



02 Juillet 2019

Diplôme d'Etat

Professeure de théâtre



Cie Damuthee
Isabelle ALFRED

SOMMAIRE

INTRODUCTION	1
PARTIE 1 – PARCOURS ARTISTIQUE	2
I. DU CIRQUE AU CINEMA	2
A. <i>LE PREMIER PAS</i>	2
B. <i>LE CLOWN - CIRQUE DU DOCTEUR PARADI</i>	3
C. <i>LE CINEMA</i>	5
D. <i>AMERICAN CENTER</i>	5
II. LES CENTRES DRAMATIQUES.....	6
A. <i>CENTRE DRAMATIQUE DU NORD- PAS DE CALAIS</i>	6
B. <i>CENTRE DRAMATIQUE DE NORMANDIE et autres</i>	6
III. LES CREATIONS	8
A. <i>PREMIERE CREATION – la tête sous l'eau – un solo en 1986</i>	8
B. <i>CREATION DE LA COMPAGNIE DAMUTHEE</i>	9
C. <i>LES CONTES THETRALISES</i>	9
D. <i>LE CONTE</i>	11
IV. L'ACTUALITE	12
A. <i>MISE EN SCENE : ENFANTILLAGES de Raymond Cousse - Cie Gentil</i>	12
B. <i>COMEDIENNE : MORITURI VOS SALUTANT de Jérôme Gaulier</i>	13
C. <i>FORMATION CONTINUE : laboratoires du CDN de Normandie</i>	14
PARTIE 2 - PARCOURS PEDAGOGIQUE	15
INTRODUCTION	15
I. VOUS N'AUREZ PAS MA HAINE.....	16
II. THEATRE ECOLE DU PAPILLON NOIR	22
A. <i>L'ARABE DU FUTUR de Riad Sattouf</i>	26
B. <i>ELECTRE SE REVEILLE de Ximena Escalante</i>	28
C. <i>ANDROMACA REAL de Ximena Escalante</i>	30
III. Des pas...VERT LEZARD - 1996 à 2009	32
IV. LEARNING WEEK – en Lombardie	35
CONCLUSION.....	38

INTRODUCTION

Après des années de pratiques théâtrales comme artiste dramatique, metteur en scène, conteuse, artiste enseignante, je souhaite m'inscrire dans une démarche introspective, analytique et valorisante, afin que ce travail de collecte et d'analyse puisse me permettre d'avancer dans ma démarche artistique et pédagogique et m'aider à mieux comprendre mon fonctionnement, et à définir une orientation claire à moyen terme.

Le Diplôme d'état de professeur de théâtre en Validation des Acquis et des Expériences cadre avec mes besoins et mes désirs, en offrant une structuration adaptée et cohérente avec un agenda précis et un accompagnement de qualité et personnalisé.

J'ai suivi la formation des Chantiers Nomades PEDAGOGIE THEATRALE proposée en partenariat avec l'ESAD dirigée par Pascal Papini en juin et septembre dernier pour préparer le D.E. J'ai étudié en détail le schéma d'orientation pédagogique ainsi que les documents et les textes sur ce sujet. Je comprends que le travail dans les conservatoires est très hiérarchisé, mais qu'il y a beaucoup d'évolution dans l'approche de l'art dramatique et la possibilité de créer à l'intérieur du cadre assez strict de l'institution, des lieux de vie et d'échange.

Par ailleurs, je mesure mon besoin de cadre pour faire évoluer ma réflexion qu'elle soit pédagogique ou artistique. Cette démarche diplômante valorise mon expérience, mon appétence à apprendre, à transmettre et mon engagement professionnel. C'est un nouveau défi et cela m'encourage à mettre en place de nouveaux partenariats, développer de nouvelles initiatives, et élargir mon réseau localement et internationalement.

Je propose quelques expériences artistiques diverses et variées afin d'exprimer différents aspects de mon parcours artistiques et révéler ses reliefs. La chronologie n'est pas forcément respectée afin de regrouper les expériences significatives dans des chapitres distincts.

Au commencement, les cours d'art dramatique du Théâtre de l'Eclipse, les sorties au théâtre, le cirque et le travail du clown, le cinéma derrière et devant la caméra. Puis les engagements dans des Centres Dramatiques Nationaux comme le CDN du Nord Pas de Calais, La comédie de Caen, et des pièces du répertoires classiques comme Le misanthrope, ou Musset. Un chapitre sur les créations, les contes théâtralisés, le travail de conteur et pour clore le parcours artistique, l'actualité 2019 comme metteur en scène et comédienne.

PARTIE 1 – PARCOURS ARTISTIQUE

I. DU CIRQUE AU CINEMA

A. LE PREMIER PAS

« Un chemin de mille lieues commence toujours par un premier pas » Lao Tseu

Premier pas au Cours d'Art Dramatique à Jusivy sur Orge, qui deviendra le Théâtre de l'Eclipse dirigé par Christian Jehanin, issu de l'école du TNS de Strasbourg puis directeur du conservatoire de l'Essonne. Cet atelier d'initiation théâtrale m'ouvre sur un univers novateur qui permet d'aborder la vie d'un point de vue plus vaste et séduisant. C'est une première ouverture sur l'art dramatique, ses auteurs, et une découverte des métiers lié au spectacles : metteur en scène, comédien, scénographe, costumier, régisseurs son et lumière, dramaturge.

Cette initiation aux premières bases de techniques d'acteur, la parole incarnée, le corps chargé de l'énergie du texte, la mise en scène de drames sociaux, politiques, intimes, affinent mes goûts théâtraux et littéraires.

L'ouverture sur l'imaginaire, la notion de création collective, et tous les aspects techniques m'éblouissent de possibles ! Je vais vivre une première expérience du groupe avec le mélange de jeunes que nous sommes et d'adultes, venus de différents horizons, voir nationalité.

Fille d'aviateur, orphelin de naissance, je connais la force de la passion grâce à mon père. Voilà qu'elle, la passion, me tombe dessus à quinze ans comme une évidence. Ma vie sera théâtre !

Avec le théâtre de l'Eclipse, nous allons assister régulièrement à des spectacles, mon œil de jeune spectatrice, ma vision et mon sens critique entament une longue carrière. J'habite à dix minutes de Paris en train.

Je découvre mon appétence pour un théâtre engagé, poétique et onirique. J'aime la force des images créées par les comédiens, l'apport de la scénographie, l'esprit de troupe et la pertinence d'un propos en lien avec la mise en scène... Je peux sans doute dater ma sensibilité artistique naissante à partir de cette période mais je n'en ai pas vraiment conscience. Ma curiosité naturelle va me conduire vers des esthétiques théâtrales très variées et ouvertes.

Spectacles vus entre 1976 et 1981 :

David Copperfield mise en scène Jean Claude Penchenat au Théâtre du Soleil en 1977 à la Cartoucherie de Vincennes. Souvenir d'une scénographie et d'un jeu précis, une belle équipe de comédiens au service d'un récit fort et d'un esthétisme sobre.

Le bal de J-C Pechenat - Théâtre du Campagnol, ce spectacle inaugure mon goût pour un théâtre « populaire », un théâtre de corps, de voix, d'images, qui porte un regard sur notre société tendre et grinçant à la fois, avec un humour poétique et décalé. Dans un esthétisme différent des spectacles de Pina Baush, je perçois à travers *Le Bal* un univers qui me touche et m'intrigue, celui de la Danse Théâtre. Je travaillerai plus tard avec des chorégraphes et des danseurs et pratiquerai la danse contemporaine, danse Butho, le Kathakali en Inde, le Flamenco, le Tango...

La classe morte de Kantor – théâtre de la mort : Les vieux tueurs d'enfance porte leur enfance sur le dos. L'utilisation des poupées /enfants pour enrichir le propos, créent des images parlantes à tous. Ce théâtre dénonce, accuse, caricature, porte un regard personnel et toujours poétique sur le monde, sur la mort... de l'enfance.

La conférence des oiseaux inspiré du poète soufi Attar, un récit théâtral de Jean Claude Carrière, mise en scène par Peter Brook aux Bouffes du Nord. Je découvre l'adaptation d'un conte au théâtre avec des comédiens de différentes nationalités, le travail du chœur, la présence de la musique sur scène ; une création collective pour un théâtre pauvre et engagé, dans laquelle je perçois la force de ce directeur d'acteurs, sa générosité et son exigence. Je décèle l'excellence de ce grand metteur en scène !

A la Cité Universitaire Internationale, j'assiste à plusieurs spectacles de pièces de Berthold Brecht. Le courant de cette fin des années 70, sous l'influence de Brecht, impose la distanciation entre l'acteur et son personnage, ce qui conduit le spectateur à élaborer son propre chemin et à devenir créateur. Les situations sont fortes et les scénographies colorées.

Mes premières lectures seront Stanislavski, La formation de l'acteur, La construction du personnage ; P. Brook, L'espace vide ; Kantor et le théâtre de la mort ; A. Artaud ; Jean Vilar ; Diderot ...

B. LE CLOWN - CIRQUE DU DOCTEUR PARADI

En m'installant en Normandie, en 1981, je m'inscris à un atelier de Clown. J'explore le travail de l'Auguste et du Clown blanc avec Olivier Hervet. Un magnifique Auguste qui nous transmet les bases du clown avec exigence et générosité. Je découvre le pouvoir de transformer un malheur en un acte qui provoque le rire... magnifique ! Mon Auguste est tendre, naïf et lunaire. Dans ce travail, il y a nécessité à développer une action simple et en faire un numéro. Comme si on passait tous nos actes quotidiens au microscope... une chute devient un événement, une fausse note l'occasion de mettre en exergue une relation entre deux personnes et éclairer la hiérarchie qui prédomine. La précision et le rythme sont des moteurs qui déclenchent le rire, ou non. Le jeu avec le partenaire sur deux modes différents Auguste et Clown blanc permet de mettre en valeur les défauts et les qualités des uns et des autres.

La technique clownesque révèle l'acteur, précise sa présence, comme s'il passait du flou au net. Ce travail tend à l'épure, à gommer toute habitude. Il donne à voir ce qui se vit, il

se confronte aux règles du jeu sur le regard, sur le temps, sur l'espace, il oblige à la transparence, la simplicité, la précision.

Quelques temps plus tard j'intègre la compagnie de Cirque théâtre.

Pendant trois années, je travaille au sein du Cirque Paradi. J'y trouve la rigueur, la régularité, l'exigence lié aux disciplines circassiennes. Les journées commencent par un échauffement de danse classique, puis des heures de jonglage, seule ou en duo. Je m'essaie au trapèze et à l'acrobatie ; le travail d'équilibre sur un fil de fer, une boule, les échasses ou le jonglage auront ma préférence. J'affirme mon goût de la discipline dans ce travail, avec un environnement artistique *quotidien*.

Première direction pédagogique

On me confie un atelier théâtre autour des personnages du cirque. Voilà que la pédagogie me tombe dessus et j'y trouve un équilibre. En effet, la transmission demande d'éclaircir son propos en donnant des consignes précises, le temps est structuré. L'échange avec les enfants est vivifiant, exigeant. Je crée des numéros avec des magiciens, des tigres, des dompteurs, des Monsieur Loyal, des Augustes, des panthères... en herbe. J'emmène les enfants en spectacle sous chapiteau, dans des carnivals...

Première expérience de théâtre de rue

International Trio sera joué dans toute la région normande et au-delà. Nous montons le portique de trapèze, sortons notre peau d'ours et notre python royal. Jean-Christophe Hervet interprète un Monsieur Loyal plein de saveur. Je joue une magicienne décalée du haut de mes 23 ans ou parfois un Auguste espiègle avec Jacques Piel, jongleur et Clown blanc. Je commence à jouer des percussions avec une grosse caisse.

Première création Clownesque

Je crée un numéro de clown avec Bruno Romy, que nous présentons aux Bourses Louis Merlin sous le chapiteau d'Alexis Grus qui nous sélectionne pour le premier tour ! Monsieur Grus me demande de féminiser mon personnage d'Auguste, je reviens donc avec une jupe culotte et un clown plus androgyne.

En parallèle, je travaille à la Comédie de Caen, le soir à la billetterie du théâtre des Cordes ou au théâtre municipal. Durant quatre années, je vois tous les spectacles du CDN, une ou plusieurs fois. Chaque soir, je les entends de la cafétéria, il n'y a pas de porte qui ferme la salle.

Je travaille aussi à la relecture des pièces éditées et assure parfois des remplacements de costumière ou de comédienne. Je fais la rencontre de Jacques Gamblin sur un spectacle de Jean Pierre Sarrazac.

