soit justifiée ou non, il échoue au contraire s'il laisse à celle-ci l'impression d'une tentative de « récupération ». Aux associations en région de trouver donc sur le territoire leur champ d'activité propre, il existe.

Le défi de la démocratisation culturelle

L'ANRAT peut donc se féliciter d'un certain nombre d'acquis, certes. Elle ne se repose pas pour autant sur ses lauriers alors que d'autres défis l'attendent au niveau national. Du côté associatif, un sentiment indéfini/infini demeure pourtant, de questionnements et de gêne plus ou moins prononcée certainement selon les territoires. Du côté des jeunes qui nous sont confiés, passés autant que faire se peut durant toute une scolarité par l'ouverture d'une initiation aux pratiques artistiques, quel bilan dresser ? L'évaluation sur le court terme (qui a fait l'objet d'un dossier de Trait d'Union) est assez aisée ; elle est encourageante, et globalement, nous savons la faire. Mais sur le plus long terme, un évident manque de retour rend difficile l'étude et un gros doute demeure. M. Sarkozy s'adressant dans sa lettre de mission à Mme Albanel au mois d'août l'an dernier dressait un constat auquel nous souscrivons globalement :

« En 1959, Malraux définissait ainsi les missions du nouveau ministère des affaires culturelles : « rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent ». [...] Après l'ère Malraux, un second cycle politique a conduit dans les années 1980 à une forte croissance des moyens d'intervention du ministère. [...] Les acquis de cette politique sont considérables : une offre artistique foisonnante, des musées et des monuments rénovés, un cinéma rivalisant avec la production internationale. Ces succès ne doivent cependant pas faire oublier les lacunes et les ratés : un déséquilibre persistant entre Paris et les régions, une politique d'addition de guichets et de projets au détriment de la cohérence d'ensemble, une prise en compte insuffisante des publics, et surtout l'échec de l'objectif de démocratisation culturelle. De fait, notre politique culturelle est l'une des moins redistributives de notre pays. Financée par l'argent de tous, elle ne bénéficie qu'à un tout petit nombre. »

Nous pouvons toujours arguer qu'avec plus de moyens les résultats seront plus tangibles. C'est certainement vrai et nous continuerons de le faire. Il n'empêche qu'un accompagnement artistique passe aussi par une remise en question du processus éducatif dans sa globalité. En particulier, il paraît évident qu'une absence de suivi au moment où les jeunes deviennent adultes est préjudiciable à un développement pérenne d'une démocratisation culturelle. C'est au moment où les jeunes deviennent autonomes dans leurs pratiques qu'il convient justement de les accompagner. Ainsi, s'il est naturel pour nombre d'étudiants d'aller à un concert de rock ou au cinéma, l'ensemble des milieux universitaires s'accorde à regretter la pauvreté des pratiques culturelles plus larges.

Du lycée à l'université

Pour des raisons historiques et structurelles, hormis deux ou trois régions qui font figure d'exception, l'ANRAT demeure insuffisamment représentée à l'université comme au sein des conservatoires et des IUFM. Alors qu'en région, les associations œuvrant pour le Théâtre-Éducation cherchent leur juste place par rapport aux institutions, c'est pourtant à cet endroit délicat qu'elles trouveront le mieux leur raison d'être. En effet, alors que la décentralisation fait que les lycées relèvent des régions quand les universités restent de la compétence de l'État, une association peut vraiment contribuer à dresser des ponts entre ces deux secteurs de formation. Un bénéfice peut en être attendu pour chacun d'eux. Pour les lycées, un meilleur suivi de cette éducation aux arts vivants permettra d'assurer que les graines semées avant le baccalauréat s'épanouiront ; et qui sait, à terme, on peut espérer au sein des universités un regain d'intérêt pour les « humanités » depuis longtemps en peine de considération.

Alors que les facultés sont amenées à se restructurer, ne ratons pas ce train de leur modernisation.

■ Florent Viguié, enseignant en classe à PAC, collège en REP à Pauillac, chargé de cours à l'Université de Bordeaux 3 en 2008

mémoire vive

Hubert Gignoux

Hubert Gignoux est mort le 26 février 2008 à Paris.