C. LE CINEMA

À cette même période, je m'inscris à un Atelier cinéma au Café des Images et m'initie aux différentes techniques cinématographiques. Nous tournons beaucoup de courts-métrages en super 8 mm puis en 16 mm. Les rôles se définissent entre nous suivant nos attirances, je passe vite devant la caméra et Bruno Romy, derrière. Il deviendra réalisateur (filmographie : *Rumba*, *Iceberg* ; *La fée* présentée au festival de Cannes en ouverture de la quinzaine des réalisateurs, *Mika* sur l'hospitalisation de sa fille à la suite d'une leucémie, *Paris pieds nus* avec Abel et Gordon...).

En 1986, nous travaillons sur le scénario d'un court-métrage de 20 minutes réalisé par Bruno Romy, *La fiancée*, dans lequel j'ai le rôle principal.

Nous cherchons un comédien, je contacte Jacques Gamblin, il accepte de jouer mon fiancé. Ce sera sa première introduction dans l'univers du cinéma. Et pour le rôle de ma mère, je contacte Hélène Vincent, avec qui j'ai travaillé sur un atelier de Formation et de Recherche à la comédie de Caen sur « *La maison de poupée* » d'Ibsen. Hélène prendra deux jours de ses congés pour notre jeune équipe de tournage, juste avant Madame Duquesnoy dans *La vie est un long fleuve tranquille* d'Etienne Châtelier (1988).

Je découvre le plaisir des tournages et l'importance de l'équipe technique. Je savoure l'alchimie qui se produit, après deux ou trois jours de tournage, à retrouver son personnage comme un costume qu'on a laissé dans les coulisses et qui nous attend !

Mon parcours est parsemé de tournages, des petits rôles et des figurations : une femme française sous l'occupation dans une série russe ; la belle-mère d'Orelsan dans *Comment, C'est loin* ; une courtisane dans le film de Patricia Mazui *Saint Cyr* avec Isabelle Huppert...

J'adore le climat des tournages et apprends toujours en regardant et discutant avec l'équipe. Je constate que l'intérêt est toujours fonction du rôle attribué, du scénario et bien sûr du talent de la réalisation. L'implication de l'équipe de tournage est presque toujours liée à l'alchimie entre tous ces éléments.

D. AMERICAN CENTER

Je ressens le besoin de me former à un autre type de jeu. Je m'inscris au Centre Américain pour suivre les cours de Blanche Salant, ancienne élève de Lee Strasberg. Cet enseignement « Actor Studio », inspiré par Constantin Stanislavski, développe un enseignement très exigeant, un jeu plus personnel en puisant dans nos souvenirs et nos propres émotions. J'ai l'impression de redécouvrir tout ! Cela permet de réinventer un théâtre plus contemporain en s'appuyant sur nos propres sensations pour les mettre au service d'un personnage, d'un texte. L'immédiateté de la présence, la singularité, un « ici et maintenant » prend tout son sens avec des exercices très précis et exigeants, comme le travail de la mémoire des sens, par lequel nous

allons chercher physiquement des sensations vécues (ex : la douleur d'une rage de dent, des maux de ventre... ou bien un goût, une odeur). Je garde toujours une grande partie de cet enseignement dans mon jeu et dans ma transmission du théâtre, où je pousse la créativité personnelle.

II. LES CENTRES DRAMATIQUES

A. CENTRE DRAMATIQUE DU NORD- PAS DE CALAIS

En 1987, je vis de nouveau à Paris et étant libre de tout engagement, je postule par écrit pour un poste de comédienne permanente. À la suite d'un entretien, je suis engagée comme comédienne permanente au Centre Dramatique du Nord-Pas de Calais dirigé par Jean Louis Martin Barbaz. Ce CDN déploie des actions théâtrales dans une région sinistrée par le chômage et assez désertique culturellement à cette époque.

Nous sommes trois comédiens permanents et développons des initiations théâtrales dans différentes villes : des créations « jeunes publics » ; des lectures poétiques ; un grand spectacle en plein air pour les 600 ans du Beffroi de Béthune, accompagné par un groupe de musique électro Art Zoyd. Nous jouons en 1988, en présence du Président de la république Mr François Mitterrand.

Jean Louis Martin Barbaz me confie des ateliers de théâtre dans différentes villes de la région, Laon, Seclin, Béthune... Je collabore avec des professeurs de français et des classes de 5e et 3e à Laon : nous travaillons *Le médecin malgré lui* de Molière et *Un chapeau de paille d'Italie* de Georges Feydeau. L'écriture précise offre aux comédiens amateurs un jeu rythmé et des situations théâtrales comiques et pleine de rebondissements. Les conditions de travail au CDN sont appréciables : à Laon, nous répétons sur la grande scène du théâtre et pour les présentations publiques, un ou deux régisseurs, sont à mes côtés ; ils m'aident aussi au niveau de la scénographie pour les présentations des ateliers scolaires ou extrascolaires.

J'apprécie cette institution qui est à taille humaine. Jean Louis Martin Barbaz apprécie mon dynamisme, mon implication dans les projets, il me conseille d'approfondir ma connaissance du répertoire classique. Durant cette période, je rencontre beaucoup de comédiens qui jouent dans les différentes créations du CDN du Nord-Pas de Calais, une région émouvante. Après trois années comme Comédienne permanente au CDN de Béthune, je retourne en Normandie.

B. CENTRE DRAMATIQUE DE NORMANDIE *et autres*

On ne badine pas avec l'amour d'Alfred de Musset mise en scène d'Annie Pican, en 1998 au Centre Dramatique National de Normandie, j'incarne Rosette. Un des texte les plus beaux du répertoire, un rôle fort qui m'habite. La scénographie et ses meubles en bois de

noisetier tressé, est particulièrement inventive. Toute la temporalité de la pièce écrite en 1834 est déplacée au 13^e siècle, nous portons des costumes magnifiques et des coiffures somptueuses.

La préparation avant de jouer dure deux heures et demie minimum pour la pose de la perruque qui monte à soixante-dix centimètres sur ma tête et qui doit être extrêmement bien fixée pour les scènes chorégraphiques. La fontaine est représentée par une cascade de « cordes » en lin autour d'un mat sur lequel je monte et chante une mélodie.

Une belle équipe de comédiens sur ce spectacle mais aussi beaucoup de pression, nous subissons les tensions entre le metteur en scène, certains comédiens et la production. J'apprends l'importance de savoir travailler sans attendre une cohésion de groupe, même si cela est préférable et souhaitable. Une distance entre ce que le public voit et l'intérieur d'une équipe avec ses discordes, ses tensions, ses incompréhensions. Comment chacun se place-t-il vis-à-vis d'un conflit ? Comment dois-je ménager ma place face à des comédiens qui sont en demande constante de répéter leur scène et que les autres doivent attendre patiemment ? Comment ne pas se démobiliser dans ce contexte de tension et continuer son propre chemin créatif en évitant de prendre parti pour les uns ou les autres, et sans perdre son point de vue. Je me concentre sur le spectacle, avec cette envie que le travail scénique ne soit pas trop perturbé par les rancœurs et discordes des uns et des autres. Ma connaissance de l'équipe technique, notamment la costumière et la scénographe, aide à surmonter les désaccords. Je retiens une pièce magnifique dans une scénographie éblouissante de Pascale Mandonnet.

La comtesse sanglante mise en scène de Lulu Berthon au Centre Dramatique National de Normandie en 1996. Une partition très spéciale avec beaucoup de chants et de danse pour incarner une sorcière. Une expérience forte, dans un spectacle marquant et provoquant. Un parallèle entre la violence du désir de cette comtesse de se maintenir dans une jeunesse éternelle, en se baignant dans le sang de jeunes paysannes, après des tortures d'une incroyable inventivité et le commerce mondial d'organes provenant de populations vulnérables, destinés aux populations aisées.

Ce spectacle réunit une danseuse contemporaine, un musicien accompagné par une chanteuse narratrice et un trio de comédiennes-chanteuses, dont je fais partie. Dans ce rôle, nous avons un parcours extrêmement physique sur une structure évoquant la salle de torture. Au niveau vocal, nous devons fournir un gros travail presque toujours à trois voix. Je dépasse ma peur de dérailler sur une note. Cela semble très périlleux mais finalement je réussis ce pari, vaincre ma peur de chanter faux. Une bataille de gagnée, un vrai challenge !

Le misanthrope de Molière mise en scène Yves Babin - Estrad'théâtre, je joue le rôle d'Arsinoé au Théâtre de Coutances. Cette ville normande est un haut lieu de jazz en France avec son festival Jazz sous les Pommiers depuis 30 ans. Un pianiste de jazz Emmanuel Duprez, accompagne ce misanthrope. Nous travaillons la chorégraphie avec une danseuse

contemporaine, dans une scénographie inspirée des années folles. Le travail des alexandrins est exigeant et bientôt leur rythmique nous devient familière et intuitive.

L'étrange nuit – Théâtre Ozenne

Nous créons un spectacle à partir de textes d'auteurs normands où la mise en scène est toujours changeante, sur la thématique de la folie avec trois auteurs normands : Mirbeau, Flaubert, Maupassant. Cinq comédiens, trois femmes et deux hommes pour une plongée dans les ténèbres de la folie.

L'enjeu de cette création, constituée de cinq monologues, est une variation de la mise en scène et des personnages en fonction des lieux de représentation (exemple : ancien tribunal, ferme, salle de réception, atelier de sculpture...). Il est intéressant de voir comment un même texte résonne suivant le cadre, les personnages, les interactions entre le texte et les situations et ainsi révèle des niveaux de lectures très variés.

Je serai une gouvernante ' vieille fille amère ', une veuve honteuse, la témoin naïf d'un procès, une jeune paysanne couverte d'argile parmi les sculptures de Fanny Ferrer, une fermière plumant un poulet dans une cuisine de ferme. Le public participe souvent à plusieurs représentations de cette Etrange nuit et l'aventure continue en 2019.

III. LES CREATIONS

A. PREMIERE CREATION – la tête sous l'eau – un solo en 1986

En Parallèle à la formation au centre américain « Actor studio », je crée avec la complicité d'un metteur en scène, un solo inspiré par les fragments d'un discours amoureux de Roland Barthes : l'attente de l'être aimé, lui tient la tête sous l'eau. Nous cherchons des textes de Sam Shepard, auteur américain que l'on traduit en français. Nous utilisons le cinéma, super 8 mm, projeté sur un store, dans une scénographie dépouillée. Etant seule en scène, je découvre l'importance du régisseur, de son attention, sa capacité à être dans le bon tempo, à anticiper les problèmes, à s'accorder ensemble, j'ai 25 ans.

Je découvre la puissance de la création personnelle, l'implication totale dans un projet, de la recherche de texte à la conception du décor, de l'affiche au dossier de presse, en passant par la recherche de fonds publics jusqu'à la présentation publique. Un spectacle sur le fil, sans doute, extrêmement touchant puisque des années après j'ai des retours émus.

B. CREATION DE LA COMPAGNIE DAMUTHEE

Avec la complicité de Betty Marlone, nous créons la compagnie Damuthée en 1992. Nous travaillons l'interdisciplinarité et collaborons avec des danseurs et chorégraphes issus de la danse contemporaine et des musiciens issus du jazz, qui jouent sur scène avec nous. Toutes les créations de la Compagnie Damuthée (**D**Anse/ **MU**sique/ **THE**âtre/ Etc.) tissent des liens avec la danse, le théâtre, la musique ou le cinéma, l'art de la marionnette, le conte.

C. LES CONTES THEATRALISES

- **Chrysalide, la géante**

Nous commençons cette aventure en écrivant un conte de rue **Chrysalide, la géante**. Cette géante se nourrit des rêves de la cité. Nous récoltons les songes tout frais rêvés et traversons la cité pour les lui offrir. Mais, en chemin, des fragments de rêves s'échappent... et cela donne lieu à des scènes de théâtre en rue.

Ce spectacle connaîtra plusieurs variations : duo puis trio avec un saxophoniste, puis sextet avec des percussionnistes et une scénographie évolutive. Un camion est aménagé en tente nomade et tire un plateau où évolue un maître du temps-percussionniste. L'intérieur nous sert de loge. Ce spectacle de rue deviendra donc itinérant, nous sommes en 1993. Certaines scènes sont chorégraphiques, d'autres clownesques, ou d'inspiration punk, circassiennes... Nous mélangeons des textes en alexandrins ou contemporains... Nous jouons dans notre région, dans des festivals de rue comme Châlon dans la rue, Aurillac ; la DRAC de Basse Normandie nous soutient.

Avec la Cie Damuthée, j'organise une première tournée en Albanie en 1993. Un cinéaste albanais nous suit et réalise un documentaire. Ce sera le premier spectacle de rue après trente ans de fermeture du pays, sous le règne d'Enver Hodja... Le public est extrêmement touché et attentif. C'est une expérience humaine et artistique incroyablement intense. Un énorme choc pour beaucoup, le sens de l'accueil est très important culturellement pour les albanais. Nous apercevons la beauté du pays et ses blessures. Un photographe suit la tournée et ramène des images d'une grande qualité et sensibilité.

- **Mimikakliù ou la rapsodie de l'innocence**

Un ami artiste me propose un conte populaire albanais et le traduit pour moi *Mimikakliù ou la rapsodie de l'innocence*. En 1995, je décide de mettre en scène ce conte avec une comédienne, une danseuse-chorégraphe, Sylvie Ageon. Elle est assistante de Karine Saporta au Centre Chorégraphique National de Caen, où je prends des cours de danse contemporaine.

Mimikakliù ou la rapsodie de l'innocence raconte l'histoire de la fille d'un roi qui, sur les ordres de sa maîtresse d'école tue sa mère, la reine. La marâtre veut prendre la place de la reine et profite de son statut pour obliger la petite à lui obéir (trafic d'influence, abus de

confiance, crise d'autorité et délit d'initié...). Je choisis de décrire une crise aiguë de narcissisme de la marâtre qui fête sa victoire, par une scène où elle perchée sur des chaises de 30 cm de haut, se baise les mains, les bras. Je touche à cet instant le théâtre qui m'habite. La **symbolique est claire**, tout le monde peut lire cette scène et comprendre le propos : une femme se couvrant de baisers en psalmodiant des Moi, moi, moi... L'image parle à tous, petits ou grands, de France ou de Navarre et dans toutes les cultures.

L'utilisation du masque ou la manipulation d'objets telle la jarre dans certaines scènes permet de multiplier les personnages, d'appuyer le propos et de conduire la lecture de ce conte qui est entre théâtre et danse ; la parole est présente mais réduite, des écrits sur des tableaux noirs ponctuent le récit. La scénographie est astucieuse, elle permet de changer de décor en déroulant les tableaux peints. La musique originale est écrite par le compositeur Christian Belhomme.

Inspiré par les films muets que l'on colorise, ce conte en trois actes sera décliné en trois monochromes rouge/vert/jaune : 1. Le drame où la marâtre ordonne de tuer la mère 2. La rencontre avec l'Amour, la renaissance 3. Le départ dans le désert et la rencontre avec le fantôme.

Ce spectacle sera adapté pour l'extérieur comme pour les salles obscures. Nous jouerons en France dans les festivals d'Aurillac, Annonay, Caen et avec le soutien de la région normande, en Pologne à Gdansk, Varsovie et Cracovie. Puis j'organise une deuxième tournée en Albanie. En 1996, nous jouons notre conte albanais avec le concours de l'alliance française et l'ambassade de France. Nous rencontrons des artistes comédiens et metteurs en scène. Cette expérience sera incroyablement riche mais aussi difficile. Les difficultés viennent de l'intérieur du groupe, l'équipe se disloque. Le travail en 'terre inconnue' n'est pas adapté à tous ; la solidité psychique est garante de stabilité et c'est indispensable dans les tournées.

- **Le nom sur le bout de la langue** de P. Quignard au Musée des beaux-arts de Caen.

Un conte populaire réécrit par Quignard, le combat d'un jeune homme contre le diable pour son aimée convoitée également par le diable.

Je raconte l'histoire avec une violoncelliste sur scène.

Je travaille sur ce projet en étroite collaboration avec le musée des beaux-arts. Nous choisissons une vingtaine de tableaux dans la collection permanente, de différentes époques et styles picturaux. Sur scène, trois cadres d'une taille assez importante, accueillent les images des tableaux projetés en vidéo. Ce conte sera présenté pour les classes de 4^e et 3^e, dans le cadre d'un projet pédagogique avec le musée des beaux-arts de Caen.

Les œuvres des collections permanentes du musée viennent en illustration directe ou en évocation des actions, sentiments, paysages, émotions, ambiances évoqués par le texte. Sélectionnés dans les collections anciennes ou contemporaines, les tableaux sont présentés en entier ou détail, transformant alors complètement le message transmis ou l'émotion suscitée.

Certains sont mis en mouvement par création vidéo, donnant ainsi l'impression de pénétrer dans l'œuvre à la suite des protagonistes de l'histoire.

D. LE CONTE

Passionnée par les récits et la fantaisie des contes depuis longtemps et face aux difficultés de production des créations théâtrales, je décide d'orienter mon travail personnel vers le conte. Comment raconter de façon vivante et simple des récits ? Je suis une formation auprès d'un grand conteur qui a activement participé au renouveau du conte : Michel Hindenoch (*Conter, un art*, aux éditions du Jardin des mots). Un moment d'une intense poésie et générosité. Il pense son art avec une grande conscience et développe une pédagogie très éclairante. Sa demande est claire : le récit doit vivre en nous avant de se montrer, se raconter. C'est l'histoire qui décide, alors il nous faut parcourir les images, les sensations qui naissent avec précision, pour offrir nos visions claires au public.

Le parallèle avec l'acteur est troublant mais la séparation entre comédien et conteur est clairement définie : pas de personnage qui conte mais nous... sans masque de personnage, sans le fard de l'acteur. Comme le poisson dans l'eau, nous devons vivre dans notre histoire. Finalement, il y a énormément de points communs avec un type de théâtre où la notion de personnage disparaît au profit de l'acteur joueur. Bien sûr mon métier aide mais il faut aussi déprogrammer nos logiciels internes et apprendre à faire peau neuve. Comme j'adore cette prédominance à réinventer sa vie, intime et professionnelle, je me sens en adéquation avec l'exigence de ce conteur si particulier et de son humour poétique. Je reprends donc mes contes avec un regard neuf, décapant et stimulant.

Chaque stage est un moment où je me forme à une discipline, où j'apprends et dans un même temps, j'observe l'artiste formateur, j'analyse ses propositions, sa façon particulière de nous emmener. Je sais qu'il est impossible de faire un *copier/coller* car nous avons nos propres mots, nos propres chemins, nos propres ressentis d'un groupe ou d'une personne, nos propres intuitions qui vont guider notre pédagogie.

Ce qui importe, ce n'est pas que vous gardiez la mémoire de ces contes mais que vous sachiez ce qu'ils représentent pour vous (Hampaté-Ba)

IV. L'ACTUALITE

A. MISE EN SCENE : ENFANTILLAGES de Raymond Cousse - Cie Gentil

Sébastien Gentil m'a invité à mettre en scène ses "enfantillages" et j'ai plongé avec délices dans cette aventure.

Des situations drôles et poétiques se dessinent dans ces neuf tableaux.

Les personnages semblent tout droit sortis des clichés de Doisneau, du cinéma de Jacques Tati ou de la plume de Monsieur Prévert : curé, boucher, garde champêtre, instituteur, le copain Marcel, les écoliers, la sœur de Marcel, le commis du boucher ou la femme du boucher... !

On jubile à entendre ces souvenirs, ces pensées, ces délires et l'adresse du comédien à les incarner, rend cette écriture vivifiante. Elle demande une performance à l'acteur qui se prête à la métamorphose. Je voulais restituer un théâtre physique et épuré. Dans ce jeu verbal, la force des personnages et la perception de l'auteur se conjuguent pour éprouver le plaisir du public.

Le comédien ne quitte pas l'espace scénique, tout est à vue (changements de costumes, arrivée de nouveaux accessoires) ; on assume un "théâtre pauvre" mais d'une grande richesse dans le scénario, l'écriture, le jeu, la variété des personnages, des situations.

Nous avons choisi qu'il nous emmène dans ces souvenirs comme on raconterait cette histoire avec des vêtements d'adulte, pour parler de l'enfance et de ses questionnements sensibles, philosophiques, pertinents voire délirants.

Sébastien Gentil et Raymond Cousse réveillent Louis de Funès, Fernandel, Marcel Pagnol, Coluche ou Galabru.

J'ai pris un plaisir immense à proposer au comédien des directions précises, des actions où chaque personnage prend vie avec justesse et dextérité. J'ai nourri l'imaginaire de l'acteur en partageant mes images, mes références. Ayant vite capté son agilité à intégrer les différentes orientations, je lui demande des actions (regards, créations de personnages...) extrêmement précises, pour lui permettre d'agrandir son jeu dans une liberté surveillée. Grâce aux rendez-vous précis et réguliers que nous avons construits, il peut se permettre quelques écarts en fonction de ses ressentis lors des représentations publiques. Cet espace de liberté du comédien est certes réduit mais indispensable dans ce spectacle, plein d'humour et de poésie. Raymond Cousse, auteur et acteur, livre un texte sur mesure pour le comédien.

Les premières du spectacle ont eu lieu début mai, les retours sont excellents... L'aventure va se poursuivre et ouvrir sur d'autres partenariats.

B. COMEDIENNE : MORITURI VOS SALUTANT de Jérôme Gaulier

Ceux qui vont mourir vous saluent .

Dans le cadre de Culture et Santé, la Cie du Bourdon Céleste met en scène un quatuor de personnes dépendantes dans un espace clos. Des ateliers ont lieu depuis un an dans des EHPAD. La rencontre avec le personnel et les résidents a inspiré Jérôme Gaulier dans son écriture théâtrale. C'est une fiction où chaque personnage divague, traversé par une phobie personnelle, jusqu'à la folie collective. Mon personnage est bâti à partir du traumatisme de l'abandon et s'accroche au groupe comme à une bouée de sauvetage.

Le rythme des personnages rappelle celui des fauves, constamment bipolaire, entre la somnolence et l'explosion de férocité. Comme le lion, ils peuvent faire preuve d'une solidarité de meute et l'instant d'après s'entretuer pour un morceau de viande ou de territoire. Comme le lion, leurs sens peuvent être éteints pendant les deux tiers du temps, puis décupler d'acuité pour chasser et se reproduire, en donnant libre cours à leur animalité, sans inhibition. Comme le lion, ils alternent l'ennui le plus profond avec une ébullition ravageuse et cruelle. Ce qui lie le spectacle n'est pas une cohérence apparente et linéaire des personnages mais leur capacité à passer d'un extrême à l'autre, de l'assoupissement au déchainement, de la soumission à la rébellion. Comme une banlieue « dortoir » s'embrase, comme la prison se mutine.

Nous travaillons par session de trois à quatre jours par mois depuis février 2019. Nous avons proposé une présentation de travail en cours et deux lectures. La présentation devant les résidents de l'EHPAD du texte fraîchement appris, encore hésitant voir flottant, nous a poussé dans un jeu forcé, sans émotion et caricatural pour combler le manque de scénographie et de mise en scène.

Réflexions pédagogiques liées à la présentation publique :

Cette expérience renvoie à la présentation de travail avec des élèves : les difficultés liées à l'apprentissage d'un texte et l'importance de le connaître, le mastiquer, le répéter pour libérer le cerveau et être en mesure de jouer avec les autres ; amener chaque élève comédien à ressentir son texte, une imprégnation physique de sa partition ; rentrer en contact avec le cœur, l'âme du texte et toutes ses subtilités et composantes comme les intentions liées au 'personnage', les objectifs de la scène ; être attentif à la répartition du texte, au bon 'dosage' par rapport aux temps de travail global et au nombre de participants.

Les lectures, a contrario, nous ont permis de redécouvrir le texte et les interactions entre les personnages avec une fluidité et une finesse, qui ouvre la voie à un travail plus en profondeur où les émotions jaillissent à des endroits insoupçonnés.

Je cite cette expérience car l'auteur est le metteur en scène et aussi l'un des acteurs dans le dernier quart de la pièce. Je n'ai pas eu beaucoup de conditions semblables à celles-ci. Nous sommes au début du processus de création. Le spectacle sera joué au Forum de Falaise en décembre 2019.

C. FORMATION CONTINUE : laboratoires du CDN de Normandie

Depuis 1989, je participe régulièrement aux laboratoires de recherche du CDN Comédie de Caen, qui s'organisent autour d'un metteur en scène ou d'un auteur sur trois semaines. C'est l'occasion, de découvrir des auteurs, des metteurs en scène, de travailler avec de nouvelles personnes et de se confronter au travail de plateau avec des enjeux moins contraignant qu'une production classique. En résumé c'est un temps de formation continue et de recherche.

En 2016, je participe au Labo du CDN autour de l'auteur argentin **Rafael Spregelburd**, co-dirigé par Martial Di Fonzo Bo, actuel directeur du CDN de Caen et Guillermo Pisani, traducteur de Rafaël Spregelburd, dramaturge et metteur en scène et Manuela Cherubini, collaboratrice de Rafael Spregelgurd. C'était passionnant sur plusieurs plans.

Ce laboratoire est orienté sur la découverte de cet auteur argentin et de quelques facettes de ses méthodes de travail. Manuela nous ouvre les coulisses de ce metteur en scène, comédien, auteur argentin d'une inventivité savante et joueuse. Il propose des jeux très codifiés aux comédiens, qui peuvent parfois s'apparenter à une psychanalyse de groupe fictive. Nous devons choisir un caractère, une névrose, un traumatisme, un personnage. Des règles de jeu très précises sont expliquées. Par exemple, quand la personne qui dirige le jeu dit tel mot, on doit être en crise ou se refermer complètement ou attaquer verbalement Etc.. Il écrit certains textes à partir d'improvisations de ce type.