En 1992, sous l'heureuse impulsion de Jean-Gabriel Carasso, son « secrétaire général » d'alors et de Henri Massadau, directeur de la Maison de la Culture de Bourges, l'ANRAT avait contribué à la réédition du livre *Histoire d'une famille théâtrale*, l'un des deux ouvrages écrits par celui qui fut acteur, metteur en scène, directeur du Centre Dramatique de l'Est – devenu sous son impulsion le Théâtre national de Strasbourg (TNS). Cette belle réédition se voulait un « hommage à un homme de théâtre qui a marqué l'histoire de la décentralisation théâtrale en France et une contribution, aujourd'hui indispensable, à la préservation de la mémoire ».

Le nom d'Hubert Gignoux est attaché, pour moi, à deux modestes souvenirs personnels :

- Lycéen, interne au « lycée de garçons » de Belfort, c'est avec le Centre Dramatique de l'Est d'Hubert Gignoux (et avec la complicité d'un « pion » déjà moderne, qui organisa, trois années durant et trois fois par an, la « sortie au théâtre » d'une poignée d'internes curieux) que je fus « initié » au théâtre, jeune spectateur ébloui, bouleversé, partageant d'emblée les valeurs de ce théâtre-là, et découvrant sous les meilleurs auspices Molière, Shakespeare, Dürrenmatt, Racine, Feydeau, Claudel...
- Bien des années plus tard, un soir de 1988, au théâtre Paris-Villette, j'assiste à une représentation de *Villa Lucco* de Jean-Marie Basset, mise en scène de Jacques Lassalle, avec, dans le rôle de Pétain, Hubert Gignoux. Il y a dans la salle ce soir-là un autre spectateur, Jean-Claude Grumberg que je connais pour avoir mis en scène plusieurs textes, et qui veut,

après le spectacle « saluer l'auteur pour l'ambition et la réussite de son projet ». Je l'accompagne dans la loge des acteurs – l'auteur lui-même tient un rôle dans le spectacle – et j'ose adresser quelques mots à l'étonnant interprète du « maréchal ». Je lui dis ma dette de lycéen, ma découverte du théâtre dans ce théâtre de Belfort (futur « Granit ») qui accueillait les tournées du centre dramatique. Il m'écoute et me regarde, étonné de la fraîcheur des références et du souvenir et il me dit : « Merci ! c'est bon parfois de sentir qu'on n'a pas servi à rien »...

Au-delà de mes deux petites anecdotes, qui d'autre que Jacques Lassalle pouvait ici, dans cette revue, évoquer cet homme de théâtre dont la pensée et l'action auront été si proches d'une certaine idée du théâtre public au développement duquel il contribua de façon déterminante ? « À la fois artiste et patron, serviteur des poètes et citoyen engagé dans son temps, il n'est pas une responsabilité qu'à ce double titre Hubert Gignoux n'assuma, pas un combat qu'il ne livra, pas un risque qu'il n'accepta de courir après l'avoir mesuré ».

Cette phrase, extraite du texte de la préface que Jacques Lassalle écrit pour le second livre d'Hubert Gignoux « Un rire » et d'autres passages du même texte, ainsi que des extraits d'une communication faite le 31 mars 2008 au théâtre du Vieux Colombier dans une soirée hommage au disparu, constituent, avec l'accord de leur auteur, le corps de cette seconde « Mémoire vive ».

■ JPL, le 13 mai 2008

mémoire vive

« Un de mes trois maîtres fondateurs »

Même unifiés par la cohérence d'une pensée, d'une sensibilité, d'une curiosité, d'une intelligence des hommes, d'une vision de l'Histoire et du monde, il est plusieurs Hubert Gignoux : le patron de théâtre, le metteur en scène, l'acteur, – qui fut aussi de la Comédie Française –, le pédagogue, l'artiste et le citoyen engagés, l'infatigable lecteur et re-lecteur, le chroniqueur et l'essayiste, le cinéphile et l'amateur éclairé d'athlétisme ou de rugby, le découvreur enfin, sans doute celui qui de tous, avec l'ami, éclaire et détermine chacun des autres.

Le patron

Hubert Gignoux, dont les premiers maîtres furent ceux du Cartel, appartient à une génération qui ne dissociait pas, sur le plateau, l'acteur de l'animateur-metteur en scène. L'un et l'autre se mettaient au service des œuvres, c'est-à-dire du caractère chaque fois particulier de leur écriture, de l'intelligence de la fable qu'elles racontent, et de la certitude d'avoir à les jouer pour le spectateur davantage que pour soi. La représentation y gagnait en clarté de lecture et de figuration scénique, en efficacité rythmique, en dépense ludique. Je me souviens avoir vu, en alternance je crois bien, au Théâtre de l'Ambigu, peu de temps avant qu'il ne devienne un complexe bancaire, *Cent mille francs de récompense* de Victor Hugo et *La visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt. C'étaient deux grands succès du TNS d'alors. Un même souffle, une même énergie, mais différemment dépensées, les traversait l'un et l'autre. Au-delà des destinées individuelles, deux sociétés, le Paris du second Empire chez Hugo, la Suisse alémanique d'après la guerre chez Dürrenmatt, passaient au scanner. Une même capacité d'indignation, face à l'injustice et au mensonge, de la scène gagnait la salle. Et dans le même temps, la franchise du jeu, l'unité et la probité

de la présentation, la plénitude, tour à tour, du rire et de l'émotion provoqués, entraînait le public dans une sorte d'unanimité de plaisir et de réflexion. La belle expression de Théâtre Populaire, ici, n'avait plus rien d'un slogan ou d'une incantation. Il s'incarnait, il entraînait les coeurs et les esprits, et s'enrichissant des perceptions de chacun, il communiquait à tous l'exultation d'un avenir pour un moment partagé. À quelque temps de là, à Genève, où mes pérégrinations de jeune acteur m'avaient amené, j'assistais, toujours dans une mise en scène d'Hubert Gignoux, et avec la même troupe, à une représentation du *Mariage de monsieur Mississippi*, une autre pièce de ce Dürrenmatt, dont le dialogue avec le directeur du TNS, devait se révéler, si déterminant pour les deux hommes. Dans une forme scénique plus déconstruite, dans un rythme plus syncopé que la pièce exigeait sans doute, je retrouvais le même souci de lisibilité, la même jubilation de jeu. Un tel théâtre est-il encore possible aujourd'hui ? Trouverait-il encore un public assez impliqué dans son rapport au Monde et à l'Histoire, assez naïf de pensée et de sensation, assez riche d'expérience et de rêve, pour le comprendre et l'accompagner ? Les formes théâtrales d'aujourd'hui qui préfèrent si souvent à la volonté de signifier, le suspens indicible de métaphores indéchiffrables, s'accorderaient-elles encore de la probité de pareils moyens, de la franchise d'un pareil dessein ? L'acteur-metteur en scène-chef de troupe aurait-il encore droit de cité ? Le strabisme qui pouvait certains soirs caractériser son parcours – un œil sur le rôle, l'autre sur les partenaires et les péripéties de plateau – serait-il encore compatible avec une conception du jeu qui postule, d'emblée, la perte consentie, maîtrisée, d'une certaine conscience de soi ? Qu'importe. Ce théâtre-là a existé. Des destins se sont décuplés à le servir, il a enchanté la vie de milliers et de milliers d'hommes et de femmes et transformé bien souvent leur intelligence du monde. Envions ceux auxquels l'Histoire a ménagé la chance de tels rendez-vous.

Célébrons-les sans réserves, lorsque, loin de la manquer, de la brader, de la trahir, ils ont voulu, acceptant d'en affronter les risques et les combats, la partager avec le plus grand nombre. Et gageons que sous d'autres formes, et face à d'autres publics probablement, mais avec la même vigueur, la même ampleur d'horizon, ce théâtre, et sa part indispensable d'« illusion civique », reviendront.

À Strasbourg, Mai 68 commença avant l'heure. Les situationnistes de l'Université en avaient donné le coup d'envoi dès le début des années 65. La déferlante contestatrice n'a donc pas, à proprement parler, surpris Hubert Gignoux, mais elle l'a probablement ébranlé dans nombre de ses convictions et de ses pratiques. Est-ce assez que de vouloir changer le monde, si l'on ne commence pas par changer sa vie ? Toute révolution politique et sociale, si elle se veut conséquente, ne commence-t-elle pas par une révolution culturelle ? Et dès lors quel sens peut avoir encore l'aspiration à un monde nouveau, si c'est à partir des valeurs et des formes anciennes qu'on prétend le construire ? Quel est l'avenir du réformisme, alors que l'Histoire, on l'a bien vu (1789 en France, 1917 en Russie, 1949 en Chine), ne procède que par ruptures et « bonds en avant » ? Le passé non seulement dépassé, mais aboli ; la mise en pièces des textes classiques comme urgence prioritaire de la nouvelle mise en scène ; la libération sexuelle comme première étape de l'émancipation des misères morales et matérielles qui entraînent l'homme ; l'individu, produit fortuit d'un moment de la conjoncture socio-économique, ne devenant sujet de l'Histoire que s'il renonce à son individualisme petit-bourgeois et rejoint les masses prolétariennes, pour la dernière phase de la révolution mondiale qu'elles ont engagées ; l'art, quels que soient ses modes d'expression, n'ayant donc d'autre raison d'être que de se mettre au service de ladite révolution, et la création ne pouvant être que collective et idéologiquement contrôlée ou ne plus être. Voilà quelques-uns des préalables, dont il est difficile de ne pas sourire aujourd'hui, qui ont amené le TNS et son patron à présenter *Une très bonne soirée*, puis la *Reprise de l'Orestie*, spectacles iconoclastes qui mettaient à la question, quand ils ne les reniaient pas, un demi-siècle de théâtre d'art français. On peut s'étonner d'une si soudaine, si radicale volte-face. C'est oublier sans doute le quasi-unanimisme révolutionnaire qui avait saisi alors, à la suite des écrits de Sartre et de Fanon (*Les damnés de la terre*),