Nous explorons plusieurs de ses pièces ; *Fin de l'Europe, Fin de l'argent, La stupidité, La paranoïa*. Je joue dans *La stupidité* deux personnages très différents. Une scène se joue en avant-scène et l'autre en fond de scène. Je passe de l'une à l'autre avec un changement de personnage très rapide. C'est jubilatoire.

Par ailleurs, nous explorons le théâtre argentin indépendant : Ricardo Bartís, Daniel Veronese...

Dans ce laboratoire, beaucoup de participants sortent depuis peu d'années de l'école du TNB de Rennes et je peux avoir une unité de mesure intéressante pour analyser mes acquis et mes connaissances théâtrales vis-à-vis d'une génération plus jeune. Prendre la température régulièrement me semble un questionnement sain et me permet de développer ma confiance et mon exigence artistique.

PARTIE 2 - PARCOURS PEDAGOGIQUE

INTRODUCTION

C'est un exercice difficile de transmettre le théâtre et une remise en question récurrente... et une certitude, celle de ne rien savoir ! Pourtant en me plaçant devant des jeunes et moins jeunes, je les invite dans mon univers théâtral, un univers poétique où les acteurs sculptent l'espace et portent l'histoire. Le texte est le noyau et l'espace scénique, la toile où se déroule le récit. Le choix de l'œuvre est déterminant.

Les doutes, les tâtonnements, les hésitations n'empêchent pas de donner des directions et de conduire les autres, toutefois, l'un de mes buts, en tant qu'artiste enseignante est de transmettre aux acteurs les outils qui les rendent autonomes et créatifs, libérés de ma tutelle et/ou d'un conditionnement social.

Tous les exercices d'entraînement sont des outils pour libérer l'acteur, développer la disponibilité, l'intuition, l'imaginaire et nourrir le visible et l'invisible du plateau. *Libérer l'imagination implique un déconditionnement à l'égard des clichés de l'expression (Antoine Vitez : Écrits sur le théâtre)*

Être dans un état de création demande un lâcher-prise, un abandon, une confiance en soi et en son environnement proche, sans oublier un goût pour l'expérimentation. Savoir se renouveler demande concentration et éveil.

On vise la disponibilité. L'observation des étapes semble un bon moyen pour y parvenir et c'est là qu'intervient à la fois l'artiste et le pédagogue : savoir nommer, décomposer, proposer de faire, refaire, défaire en conscience les chemins qui mènent à jouer, sans chercher à se copier.

L'artiste pédagogue doit donc avoir une connaissance du fonctionnement de l'acteur en état de jeu pour transmettre une approche vivante et expérimentée. L'analyse de ses propres processus est intéressante mais ne suffit pas. Avec l'expérience, les comédiens savent déclencher instantanément le jeu et ces joueurs maîtrisent l'art de la triche, faire vrai avec du faux. Il faut savoir étudier le processus qui mène au jeu, connaître les difficultés liées à l'inexpérience et s'adapter aux publics et aux situations.

*...Triche jusqu'aux limites de tricherie,
et sont fort lointaines, ces limites-là,
et jamais ne les épuise,
triche jusqu'aux limites de tricherie*

Extrait de Music-Hall Jean Luc Lagarce

Jouant régulièrement, je profite de ces expériences pour les analyser et partager mes ressentis, mes doutes, mes craintes et mon plaisir à jouer avec les élèves. Mais surtout rester actrice me permet de continuer mon chemin de transmission sans éprouver de frustrations, ainsi que d'expérimenter. Par ailleurs, j'apprends beaucoup sur moi-même et les autres dans ce rôle de pédagogue. La confrontation avec des publics différents est source de renouveau et oblige constamment à interroger mes connaissances, à rechercher et étudier de nouveaux textes.

La direction d'acteur dans les ateliers exige de formuler les consignes de jeu le plus clairement possible, d'affûter son propos pour atteindre les objectifs, et parfois, de brouiller les pistes pour ne pas révéler trop vite les directions, de mettre l'acteur en position instable pour l'emmener là où il ne pensait pas aller. Avancer à découvert et parfois masqué pour surprendre.

En principe, je ne montre pas comment jouer une scène. Si parfois, j'emprunte cette place pour diriger l'acteur, je n'impose jamais un jeu. Toutes les contraintes sont bénéfiques au jaillissement.

Faire du temps son allié sinon c'est la bataille perpétuelle. La gestion du temps est un vrai paradigme dans l'exercice de la pédagogie.

Je vais partager mon approche avec des exemples d'interventions : en milieu scolaire, dans un Théâtre-Ecole, en ateliers interdisciplinaires et pour finir, une *Learning week*.

I. VOUS N'AUREZ PAS MA HAINE

J'interviens depuis cinq ans au collège de Beuzeville, à la demande d'un professeur de français, madame Blondel, en lien avec le programme scolaire et le projet d'établissement. En 2017, nous avons travaillé à partir du texte d'Antoine Leiris '*Vous n'aurez pas ma haine*', écrit à la suite des attentats terroristes au Bataclan où sa femme perdit la vie, le laissant seul avec son fils de trois ans.

Cette Intervention en milieu scolaire se répartit sur une période de cinq semaines continues, soit cinq séances de deux heures par classe avec deux classes de 3^{ème} et six heures communes, plus une soirée consacrée à la présentation publique du travail, en présence des familles. Ces interventions théâtrales avec très peu de séances du fait de budgets et d'un calendrier scolaire non extensibles, sont toujours un défi.

Antoine Leiris, à la suite de ces événements tragiques, a écrit une lettre, puis un livre, face à l'urgence de ne pas sombrer dans un abîme de douleur. Devant le risque de vengeance des populations touchées par ces actes injustes et criminels, il affiche son refus de prendre les

armes de la haine, pour lutter contre le fanatisme religieux et choisit l'écriture. C'est un témoignage personnel, réel et émouvant qu'il délivre. Le titre contient le message principal **Vous n'aurez pas ma haine**.

Les jeunes sont touchés par ce fait d'actualité très marquant et extrêmement médiatisé. Quand nous commençons ce travail un an après les événements, nous sentons les collégiens sensibilisés et se questionnant sur leur propre positionnement dans un cas similaire... Nous abordons les différentes thématiques qui jalonnent le livre : le pardon, la mort, la douleur, l'enfance, le deuil, le chagrin des autres, les névroses des mamans, la paternité, la médiatisation, le refus...

En classe, les élèves avaient lu le texte, ils se sont répartis en groupe de 3 ou 4 élèves et ont choisi des passages qui les touchaient particulièrement.

La première séance est consacrée à une initiation avec des exercices théâtraux. L'importance de cette première séance pour moi est de ressentir le groupe et ses particularités, sans préjugé. **L'enjeu** est d'élaborer un langage commun entre les élèves et moi et qu'ils saisissent rapidement les orientations et les attentes. Je propose donc des exercices qui permettent de se concentrer sur soi et de s'ouvrir au groupe, en établissant des règles qui oscillent entre l'individu et le collectif. Nous travaillons dans la salle municipale à 800 mètres du collège, un bel espace vide. Nous mettons en place des outils pour qu'ils s'affranchissent du cadre scolaire.

Pour commencer je me présente rapidement et interroge les élèves sur leurs **connaissances du théâtre** en tant que spectateur et s'ils pratiquent un art. Je brosse un tableau des différents styles de théâtre (contemporain, classique, gestuel, marionnette, jeune public, théâtre de rue...), des métiers du comédien (voix off, documentaires, cartoons, publicité, cinéma...) et un peu de vocabulaire théâtral (coulisse, plateau, cintres, pendrillons, jardin, cour, avant-scène, fond de scène, aparté, monologue, dialogue...). Dans ma présentation j'insiste sur des points précis comme : « Je ne vous connais pas, je n'ai pas d'apriori, je ne note pas, je suis une artiste qui cherche à transmettre sa pratique théâtrale avec et à partir de vous. Nous allons explorer des exercices qui permettent d'exprimer sa spontanéité, de découvrir les autres et soi-même avec un regard neuf. Nous allons vite poser des bases de travail telle que l'écoute, l'autodiscipline, la disponibilité, la concentration, le respect de soi et des autres. »

Au cours de **l'échauffement physique**, il s'agit de se rendre disponible physiquement et mentalement. Dans un monde de plus en plus stressant, il est urgent d'aborder les bienfaits de la relaxation. Elle est indispensable pour le comédien mais dans un juste équilibre, entre contraction et relâchement total. Je la nomme relaxation dynamique. Elle se travaille dans des positions différentes, debout, assis, allongé, afin de s'adapter au besoin de l'instant.

Je dirige une approche de la **relaxation dynamique** en commençant par la respiration, en la sonorisant et en grossissant le mouvement d'inspiration et d'expiration. Je guide pour prendre conscience du parcours de l'air dans le corps, le diriger et sentir sa colonne d'air.

Dans le processus de relaxation, l'esprit vagabonde, alors pour canaliser le cerveau, je demande d'écouter les bruits provenant de l'intérieur de son corps. Puis les sons extérieurs, d'abord proches puis lointains, pour rester en éveil et forcer la concentration. Je donne des bases, des notions pour apprendre à scanner son corps de la tête au pied dans différentes positions.

Mettre le corps en tension puis en relâchement musculaire permet de repérer les tensions. La rotation des articulations aide à réveiller chaque partie et prendre conscience de ses os. Les étirements (bras, mains, doigts, jambes, pieds, dos, cou...) permettent de prendre conscience du processus de tension/détente. En décomposant le corps de la tête au pied, on secoue chaque élément pour supprimer les crispations.

Le **travail sur la marche** est un volet essentiel qui permet d'aborder l'importance de se déplacer avec aisance sur scène. Nous décomposons le processus de la marche au ralenti pour sentir les points d'appui, le déroulement du pied au sol, le passage en équilibre sur un pied, le balancement naturel des bras, etc...

Exemples : Marcher de façon le plus neutre possible, éviter tous les petits gestes parasites, viser la fluidité de la marche. Marcher vite en resserrant l'espace et en évitant de se cogner aux autres. Marcher le plus lentement possible en décomposant la marche dans un mouvement fluide. Marcher en extension sur les demi-pointes de pieds. Marcher en restant toujours au même niveau comme avec un plateau sur la tête.

Puis une deuxième partie est consacrée au **travail vocal**, en commençant par rendre la zone buccale plus souple, pour permettre la dextérité de l'articulation (mastication, extension, relaxation...). En se servant de virelangues, j'insiste sur la découverte des placements de la langue dans la bouche... Ces virelangues me servent aussi à commencer un travail sur la puissance vocale et sur les intonations. Je propose dans un premier temps une imitation des sons que je produis (volume, puissance, rythme, intonations...). Puis chaque participant propose une phrase de sons et le groupe la reprend, afin de ne solliciter que le cerveau reptilien. Le jeu commence à naître et avec lui, un certain plaisir !

C'est une mise en condition pour recevoir des informations qui vont mobiliser leur énergie et leur créativité. J'essaie de faire en sorte qu'ils saisissent les enjeux et découvrent une part inconnue d'eux-mêmes et des autres.

Ensuite, je vais explorer des exercices de mobilité et de répartition dans l'espace. Si quelqu'un bouge sur le plateau, un autre doit obligatoirement se déplacer pour garder l'équilibre. On travaille la notion de groupe où chacun est indépendant et lié aux autres, en même temps. Je donne l'image d'une nuée d'oiseaux dans le ciel et je demande qu'ils tentent de reproduire leur fluidité, leur agilité, leur liberté. Pour arriver à cette circulation fluide, il faut commencer par désigner un chef de file qui change périodiquement. Puis je ne désigne personne mais chacun doit s'imposer comme leader. Les consignes sont simples et claires : ne jamais se bousculer, laisser passer l'autre, se faufiler, s'entremêler, rester en

éveil, être au même rythme, s'harmoniser, changer de directions, ne pas tourner en rond, onduler dans l'espace. Une musique calme est bienvenue dans ce genre d'exercice !

J'affectionne particulièrement l'exercice suivant, appris lors d'un stage de chant *blues*. Il révèle le fonctionnement d'un groupe.

- Sur un tempo assez lent au début, une figure (ligne, cercle, triangle, croix...) est à exécuter en groupe dans un temps donné (par exemple 12 temps ou 10 temps). Sans intervenir sur les autres, sans parler, à la fin de la mesure, la figure doit être construite.

Puis on complexifie avec la possibilité d'être tous dans une même posture non imposée et non énoncée ; c'est l'ensemble du groupe qui impulse la place de la figure et les postures à l'intérieur (debout, allongé, assis, en équilibre sur une jambe...).

Remarques : Les interventions envers les autres, qu'elles soient verbales et/ou corporelles, sont interdites. C'est vraiment la majorité qui prend le pouvoir.

Quand le groupe fonctionne bien, c'est assez simple mais quand il y a des sous-groupes, avec ou sans leader, il faut plusieurs séries de figures pour qu'ils s'accordent. Pour moi, c'est aussi une manière de tester la cohérence de la classe.

Au fur et à mesure des séances, nous allons retrouver certains exercices qui instaurent une forme de **rituel d'entrée**. Ensuite viennent se greffer de nouveaux exercices pour explorer des techniques vocales ou corporelles, tels que des jeux de contact pour appréhender le corps de l'autre.

L'échauffement est un moment où l'individu et le groupe sont rassemblés dans un même contexte, cela crée une synergie. Dans ce type d'intervention, j'insiste beaucoup sur l'échauffement, pour orienter la pratique du théâtre vers un espace de création collective, qui oblige à canaliser les énergies, à développer l'écoute et la concentration.

Dans mon rôle d'artiste pédagogue en milieu scolaire, il me semble important de valoriser tous les élèves et pouvoir donner voix aux « derniers de la classe », à ceux que l'on n'entend pas, aux introvertis, aux super actifs, aux complexés.

Le travail à partir du texte *Vous n'aurez pas ma haine.*

Au commencement, je demande à entendre le premier découpage de texte fait en classe avec le professeur. Si nous nous apercevons qu'il y a encore trop de texte pour le temps imparti, nous coupons à l'intérieur des paragraphes, sans perdre le sens, certaines parties se prêtant moins à un travail scénique. Ce moment s'avère souvent compliqué car il y a comme un appétit démesuré pour le texte, comme s'il était le gage d'un long temps sur scène et donc

d'un long temps à soi. Je dois faire comprendre que la partition est aussi dans la gestuelle, dans les situations.

Après une nouvelle lecture du texte retravaillé et la distribution définie, je donne des directions à l'ensemble ; par exemple : porter son attention au rythme, à l'articulation et l'intensité vocale, les bases pour que le texte soit entendu et compréhensible. Et progressivement, je fais des observations plus ciblées et personnelles à chacun : à qui s'adresse ce texte, soutenir les fins de phrases, porter sa voix, mettre plus d'émotions.

Ensuite je les incite à élaborer des propositions de **mise en espace** de leur texte. Je souhaite qu'ils s'impliquent dans la construction des scènes. Ils sont confrontés à des obstacles, engendrés souvent par le cadre scolaire ou liés aux problématiques de l'adolescence (difficulté de s'exprimer face aux autres par crainte du jugement, difficulté d'affronter la différence, regard sur soi, problèmes familiaux, sociaux ou scolaires...).

Pour des raisons multiples et variables en intensité, les élèves en fin de collège sont souvent très sensibles au regard porté sur eux. Le théâtre vient bousculer cela. Une grande partie de mon approche est donc de leur faire comprendre que je suis là pour provoquer, convoquer, un autre regard sur eux-mêmes et les pousser à prendre le risque de se découvrir autrement, grâce au théâtre. Il faut également que je me dévoile, afin de leur permettre de s'ouvrir. Au début je m'expose, je participe aux exercices physiques et vocaux, avec eux et au fur et à mesure, je me retire pour leur laisser toute la place. Progressivement, ma place est de les pousser dans leurs retranchements, de les bousculer et de les inciter à aller au bout du propos et à se dépasser, toujours dans le respect mutuel.

Quand ils présentent leur scène devant le groupe, je fais des retours toujours dans la bienveillance, en associant le reste de la classe, pour commencer à développer leur analyse sur le jeu : comment faire pour mieux comprendre la scène, les rapports entre tel personnage et tel autre... Puis je propose des pistes de travail, en essayant de partir de leurs propositions.

L'espace est au centre de mon approche avec les acteurs. Une des qualités essentielles de l'acteur est de développer son sens de l'organisation dans l'espace. La présence scénique est liée à la capacité à trouver sa place dans l'espace. Les distances entre les personnes dessinent les liens entre eux. Quand l'espace est « bien » occupé toutes les actions deviennent visibles, prennent sens et permettent à l'acteur de se sentir à l'aise corporellement.

L'intelligence du texte ressort et permet le jeu entre les acteurs. J'évite les informations trop basées sur la psychologie des personnages. Je recherche un **jeu organique** et en donnant des indications spatiales, l'acteur doit aller chercher lui-même certaines réponses. Dans un premier temps, l'information sur ses déplacements paraît abstraite mais très vite, l'acteur perçoit que cela provoque chez lui, la justesse.

A partir de la troisième séance environ, je propose un travail sur le chœur où tous les comédiens sont impliqués quand ils ne jouent pas leur scène. Ce travail de chœur ponctue,

accompagne, intègre, met en valeur chaque scène. Dans cette forme de travail, ils sont sollicités en permanence par leur propre partition et dans le chœur. Cela mobilise l'attention, canalise l'énergie et permet d'éprouver la capacité à intégrer des éléments de l'ensemble et force la coopération. Les actions du chœur sont simples : juste la tête baissée (scène du cimetière), tous se retournent dos au public (scène dans la chambre), tous dans des positions différentes de lecture (scène de la maternelle). Autre exemple : nous avons demandé à chaque jeune de dire le titre en jouant sur les différentes accentuations possibles : **Vous** n'aurez pas ma haine ; Vous n'aurez **pas** ma haine ; Vous n'aurez pas ma **haine** ; Vous **n'aurez** pas ma haine...

Les dernières séances sont plus orientées sur le travail des scènes et de l'ensemble.

Je commence toujours par un échauffement mais plus court maintenant afin de garder plus de temps pour le jeu. A ce moment de mon intervention, l'exigence s'accroît et la pression augmente. Cela permet d'obtenir une meilleure qualité de jeu et de dépasser l'étape où certains parlent forts, articulent mais ne vivent rien, pendant que les autres sont totalement éteints, timides, crispés, voire perdus... Il y a souvent un énorme travail de mobilisation des énergies face à des collégiens et pour cela il faut s'adapter, lutter pour vaincre les peurs et les blocages, imposer une direction et faire comprendre que c'est un processus normal. C'est souvent à cette étape où les professeurs émettent des doutes, renvoient leur propre peur. C'est le temps des ajustements comme en musique. Chacun a sa partition mais il faut accorder son instrument. Donc cela produit de la cacophonie, puis tout se met en place et on commence à entrevoir la cohérence. L'implication des uns et des autres se met en place. L'imagination et l'éloquence des timides se révèlent. L'élan est donné. C'est le moment des récoltes des semis.

La journée consacrée à la **présentation de travail** est importante dans le processus. Les deux classes sont réunies, cela débute avec un échauffement commun, puis un bout à bout où chaque classe regarde le travail de l'autre. Les dernières retouches, les conditions techniques et les réajustages nécessaires, permettent de rassembler les énergies pour la présentation en présence des familles et professeurs du collège. Clôturer ce genre d'intervention devant un public me semble très important pour plusieurs raisons.

- **Les élèves se mobilisent face à un événement collectif**, ils déploient des énergies nouvelles et parfois révèlent une qualité neuve comme l'éloquence, la présence scénique, le courage de s'exposer face aux autres, le plaisir de porter un texte, d'être écouté... La mobilisation de chacun pour produire une **œuvre collective** donne une pression, voir un stress, qu'il faut maîtriser, canaliser. Il est important que les élèves soient confrontés à la pression engendrée par le fait d'être face à un public ; ils doivent apprendre à canaliser la peur et comprendre l'utilité de la relaxation. Ne vont-ils pas être exposés à des examens, concours, entretien d'embauche ?
- Ce moment privilégié réunit et mobilise autour de lui l'équipe enseignante, les parents, les élèves, le principal et valorise l'implication des élèves, du professeur et de l'artiste.

Pour le bilan, la professeure de français demande, à la fin des interventions, aux collégiens d'écrire une lettre à mon intention pour exprimer leurs ressentis, leurs réflexions sur les séances, le théâtre, la présentation publique... Une belle façon de clore la session ! Il y a beaucoup de remerciements, pour cette découverte du théâtre, et quelques partages plus intimes, notamment un jeune qui avait perdu son père récemment et qui a trouvé dans ce plaidoyer et son expression scénique une forme de catharsis (il a joué la scène de la lettre du fils à sa mère au cimetière).

Pour ma part, j'ai pu observer les progrès des élèves tout au long de ces interventions notamment sur la concentration, l'écoute, l'aisance scénique, l'implication dans le jeu, la synergie du groupe autour du projet, la valorisation de chacun, la prise en compte des indications scéniques, leur capacité à s'adapter et proposer. Le travail a évolué tout au long des séances mais je dois admettre que l'énergie déployée est assez importante. La coopération avec la professeure de français, très investie, est d'une inestimable valeur et permet de mener cette activité sans trop de pression, avec un plaisir partagé. Mon objectif est de faire comprendre que ces interventions en collège nécessitent plus de séances sur une période relativement rapprochée, afin d'optimiser tout le processus d'apprentissage. Je précise que toutes les orientations sont discutées avec le professeur. Nous prenons des temps ensemble avant chaque séance. Nous communiquons aussi par email si besoin. Cette collaboration est essentielle pour nous et les élèves.

II. THEATRE ECOLE DU PAPILLON NOIR

Je travaille depuis huit ans au sein de la compagnie **Papillon Noir Théâtre**, théâtre-école créé en 1991. Le credo du directeur Charly Venturini est un théâtre de corps et d'images, puisant sa théâtralité à travers un langage physique, où la gestuelle révèle une poésie des corps et où le verbe, pour être transmis, doit être incarné.

Je vais m'attacher à parler essentiellement de l'actualité de cette année 2019 en posant le contexte, les orientations principales, expliquer les objectifs, les choix d'exercices et de textes et en décrivant une séance type.

Le théâtre-école du PNT est largement connu à Caen et sa région comme un lieu de transmission du théâtre professionnel et de qualité. J'ai moi-même suivi les ateliers du théâtre d'Ostreland en 1982, d'où est issu Charly Venturini. Nous disposons d'une salle de théâtre équipée, avec une cinquantaine de places assises et un plateau de 8 mètres d'ouverture. Le théâtre école du Papillon Noir comprend une dizaine d'ateliers enfants, adolescents, adultes ; les ateliers affichent complet à douze participants. Notre public vient de Caen et son agglomération sur une zone de 30 km autour.

Il y a donc déjà un contexte favorable pour produire un travail de qualité.

Nous suivons le calendrier scolaire, en débutant mi-septembre et finissant début juin, avec des pauses à chaque vacances scolaires. Ces ateliers hebdomadaires sur une saison se clôturent par des présentations de travail en juin.

Dans ces ateliers, mes **objectifs principaux** sont de développer la **créativité** de chacun, le **sens critique**, **l'appétence à lire et à s'exprimer**. J'incite à assister à des représentations de théâtre et à porter un regard sur le monde en développant la réflexion et l'analyse. Une approche à la fois technique et artistique, qui favorise la découverte d'ouvrages de théâtre contemporain ou classique.

En tout premier lieu, je m'applique à former un groupe respectueux les uns des autres, dynamique, attentif et bienveillant pour que chacun se sente à sa place et puisse s'épanouir et s'impliquer ; je demande une rigueur, une ponctualité et de prévenir en cas d'absence. Je découpe mon année en trois périodes qui correspondent à trois trimestres environ : exercices théâtraux et improvisations ; lectures et improvisations basées dessus ; jeu d'acteur et mise en scène.

Les exercices d'entrée sont conçus afin de se confronter au besoin de recentrage individuel, apprendre à canaliser ses énergies et extérioriser ses sensations, pour s'ouvrir aux propositions de jeu. Pour définir mes choix d'échauffement, j'étudie l'adéquation entre le projet global et l'évolution du travail. J'observe ma propre énergie et celle du groupe.

Dans l'exploration corporelle, peut être inspirée par le yoga ou la danse, je relie toujours la respiration avec les mouvements : on commence par faire un focus sur la respiration, la prise de conscience permet d'agir dessus (inspirations/expirations lentes et amples) ; Je fais référence aux arts martiaux, au chant, où la respiration est essentielle. Elle permet de canaliser les énergies. On s'exerce à dire une longue tirade sans reprendre son souffle. Ou à expirer devant une bougie sans l'éteindre (ou devant son doigt comme une bougie). On se concentre pour sentir l'air expulsée et le répartir tout au long de l'expiration. Autre exercice : la respiration est liée au rythme de la marche, comme en Systema (art martial russe), un pas une inspiration, un pas une expiration, puis deux pas une inspiration, deux pas une expiration, ainsi de suite jusqu'à 20... ; on adapte la vitesse de sa marche sur sa respiration.