de Sollers et de Foucault, des films de Godard et de Gorin, les cercles intellectuels et artistiques de la gauche d'alors. C'est oublier sans doute, que malgré tous les excès, bouffons s'ils n'avaient été criminels, de l'illusionsm thermidorien, et du fanatisme des gardes, des Khmers, et autres terroristes rouges, venus ou à venir, inspirés par Mao, Pol Pot, Kadhafi ou Khomeini, c'est la question de la compatibilité des libertés individuelles avec la justice sociale et l'émancipation des classes et des peuples opprimés qui continuaient à se poser. Faut-il rappeler qu'elle se pose aujourd'hui encore dans la plupart des pays, même si certains d'entre eux parviennent à limiter tant bien que mal la domination, qui serait autrement sans partage, de l'économie néo-libérale par le maintien au pouvoir de démocraties électives. C'est oublier enfin qu'au théâtre, comme en pleine mer, il arrive que le capitaine pour sauver le navire et son équipage, paraisse, un moment, négocier son pouvoir avec les mutins qui prétendent le jeter par-dessus bord. *Une très bonne soirée* et plus encore *La prise de l'Orestie* connurent probablement l'accueil mitigé, passionnellement contrasté, auquel ils pouvaient s'attendre. Il semble bien qu'Hubert Gignoux en ait tiré les leçons. À l'échéance de son mandat, il n'en demande pas le renouvellement et quitte le TNS, sans garantie ultérieure d'aucune sorte. « Même si ces quatorze ans de Strasbourg auront été probablement les meilleurs de ma vie, il faut laisser la place aux jeunes » dira-t-il simplement. Se souvient-on assez d'un pareil départ ? Pour l'intéressé, il allait de soi et il se serait étonné qu'on pût lui en rendre hommage. Mais compte-tenu de l'évolution des mœurs en ce domaine, il est difficile de ne pas en considérer la discréption comme exemplaire, et de ne pas souhaiter qu'elle devienne la règle du service public. Par tempérament, Hubert Gignoux ne pouvait que relativiser à posteriori les outrances de 68. Mais il n'en renia jamais la part d'utopie et la charge d'espérance. Ses engagements politiques, ses aspirations d'artiste et d'intellectuel, ses solidarités de vie et d'action, s'en trouvèrent sinon transformés en tout cas notablement infléchis. Il n'était que dans sa cinquantaine. À ses yeux, il avait « choisi enfin, avec clarté, mieux qu'un parti, un camp ». Quant au TNS, « il ne restait que de lui survivre le plus intelligemment possible ». Tacite, lorsqu'il évoque l'abdication de Vitellius, ne pratique pas un laconisme plus déchirant.

mémoire vive

L'auteur

Outre de nombreuses notes de travail, commentaires de mises en scènes, analyses critiques (parmi elles, autour des années 50, un intrigant Anouilh et beaucoup plus tard, vers la fin de sa vie, un curieux et frondeur opuscule consacré à son cher Corneille), outre donc, la production continue de textes aussi divers que précieux, Hubert Gignoux a publié deux livres :

- en 1984, *Histoire d'une famille théâtrale* (Éditions de l'Aire),
- en 2001, *Un Rire* (Éditions de l'Harmattan).