Je propose **des approches opposées et/ou complémentaires** pour permettre aux acteurs d'évaluer leurs besoins « ici et maintenant ». En partant d'une introspection, d'un recentrage sur soi, d'une prise de conscience de son état et de ses tensions, on s'ouvre progressivement aux autres. Puis, après un bouillonnement des énergies déployées à l'excès et un état d'ouverture, on revient doucement au calme intérieur et on se recentre sur ses sensations. Une bonne connaissance du corps et une bonne hygiène de vie sont nécessaires à l'acteur ; alors en pratiquant ces exercices, ont incite aussi à utiliser ses propres ressources et sa palette étendue de possibles.

Exemple : réveiller le corps, sa souplesse avec des exercices de rotation des articulations, des étirements des bras, des jambes, du dos, la détente musculaire par

des secousses, des tremblements, des tensions/relâchements, afin de prendre conscience des zones de blocages d'énergie.

Les **échauffements vocaux**, toujours en lien avec la respiration, consistent à mastiquer, à assouplir la cavité buccale, puis à sortir un son très doux pour chauffer les cordes vocales en douceur. On peut jouer sur les sonorités en descendant ou montant la gamme, pousser dans les aigus et les graves pour agrandir son registre. La voix n'étant pas visible, les images sont nécessaires pour aider son exploration. On utilise les postures corporelles pour aider les sons à sortir : s'ancrer dans la terre avec les aigus ou transpercer un mur avec un son droit et puissant. La voix oblige à inventer des images évocatrices. L'écriture du chant grégorien est une magnifique illustration des courbes de la voix.

Dans les exercices d'exploration vocale, je favorise le placement de la voix, la recherche du médium, cette hauteur de voix à laquelle nous nous exprimons et qui permet d'avoir une puissance vocale sans effort. Nous travaillons également l'articulation en utilisant des virelangues. Enfin nous travaillons la fluidité du langage à l'aide de textes. Pour viser le naturel, que d'artifices !

Une oscillation entre le prévu et l'imprévu permet de prendre en compte le climat général de la séance, sans pour autant perdre le fil conducteur et la rigueur. C'est un exercice qui demande à se connecter à soi-même, aux autres et appelle à un état de disponibilité intense. C'est un va-et-vient entre l'engagement dans le présent, l'ici et maintenant et la position de recul immédiat, afin de laisser place à l'inconnu. J'ai parfois la sensation d'ouvrir des champs vibratoires extrêmement sensibles pour capter les besoins, les attentes, les peurs, les freins collectifs ou individuels.

Il n'y a pas de recette mais j'ai développé beaucoup d'instinct et j'ai à ma disposition une quantité importante d'outils théâtraux, vocaux, corporels, spatiaux pour convoquer, provoquer une énergie commune, grâce à des exercices qui s'enchaînent comme une ronde.

En relisant les « écrits sur le théâtre » d'Antoine Vitez et le premier volume consacré à L'école, je redécouvre à quel point il a influencé ses contemporains, en remettant en cause la pédagogie du théâtre au début des années 70, juste avant mon entrée dans cet univers.

Antoine Vitez s'appuie sur les écrits de Stanislavski et **la méthode des actions physiques** puis s'écarte de toute velléité de méthode, revendiquant un enseignement en constante évolution, en état de recherche.

Stanislavski cherchait « *le moyen d'affranchir l'acteur du despotisme du metteur en scène et de lui donner le moyen d'atteindre le rôle en suivant une voie qui lui est propre, celle où le pousse sa nature créatrice et son expérience personnelle* ».

La méthode des actions physiques va encore plus loin : « Elle exige que l'acteur qui aborde un rôle soit vierge de toute idée de ce rôle, que cette idée vienne du metteur en scène ou de lui-même, en d'autres termes qu'il oublie tout ce qu'il sait de la pièce et de ce rôle. La moitié de l'enseignement de Stanislavski revient à prouver aux élèves qu'ils savent déjà faire ce qu'ils croient apprendre. Le tout

est de se mettre en situation de le faire ; et la seule chose à apprendre est de savoir reproduire cette situation, c'est le jeu des circonstances proposées ».

Nous abordons ensuite **l'improvisation** en solo, duo ou trio, à partir d'un canevas, d'une photographie, d'un texte, d'une peinture. Cela guide l'imaginaire pour tendre vers de l'improvisation de qualité. Je fixe un cadre : durée, nombre d'acteurs, caractères, accessoires... J'explique les modalités d'improvisation : ne pas s'interrompre, proposer un début et une fin claire, faire attention à ne pas mener deux conversations ensemble, rester ouvert aux propositions des autres, ne pas préméditer, être à l'écoute... Après quelques séances, je peux donner des indications sans interrompre le fil de l'improvisation. Les acteurs intègrent les nouvelles consignes et poursuivent l'improvisation. C'est aussi un moyen de tester la capacité de l'acteur à s'extraire du jeu et y revenir simplement, de mettre à l'épreuve sa disponibilité et sa concentration ouverte.

Après plusieurs rencontres, je commence **la recherche de textes** qu'il me semble opportun de travailler avec eux, j'interroge et sollicite leur envies. Nous lisons en début ou fin de séance des extraits ou une pièce entière. A la suite de la lecture d'une scène, je demande à quelques acteurs, soit de résumer la situation, soit de la jouer de mémoire. Cela permet de vérifier le niveau de compréhension, de visualiser et de bâtir l'esquisse de la scène. Puis nous en parlons ensemble, fouillant les envies, les craintes, les désirs. Il faut parfois faire preuve de fermeté pour continuer sur un texte, la première lecture ne permettant pas toujours de sentir la substance, l'intérêt ne ressortant pas toujours directement.

En outre, la lecture, à proprement parler, est un excellent exercice. Les progrès sont constants et nets avec les jeunes lecteurs.

En 2015, **La fuite** de **Gao Xingjian**

Le lendemain des attentats du Bataclan, nous avons travaillé sur cette pièce. J'ai résumé la situation théâtrale : le récit se situe en 1989 juste après les événements tragique de la place Tian'anmen. Un jeune homme et une jeune femme fuient le carnage et se réfugient dans un entrepôt où se cache un homme. L'intimité et la politique vont s'entrecroiser dans un contexte sous tension. J'ai hésité à lire cette pièce, choisie bien avant le 16 novembre 2015. Nous avons parlé ensemble et tous étaient partants pour lire cette pièce. J'ai proposé d'improviser à partir de cette lecture. Cette improvisation a duré une heure, c'était un moment magique, cristallisé par la coïncidence entre ce texte et les événements imprévisibles survenus la veille.

Après plusieurs lectures d'une pièce, je demande à chacun de choisir tous les rôles qu'il souhaite jouer, je note et en fonction des choix de l'ensemble, de mon impression à la suite des lectures et de la répartition générale, nous commençons la distribution. Je suis attentive à ce que chaque acteur joue avec différents partenaires. C'est important de sentir les facilités ou

difficultés suivant le partenaire. Cela renvoie à ses propres difficultés, ceux qui poussent en avant, ceux qui tirent en arrière, ceux qui sont trop passifs ou trop actifs, ceux qui ne sont pas concentrés, ceux qui ne retiennent pas leur texte...

Puis le **travail de plateau** commence, je leur donne un temps donné pour faire une première proposition de mise en place de leur scène et la présenter devant le groupe. Les retours sont donnés à la suite, pour aider les acteurs dans leur mise en place, éclaircir le propos et affiner le jeu. J'interpelle l'ensemble pour savoir s'ils ont des **observations à formuler**. Je valorise les échanges entre eux, afin de développer leurs perceptions et de les pousser à formuler des remarques adéquates, utiles et non empreintes d'un jugement. Dans un premier temps, ce n'est pas très développé puis de plus en plus les regards s'affinent et les retours deviennent argumentés et le vocabulaire étendu.

J'établis des **rituels** environ tous les 6 séances : nous nous asseyons en cercle pour partager et réfléchir sur l'atelier, faire des retours sur le théâtre, les envies, les difficultés, les avancées... et créer un espace où chacun peut s'exprimer. La parole se libère au fur et à mesure de l'année. Les jeunes me demandent parfois de prendre un temps pour parler d'une problématique. Ils ont compris l'importance de discuter avec tout le groupe, en ma présence pour résoudre, par exemple, un conflit entre eux.

Pour ma part, je prends toujours un temps pour faire un bilan de ma séance et voir les manques et les avancées.

Je vous expose les trois textes sur lesquels je travaille actuellement dans le cadre des ateliers du Théâtre-Ecole du Papillon Noir.

A. L'ARABE DU FUTUR de Riad Sattouf.

Atelier des 14/15 ans

À la suite d'un temps d'échange fin novembre, les jeunes ont proposé plusieurs pistes de travail : écriture d'un scénario à partir d'improvisations, des pièces lues et travaillées en atelier, une bande dessinée '**L'arabe du futur » de Riad Sattouf**.

Ce roman graphique raconte les tribulations du petit Riad et de sa famille dans la Lybie de Kadhafi. L'auteur Riad Sattouf, né à Paris en 1978 de père syrien et de mère bretonne, livre une tranche de son enfance passée entre la Lybie de Kadhafi et la Syrie d'Hafez El-Assad.

Une plongée au cœur du monde arabe, guidée par le regard le plus impartial et le plus libre qui soit : celui d'un enfant de cinq ans.

Face à une vision manichéenne du monde largement corroborée par les **médias**, où culture orientale et occidentale s'opposent, **L'Arabe du Futur** fait le pont entre ces deux cultures diamétralement opposées. Il mêle son histoire personnelle à la grande Histoire et livre une fresque étonnante de sincérité.

Après plusieurs lectures et une première mise en espace, nous décidons de poursuivre l'aventure de la Bande Dessinée en théâtre. Je demande aux deux jeunes qui ont ce livre de sélectionner des passages. Dans un premier temps, je pensais réécrire les dialogues mais finalement nous gardons la BD en support de jeu.

Les situations sont souvent cocasses. L'humour affleure dans ces dessins naïfs et sans fioritures. Le regard tendre et amusé de l'auteur sur les personnages de son enfance, permet de ressentir son état d'esprit, qui oscille entre le drôle et l'amer. Le jeu des comédiens s'imprègne de cet humour, de ses dessins épurés et du caractère trempé des personnages et cela provoque un jeu également trempé, comme dessiné.

Dans ma direction d'acteur, je parle de **dessiner dans l'espace**, nos corps dessinent l'espace, un bras tendu, un dos courbé, une épaule levée. Tout se voit et tout prend sens sur un plateau, d'où la nécessité de prendre conscience de ses gestes, postures et attitude corporelle. L'espace scénique est notre toile, notre page blanche... en trois dimensions et en direct.

Choisir de travailler sur cette BD motive énormément tout le groupe, face à un sujet empreint d'actualité. Ce témoignage est troublant d'authenticité, de candeur, drôle mais aussi parfois dérangeant dans sa vérité.

Dans mon univers, la bande dessinée est souvent présente et je sens que les jeunes dévoilent leur propre humour à travers ce roman graphique. Nous avons traité le début : la rencontre de son père syrien et de sa mère bretonne, l'arrivée en Lybie, le retour en France, les copains de maternelle, les vacances en Bretagne chez la grand-mère.

Nous avons parlé de la situation géopolitique, regardé des cartes et des informations, le contexte politique étant assez difficile à saisir.

Avant la présentation, j'ai proposé de faire un focus et ils ont souhaité revenir sur quelques scènes plus fragiles et revoir les entrées/sorties avec les accessoires (chaises, fauteuil, radio). J'anime toujours un **mini échauffement avant** les représentations pour enlever les tensions, réveiller la disponibilité et prendre un moment commun pour s'accorder et les encourager à jouer.

Après les présentations de fin d'année, nous allons prendre un temps pour échanger sur l'année de théâtre. Lors de ces bilans, chacun s'exprime à tour de rôle et développe son propos. Ces jeunes sont assez à l'aise dans l'ensemble et j'attends avec impatience ces bilans.

B. ELECTRE SE REVEILLE de Ximena Escalante

Atelier 15/19 ans - 2 heures par semaine - 12 jeunes

Electre, Oreste, Iphigénie se débattent dans ce passage du monde de l'enfance à l'âge adulte, avec la difficulté d'être, d'aimer... Les rebellions, les rejets, les attractions forment une danse entre réalité et onirisme dans ce labyrinthe des sentiments, entre mythe et modernité.

Ximena Escalante propose un **style dépouillé, rythmé et corrosif**, pas de psychologie mais des situations où les femmes vivent la violence du désir, la jalousie, la peur de la différence, l'insécurité, l'ennui. Cette écriture contemporaine d'Electre interpelle beaucoup les jeunes de l'atelier qui arrivent à l'âge des doutes, des remises en question, des bouleversements, l'âge entre deux âges. De mon côté, j'apprécie énormément l'écriture de cette auteure mexicaine, la vitalité qui se dégage de toutes les situations.

Nous avons parlé du **mythe d'Electre** et ses différents auteurs Euripide, Eschyle, Sophocle, Giraudoux. Je conseille aux jeunes de lire ces œuvres. Un des jeunes comédiens est passionné par les mythes de l'Antiquité. Je lui demande d'exposer un résumé de la tragédie d'Electre, en situant les liens entre les personnages. A plusieurs reprises, nous reprenons la situation initiale qui pousse Electre à vouloir tuer sa mère. Le choix de cette pièce a été unanime, ils avaient envie de travailler sur une tragédie. Ils ont senti la possibilité d'exprimer un jeu puissant avec cette pièce. Les situations les touchent : Electre veut tuer sa mère, Iphigénie attire son beau-père, l'amie est prête à devenir sa poupée pour être son amie.

La tragédie se profile à chaque phrase, dans chaque personnage et dans chaque action. L'écriture vive, la fougue des personnages se prêtent au jeu avec de jeunes acteurs. Il y a une adéquation entre cette pièce et la jeunesse, qui permet une belle osmose et une grande générosité des acteurs. J'utilise ces circonstances pour alimenter le travail scénique. Ils peuvent exprimer leur part tragique, rebelle et révéler leur sens de la démesure.

La tragédie impulse, impose des orientations de jeu, pousse un jeu entier sans demi-mesure, sans tournoiement. Il faut jouer profond, sortir ses entrailles, toucher son cri intérieur, sortir de sa tanière et parfois savoir retenir ses coups, sa violence et la déposer plus tard. C'est un âge où le tragique les habite, tout est fort, nouveau, incroyable, les injustices et les rebellions, les attirances et les jalousies... Il y a un effet cathartique dans Electre se réveille.

Un jour, une comédienne arrive et nous explique qu'elle a passé son après-midi à parler coréen avec son professeur. Je demande à entendre un peu de coréen. Puis j'interroge les jeunes sur l'apprentissage d'une langue et demande à les entendre. Les résistances sont difficiles à vaincre. Je parle alors aussi de ma propre expérience : dans le cadre de mon métier à l'étranger, il m'arrive de devoir m'exprimer en anglais. Cette expérience m'a révélé à quel point, nous nous auto sabordons par peur de mal dire, de ne pas être compris, d'être jugé... Quand j'entrevois une opportunité de travailler d'autres langues, je les pousse à enjamber les

doutes. Il est toujours intéressant de ressentir comment les langues agissent en nous, comment elles s'articulent, se placent et vibrent.

Par ailleurs, cette pièce est une traduction de l'espagnol.

A partir de ces observations, nous avons cherché un texte à traduire. Le premier monologue d'Electre est assez court et percutant. Il sert de tremplin. Les jeunes le traduisent dans différentes langues, en fonction de leur connaissance linguistique, en anglais, espagnol, coréen, allemand, italien. Nous avons essayé plusieurs propositions : toutes ensemble, une phrase par phrase, avant de faire le choix d'un canon. Concernant l'attitude et l'espace, je les laisse explorer plusieurs formes : alignées, entrées successives, fond de scène, les garçons regardent et donnent leurs points de vue. Pour finir, nous optons pour le groupe de filles debout, face au public, répartis dans l'espace scénique. En ouvrant par un chœur de femmes parlant différentes langues, nous faisons référence à son auteure mexicaine. La portée universelle de ce mythe s'entend dans ce tumulte de langues.

Electre : *Elle m'attaque, je connais sa violence...*

La scène avec **Iphigénie seule** est complètement redécoupée entre tous les acteurs. Avant d'arriver à cette proposition, nous avons essayé le monologue seule, puis avec quelques-uns, puis avec tous les acteurs, sans texte, avec quelques phrases du monologue. Nous discutons de la meilleure proposition. Cette posture d'enseignement est favorisée dès que le groupe est assez mature. Prendre les décisions en commun, cela renforce leur regard, favorise le projet collectif et pousse la créativité. Toutes les scènes ont été travaillées à partir des propositions des comédiens. Je remodèle, j'affine à partir d'eux.

Dispersés sur l'espace scénique, tournant le dos à Iphigénie en avant-scène, ils lancent de temps à autre des bouts de phrases, ce qui augmente le sentiment d'isolement du personnage et son insécurité. Je demande qu'ils se retournent tous ensemble sur la réplique « *Cette femme est ennuyeuse* ». J'explique l'impact des regards braqués sur Iphigénie dans un même élan, le chœur antique resurgit, fulgurant. Le public est saisi par ce mouvement synchronisé et cela souligne le propos, le sentiment de rejet, de mise à l'écart.

Extrait : « *Le manque de confiance en soi provoque l'insécurité / Et l'insécurité, la peur/ Et la peur, haine/ Et la haine/ Violence/ Et la violence, obsession/ Et les obsessifs ne tolèrent pas les gens ennuyeux/ Parce que nous, les gens ennuyeux, ne laissons personne nous connaître... Et par ce que seul, on est en sécurité. Et la sécurité c'est comme le coton, une embrassade sans conséquence* ».

Cette année, je travaille sur deux pièces de cette même auteure mexicaine, **Ximena Escalante**, l'une avec les jeunes et l'autre avec les adultes.

L'impact de ses mots ont éveillé des appétits de lecture chez le public.

L'an dernier, j'ai travaillé sur deux pièces *Martyr* et *Perplexe* de l'auteur allemand **Marius Von Mayenburg**.

Il y a comme un écho entre ces pièces et ces auteurs. Actuellement, je suis à la recherche de propos forts qui bousculent les esprits et éveillent les consciences : des tragédies contemporaines.

C. *ANDROMACA REAL de Ximena Escalante*

Atelier adulte 2 heures par semaine

Au croisement du mythe et de la modernité, dans un style rythmé et corrosif, Andromaque, Pyrrhus, Hermione ou Oreste vivent les violences des sentiments, du désir, l'abus de pouvoir, la jalousie... Une danse d'amour et de haine.

Les membres de ce groupe, âgés de 19 à 62 ans, offrent un beau mélange, propice à un travail sur la rencontre des générations, dans une tragédie du désir. Je vais exposer l'actualité de ce groupe.

Dans un premier temps, beaucoup de pistes de travail ont été fouillées autour de ce texte. Certaines pistes ont été retenues pour traiter une scène.

Le dialogue de Pyrrhus avec Andromaque est réparti entre tous les acteurs, chacun interprète Pyrrhus. Nous avons fait les choix ensemble en essayant d'être attentif au sens. Je voulais pouvoir entendre plusieurs **niveaux de lecture** du mythe. Pour cette fragmentation, je laisse les comédiens choisir en direct leurs répliques, en leur demandant que l'énergie aille crescendo. Chacun doit trouver le lien avec les phrases d'avant sans être sur la même fréquence.

Ce travail choral fait écho au **chœur antique**. En démultipliant le personnage de Pyrrhus on augmente la pression sur Andromaque. Pyrrhus est multiple, il est homme de pouvoir, homme de l'insatisfaction chronique, il incarne un archétype. Andromaque est comme assaillie par le désir de Pyrrhus et le perçoit comme omniprésent. Elle semble prise au piège, sous l'emprise du pouvoir et du désir de l'homme.

Cette scène entre **Andromaque et Pyrrhus** est extrêmement violente, Pyrrhus lui demandant de *l'aimer, de l'aimer mieux, que ça se voit* (puis il frappe, il crie), *je t'ordonne de m'aimer, aime-moi*. Avec l'ensemble du groupe, la violence atteint son paroxysme. La scène se termine avec des frappes au sol, sur eux et des percussions corporelles aléatoires. Le malaise s'installe directement, pas de répit, la tragédie commence, directe, incontournable.

Dans mes recherches, le mouvement est très présent. J'ai beaucoup travaillé sur des musiques et guidé les corps dans des exercices de danse contemporaine. Plusieurs femmes étant très à l'aise, nous avons réussi à entraîner le reste du groupe. Il fallait casser cette image très policée de la danse. Après avoir constaté que le mot même, *la danse* bloquait le

mouvement, je ne l'ai plus employé. Il faut vaincre les stéréotypes, combattre le vouloir bien faire, déconditionner.

Dans un entraînement, le mouvement est propulsé par les pieds qui dirigent le reste du corps, puis les genoux, puis le bassin... on porte son attention sur chaque partie de son corps, en remontant des pieds à la tête.

Quand nous commençons la mise en scène, les différentes esquisses des scènes resurgissent.

En introduction, nous décidons de commencer par un moment chorégraphique improvisé à partir d'un schéma, avec tous les acteurs. Ils sont comme pris dans une toile d'araignée, chacun est prédateur de l'autre. Il y a d'emblée l'annonce d'une lutte de pouvoir.

La comédienne Anne Sophie qui joue Andromaque propose un morceau de jazz de Guillaume Perret, le groupe valide.

Extrait La saleté : J'ai décidé d'aller à la laverie. Pour moi, une laverie c'est, ce sont, c'est et ce sont tous les lits et tous les endroits où j'ai fait l'amour. Dans une laverie, tout se mélange, se mouille...

Je demande que ce monologue à plusieurs voix soit dit à plusieurs vitesses, avec des départs différés et des entrecroisements de voix. Chaque voix a sa propre rythmique, sa hauteur, son placement. Elle doit être audible. On doit ressentir comme si le texte était dans une machine à laver. Il tourne, s'arrête, repart, se colle aux parois du tambour. Les images nourrissent les comédiennes, j'aimerais savoir si le public perçoit l'intention ! C'est à la fois un bel exercice de jeu et une belle lecture de la scène.

Pour les scènes avec Hermione et les hommes, je voulais jouer sur l'entremêlement des scènes et des figures masculines et féminines. Il y avait cinq couples sur le plateau qui entrecoupaient leur scène en trois. Je souhaitais perturber le dispositif classique des duos et que les comédiens abordent des moments en suspend et reprennent le jeu où il s'était arrêté. Les scènes avec Hermione et l'homme beau, l'homme génial, l'homme conventionnel et l'homme incertain, devaient être entrecoupées entre elles. Mais face aux absences, au peu de temps, je suis revenue à des scènes plus classiques. Parfois il faut renoncer, ne pas forcer. Dans ma posture, c'est aussi démontrer ma faculté d'adaptation. Cela peut perturber certains, alors je discute de l'impasse de ce découpage trop difficile à mettre en place ; ils comprennent l'intérêt du renoncement.

La fin d'année est là, les représentations s'enchaînent et les moments de grâce. Les doutes s'estompent pour faire place à de belles représentations. L'implication de chacun des jeunes et moins jeunes a été soutenue par l'équipe du Papillon qui déploie ses ailes pendant les deux semaines de clôtures des ateliers.

Les activités pédagogiques sont en pause jusqu'à fin juillet. Nous préparons un échange européen entre des jeunes de trois nationalités dans le cadre du projet européen Erasmus +. Ce projet Papillio Effectus embarque dix jeunes anglais, dix jeunes italiens et dix jeunes français, dans les trois pays pour un temps de partage artistique et culturel.

Voilà pour l'avenir proche et maintenant un petit saut en arrière avec la création de l'association Vert Léopard en 1996 et ses ateliers interdisciplinaires.

III. Des pas...VERT LEZARD

En m'installant en Normandie dans un village près de la mer, je prends connaissance d'un bâtiment qui est occupé uniquement durant la saison estivale pour un festival d'art. En me renseignant, je rencontre la communauté de communes d'Orival qui en est le propriétaire. Avec un ami musicien percussionniste, nous élaborons un projet qui nous tient à cœur : un lieu de création et une école d'art (musique, théâtre, danse, chant, arts plastiques...).

En 1996, nous créons avec d'autres artistes et habitants, l'association **Vert Léopard** pour gérer les ateliers, indépendamment de nos structures professionnelles respectives (Cie Damuthée, Papaq percussion, Action Théâtre). Vert Léopard sera, pendant 13 années, un formidable outil de transmission artistique, en proposant des ateliers animés par un, deux ou trois artistes, comme *l'atelier conte musical* ou l'atelier des *Petits Léopards* pour des enfants de deux à cinq ans ; ce dernier fonctionnait avec un intervenant référent, moi-même, et des artistes intervenants en danse, musique et arts plastiques...

L'atelier conte musical de 6 à 10 ans - 12 enfants maximum

Nous intervenons à trois artistes : 1 musicien, 1 comédienne, 1 chanteuse. L'échauffement en commun propose les trois disciplines. Certaines séances se concentrent plus sur la musique ou le chant ou le conte.

Le travail sur un conte musical : L'invention d'un conte à partir d'un mot, d'une phrase, d'un personnage, d'une peinture, une photographie : un enfant commence à raconter, puis un autre prend la suite... L'importance ici est de garder la cohérence, de ne pas se perdre dans l'histoire, de conserver les personnages, de ne pas partir dans tous les sens, de savoir la commencer et la finir clairement. Ce travail d'improvisation est très exigeant, il force l'écoute, l'acceptation de ne pas maîtriser le récit, l'histoire échappe puisque les autres interviennent dedans. Une création collective du récit, de la musique et du chant.