Ces deux livres, indispensables désormais à tout chercheur, et plus généralement à tout curieux des fondements de nos théâtres d'aujourd'hui, Hubert Gignoux (désignons-le désormais par ses initiales H.G), ne les écrivit pas sans scrupules, et même certains jours sans tentations d'abandons. J'y vois plusieurs raisons : • Chez un homme d'action et de réaction comme l'était H.G, l'exégèse, le commentaire après-coup, ne vont jamais sans susciter quelque soupçon. Il est toujours intéressant de consulter les citations qu'un auteur place en exergue à ses livres : la première des six citations (pas moins) auxquelles H.G fait référence en tête de ses deux livres, est celle du romancier Joseph Conrad, dont il ne manquait jamais de préconiser la lecture aux jeunes auteurs : « On travaille d'abord, on théorise ensuite. C'est une occupation divertissante et égoïste, sans aucune utilité pour quiconque et qui a de bonnes chances de conduire à des conclusions erronées ». Certes, H.G ne prétendait pas théoriser. Il n'empêche. C'est un singulier paradoxe pour un essayiste que de moquer d'entrée le principe même de sa démarche. La compréhension d'H.G, de l'homme et de son œuvre ne dépend pas que de ce paradoxe. Mais elle en participe.

- On connaît la misère de l'édition théâtrale, son absence de marché lorsqu'elle ne relève pas des programmes scolaires ou de l'actualité médiatique. H.G souffrit sûrement, sans jamais le manifester, des difficultés que rencontrèrent ses livres lorsqu'il fut question

de les éditer. Il n'ignorait rien de ces difficultés, affirmait trop vite et trop fort en rire et s'y résigner, et il fallut tout l'intérêt et toute la généreuse obstination de ses amis, Jean-Pierre Sarrazac, en particulier, pour que ses écrits fussent publiés.

- H.G était un lecteur récurrent et ravi d'Aristophane, Rabelais, Montaigne, Corneille, Saint-Simon, Labiche, Diderot, Jarry, Vitrac, Sartre, Beckett, Marquez, Baktine, Karl Valentin, Hasek, Dario Fo, Rezvani, bientôt de Koltès ou de Gaudé, ses découvertes.

Au cinéma aussi, sa prédilection allait aux iconoclastes, aux subversifs rieurs et radicaux. Il avait par exemple une passion pour l'italien Marco Ferreri.

Mais de son éducation grand'bourgeoise, entre Forez et Valais, entre Pascal et Calvin, il avait gardé l'empreinte des auteurs de la NRF, Gide, Valéry, Claudel et aussi de son premier maître Chancerel (auquel il resta fidèle) et de Copeau (qu'au fond il n'aimait guère). D'une certaine façon, il se sentait condamné à écrire comme eux, prisonnier, pensait-il, d'un besoin de rigueur, d'une organisation rhétorique et rationnelle de la pensée, d'un respect stylistique de la forme. Il le déplorait, sans songer un instant à le renier, ce qui à ses yeux eut pris valeur de trahison. Il s'ensuivait chez lui, le sentiment dououreux d'une dissociation, d'un écartèlement interne tant politique, culturel, esthétique, affectif, que littéraire. En quelque sorte, il s'éprouvait tout à la fois Anatole France, et ceux qui à sa mort (Breton, Aragon...) avaient craché sur son cercueil.

Ici comme dans bien d'autres domaines, il ne faut pas suivre H.G jusque dans l'excès de ses pudeurs, de sa modestie, de ses doutes, à la limite certains jours de l'autodestruction. Il suffit de le lire, de le re-lire. Ce sera chaque fois une leçon de clarté, de probité intellectuelle, de respect du lecteur, autant que de frondeuses intuitions, de non-convenues prospectives.

Histoire d'une famille théâtrale est indispensable à notre intelligence des origines et des enjeux de la décentralisation. Mais elle l'est aussi si nous voulons

entrevoir quelque chose de notre avenir et comprendre les raisons que nous avons encore de faire du théâtre.

Un Rire, trop méconnu encore, est une invitation jubilante faite aux étudiants, aux praticiens, aux spectateurs, et pas seulement à eux, de reconsidérer, d'œuvre en œuvre, les significations, la portée et peut-être un nouvel usage possible de nos rires de théâtre.

Par-delà la vie, en son absence même, mon dialogue avec Hubert Gignoux n'est pas près de se terminer. J'avais coutume de dire qu'avec Fernand Ledoux (mon professeur au Conservatoire), avec Bernard Dort (à l'Université et sans discontinuer après), il était un de mes trois maîtres-fondateurs. Sans le lui avoir jamais vraiment dit, j'avais mis un pas dans ses pas de directeur et de « patron ». Aujourd'hui je pense plus encore à l'homme seul, libre, d'une irrémédiable indépendance, qu'il choisit jusqu'à la fin de devenir et de rester. Il m'avait fait l'honneur de me demander la préface de son premier livre, comme le feront quelques années plus tard les proches de Bernard Dort lorsqu'il s'était agi de publier un recueil d'hommages à son œuvre. Double, immense, et paralysante joie. J'étais jeune encore et si intimidé par Hubert Gignoux, autant par l'homme que par sa demande, qu'après des semaines d'alarmes et d'esquisses brouillonnes, j'avais fini par me désister, désespérant de pouvoir finir dans les temps. Il renouvela pourtant sa demande pour son second livre et cette fois je parvins à honorer le rendez-vous. Mais longtemps, sûrement, il me tint rigueur de mon premier renoncement. Il croyait sans doute aux raisons

que je lui en avais données mais, selon lui, elles ne suffisaient pas à m'en excuser, pas tout à fait. Un jour, quelque temps après la publication de son premier livre, nous nous étions croisés dans l'étroite ruelle qui mène à Théâtre Ouvert. Il passa, me dépassa, sans un regard. Étonné, désemparé, je risquai un misérable : « Bonjour, Hubert ». Il s'arrêta, se retourna, me considéra longuement et finit par me demander, dans un de ces accès d'étonnement qu'il savait si bien feindre : « Vous n'êtes pas mort ? ».

Mort, je ne sais pas, je ne sais plus, Hubert, si je l'étais, ce jour-là, sous votre regard. Mais vous, là, maintenant, ah, certes vous n'êtes pas mort ! En ces temps de mutation incertaine et triviale, en ces temps d'amnésie effrontée, de culte du résultat, de démagogie plus médiatisable encore si elle est imbécile, vous êtes plus vivant que jamais, et votre exemple nous oblige, nous obligera longtemps à rester debout.

■ Jacques Lassalle, le 15 mai 2008

QUELQUES DATES À RETENIR

QUELQUES DATES À RETENIR

Samedi 27 septembre 2008

Paris – Hôtel Massa

Conseil d'Administration de l'ANRAT

Vendredi 10 octobre 2008

France métropolitaine et DOM-TOM

Lire en Fête : « 1, 2, 3 THÉÂTRE ! pour et par les jeunes »

Lundi 17 et mardi 18 novembre 2008

Strasbourg

Le 17 : rencontre avec les directeurs de théâtres de ville et

des espaces culturels d'Alsace, avec l'Agence Culturelle d'Alsace

Le 18 : stage « Comment créer une séquence pédagogique

de théâtre en partenariat avec un artiste en création »

Lundi 15 décembre 2008

Paris – Théâtre de la Ville / Les Abbesses

Séminaire national :

« L'école du spectateur : les conditions d'une action nationale »

Samedi 28 mars 2009

Les Ulis (91) – Théâtre Jacques Prévert

Assemblée Générale annuelle de l'ANRAT

Un objet d'étude : « Projets d'établissement et théâtres de ville »

Du jeudi 2 au jeudi 9 avril 2009

Forbach – Le Carreau, scène nationale

« Dialogue interculturel et langage théâtral en Europe »

Samedi 16 et dimanche 17 mai 2009

Paris – Théâtre de la Ville

Rassemblement national : « Le théâtre dans l'éducation artistique »

Du lundi 6 au vendredi 17 juillet 2009 (sous réserve)

Avignon

Rencontres / Stages / Séminaires

ANRAT
38, rue du Faubourg Saint-Jacques
75014 PARIS

Tél. : 01 45 26 22 22
Fax : 01 45 26 16 20

Email : anrat@anrat.asso.fr
www.anrat.asso.fr

Association subventionnée
par les ministères de la Culture
et de l'Éducation nationale

*Pour plus de précisions,
nous vous invitons à consulter
notre site qui est mis à jour régulièrement.*

www.anrat.asso.fr

5 €

L'ÉQUIPE PERMANENTE :

Jean-Pierre Loriol, délégué national

01 45 26 85 81 - jpl@anrat.asso.fr

Danièle Naudin, administratrice

01 45 26 85 82 - d.naudin@anrat.asso.fr

Constance Reygner, chargée de communication

01 45 26 22 22 - info@anrat.asso.fr

Isabelle Chain, chargée de mission

01 45 26 22 22 - info@anrat.asso.fr