Puis on invite les enfants à chercher quelle musique pourrait accompagner le récit. A quelle endroit place-t-on cette musique ? Que raconte la musique ? Si la musique raconte clairement un passage, a-t-on besoin de le dire ? Nous enregistrons les histoires et écoutons avec les enfants. C'est toujours un moment intense d'écouter sa voix, d'entendre les nuances,

les fautes, les bafouillis et l'histoire. Cela permet aux enfants de juger quels moments doivent être conservés, quels autres supprimés ou retravaillés.

Les différentes versions d'un conte traditionnel peuvent être étudié comme la version italienne du petit chaperon rouge. Nous racontons le début de l'histoire et ils inventent la suite. Nous avons testé énormément de situations différentes, en privilégiant toujours la parole des enfants. Nous étions là pour les accompagner, les soutenir dans leur imaginaire.

La musique est créée par eux avec le musicien, elle peut inspirer le récit. Avec la chanteuse, nous explorons la voix dans tous les sens possibles, du chant aux onomatopées.

Les retombées sur les enfants étaient visibles après quelques temps : une facilité à improviser, une écoute d'une qualité exceptionnelle, un plaisir à s'exprimer, une éloquence magnifique et en sus, une amélioration des résultats scolaires. La maîtrise de la langue, de la grammaire et notamment du passé simple, souvent employé dans les contes, s'est grandement accrue.

Notre démarche revendiquait clairement un engagement dans une politique d'éducation populaire en pratiquant des tarifs très abordables, grâce au soutien de l'intercom pour le prêt des locaux et le chauffage et les aides du Conseil Départemental du Calvados et du Conseil Régional de Basse Normandie, via le Contrat Éducatif Local (C.E.L.). Un dispositif mis en place par le département et la Région afin d'aider les communes rurales à soutenir des actions éducatives innovantes extra scolaires. Nous rédigeons des fiches par activité avec le descriptif précis, les intervenants, et le budget.

L'enrichissement humain et artistique qu'offre une pédagogie qui se réinvente régulièrement, ainsi que l'engagement du public répondant aux différentes propositions d'ateliers, de stages et de spectacles, nous a stimulé et permis de franchir les difficultés liées au développement d'une structure associative.

Nous avons nos **bureaux, un lieu de répétition et les ateliers** au château de Revers, où nous organisons régulièrement des spectacles, des stages, des avant-première, et des événements :

Lézard de nuit proposait des performances artistiques pluridisciplinaires. Le public était divisé en petit groupe pour assister aux différentes prestations réparties dans tout le Château d'Orival, durant la nuit de la Saint Valentin.

Lézard au soleil était un tremplin pour les amateurs engagés dans les ateliers à l'année et il y avait toujours des spectacles professionnels qui venaient jouer et un groupe de théâtre amateur extérieur.

Lézard au jardin offrait des ateliers artistiques en lien avec le jardin : théâtre, conte, land art, musique au jardin des Marettes à Amblie, un jardin en biodynamie ouvert aux écoles de la Région. Ma passion pour les jardins trouvait un épanouissement dans ce cadre idyllique et les enfants bénéficiaient du lieu et d'une démarche hors des sentiers de l'institution scolaire. Dans cet environnement propice aux rêveries où J'ai souvent conté.

Certains élèves des ateliers ont suivi l'option théâtre au lycée, quelques-uns en ont fait leur profession.

Pour ma part, je me suis beaucoup impliquée dans cette structure VERT LEZARD, soutenue par les habitants et par quelques élus, sensibles au besoin de décentraliser les activités artistiques et à la qualité de nos interventions. Je retiens de **cette expérience de treize années**, un **état d'esprit** et la certitude qu'il faut vraiment encourager et défendre la pratique de l'interdisciplinarité ! Il est plus facile et confortable de donner un atelier de percussions ou de danse ou de théâtre seul ; les duos ou trio demandent une coordination entre chacun et on a tous un peu l'impression de ne pas avoir assez de temps pour développer notre discipline. Le facteur temps est tellement important pour avancer sur tous les plans.

J'ai mené ces **ateliers avec différents musiciens**. J'en retire une énorme satisfaction et un enrichissement personnel. J'ai appris musicalement, en développant mon oreille et pédagogiquement, par leurs approches et la façon de mener leurs exercices.

Par ailleurs, le volet financier souvent restreint ne permet pas d'employer plusieurs intervenants sur une même activité. Ne pourrait-on pas penser autrement et voir dans ce partage une plus-value pour l'école, les élèves et les enseignants ?

Les cultures du monde pratiquent **l'interdisciplinarité** depuis toujours, sans perdre la spécificité de chacun ; il y a une vraie plus-value à promouvoir les échanges dans la transmission, puisqu'ils font partie de nos métiers. Un danseur ne doit-il pas entendre la musique pour danser ? Dans les cultures traditionnelles, un musicien connaît la danse qui correspond à la musique ; ne doit-il pas être sensible aux mots et entendre le texte quand il accompagne du théâtre ou un conteur ? Nous connaissons l'importance pour un comédien de savoir danser, chanter et jouer d'un instrument. Un conteur s'accompagne souvent de sa musique.

C'est dans cette optique là que nous avons créé ces ateliers interdisciplinaires, pour enrichir la pédagogie classique. Confrontés à cela dans nos métiers d'artistes, nous voulions partager notre aventure artistique. Sans effacer réellement les frontières entre la création artistique et la transmission, nous souhaitons tendre vers plus de porosité de part et d'autre, faire que notre pédagogie soit la plus ouverte possible sur des aventures *extraordinaires*. En bousculant notre zone de confort, en déplaçant les lignes conventionnelles, nous impulsions des espaces de liberté, de création et d'innovation.

Nous semons des graines qui donneront des fruits, un jour. *Nous mettons le couvert pour nos enfants !*

IV. LEARNING WEEK – en Lombardie

Je vous présente une des dernière aventure pédagogique, hors des murs d'un théâtre, en avril 2019, en Italie.

Dans le cadre du projet européen Erasmus, le directeur du Scarlatino TEATRO, Michele Losy m'invite à participer à une « learning week ». Je travaille avec une classe artistique qui étudie la scénographie, le graphisme, la peinture, l'informatique... en Lombardie.

Le projet est un stage intensif destiné aux étudiants du secondaire. C'est une expérience *extra-ordinaire* pour imaginer, collaborer, inventer, réaliser une performance avec différents modes artistiques : récit, chorégraphie, scénographie, dramaturgie, régie. Ce centre d'art est un lieu de résidence pour des artistes musiciens, plasticiens, écrivains, comédiens, depuis 25 ans. Perché dans la montagne au col de Brianza, entouré par des forêts, nous explorons en collaboration avec Marco, Michele et moi, différentes possibilités pour aborder la thématique des arbres.

La recherche est inspirée par le livre de Peter Wohlleben *La vie secrète des arbres*. Il y décrit et développe un point de vue relativement nouveau concernant nos forêts de chênes et de hêtres. La solidarité entre les arbres, le système de communication des racines et de la canopée... Nous travaillons essentiellement dans la forêt. Je prends en charge une partie de l'échauffement en anglais, mêlant quelques mots d'italiens et Michele traduit parfois quand cela est nécessaire.

Nous marchons en silence pour rejoindre la forêt où nous allons commencer notre exploration. Ce rituel de marche silencieuse pour aller et venir, permet d'instituer directement un dialogue avec nous-même et la nature. Le silence en groupe prend force et légèreté. Michele va développer cette démarche en racontant comment les philosophes se servent de la marche pour méditer, penser, palabrer...

Un jour de pluie, nous avons travaillé dans une yourte. J'ai commencé un échauffement physique, un assouplissement lié à la respiration, un travail sur le mouvement constant dans la plus grande lenteur possible. Cela permet de se connecter à soi, à ses sensations et de laisser le corps diriger la gestuelle. Puis Michele a poursuivi en proposant un long temps de regard entre deux personnes. Ensuite nous avons cherché un contact très lent et doux à l'image des végétaux qui communiquent entre eux par les racines. J'ai poursuivi cette approche de la lenteur et de la 'germination' en petits groupes. Ce passage de relais entre nous, s'est fait avec facilité et cohérence. Nous pouvons en déceler la source : un théâtre engagé dans le corps et une référence commune : Grotowski !

Grotowski a pour objectif de (re)trouver l'essence même du théâtre et pour lui, elle se trouve dans l'**organique**, c'est-à-dire dans l'acteur.

Pour Grotowski, l'entraînement physique de l'acteur était un moyen pour accéder à autre chose de plus subtil, de *méta-corporel*. Il pousse ses acteurs à l'extrême pour diminuer les résistances intérieures de ceux-ci, c'est *la via negativa*. Le don total de l'acteur pour le jeu organique et immédiat, que le maître polonais nomme alors *transillumination*, fait de

lui un « acteur saint ». L'acteur est une fin, alors que le rôle est secondaire ; le rôle est un attribut du théâtre, et pas un attribut de l'acteur. Pour transmettre sa vision du théâtre, il distingue la ***lignée organique de la lignée artificielle*** ; sans privilégier l'une ou l'autre, il découvre que ces deux approches ouvrent des sentiers d'expérimentation très fertiles.

L'après-midi, nous formons trois groupes : construction de totem végétal, atelier d'écriture et atelier d'écriture chorégraphique, que j'encadre. A partir d'un schéma simple : triangle, cercle, triangle, ils doivent choisir des mouvements pour aller d'une figure à l'autre (en référence à l'exercice décrit précédemment). Le lendemain, nous assemblons les trois groupes pour créer la chorégraphie. Dans un premier temps, la danse est sous l'influence d'une rythmique, afin de coordonner l'ensemble.

Cette chorégraphie évoque l'organisation géométrique des particules dans l'univers ou des perles dans un kaléidoscope ou encore des ondes vibratoires du son. La cadence va decrescendo pour se rapprocher de la lenteur des végétaux et obliger les élèves à une écoute entre eux très subtile. Chacun est un élément isolé en lien avec l'ensemble du groupe. Pour cette chorégraphie d'ouverture de la présentation publique, je choisis de retirer la musique pour attirer l'attention sur les bruits environnants et plonger les participants, comédiens et public, dans une écoute de la nature. Cela donne un contraste saisissant entre le mouvement cadencé des comédiens et les sons de la nature au printemps, à 800 m de haut, près du col de Brianza. Les oiseaux chantent !

La dernière chorégraphie est basée sur un **travail corporel organique** dans la lenteur extrême, pour évoquer la croissance des végétaux. Un travail sur la respiration, la retenue, le ressenti, le mouvement perpétuel. Sur une musique d'un artiste en résidence, nous présentons cette chorégraphie dans un champ près de la forêt.

Les connections entre cette expérience et la direction que prend actuellement mon travail artistique sont nombreuses.

En effet, je suis en train de bâtir avec un botaniste un programme de balades dans la nature, qui mêle la botanique et les contes sur les arbres, les jardins, la nature. En mêlant **la science et l'art des contes**, nous proposons une association qui permet des allers et retours du **rationnel au rêve**, les uns nourrissant les autres... et vice versa.

Nous invitons à une promenade au cœur de la nature et de nous-même, une balade sensorielle hors des sentiers battus : marais, bocages, forêts, prairies humides, dunes ou friches industrielles sont autant de milieux qui abritent tout un cortège de plantes sauvages ou remarquables. La promenade botanique invite à se familiariser avec cet univers et à prendre le temps de l'observation. Tout un cortège de fleurs sauvages aux multiples propriétés médicinales et gustatives, est à portée de regard, l'herbe ananas, l'herbe aux charpentiers, l'herbe des femmes battus ou encore l'herbe aux mamelles. Au détour d'un chemin, au pied

d'un arbre vénérable, près d'un ruisseau, une pause contée. L'imaginaire voyage dans l'univers merveilleux et troublant d'un conte en lien avec la nature : nos grands frères les arbres qui se rassemblent pour nous offrir des dons indispensables, force et connaissance du chêne, paix et douceur de l'Olivier, liberté du frêne ou d'un jardinier qui met le couvert pour les générations futures.

Lors de ma **formation continue** en 2015, j'ai travaillé avec **Thomas Richards** qui dirige le Work Center créé par Grotowski. Nous avons beaucoup chanté, des chants qui traversent les âges, des chants qui rassemblent, qui ouvrent des champs vibratoires, qui harmonisent.

Dans les années 80, j'ai travaillé avec des groupes de recherche très inspirés par **Eugenio Barba et Grotowski**. J'en retiens surtout une discipline, une exigence, un engagement autant artistique qu'humain. Ce théâtre engage l'être dans son entièreté, dans un positionnement humain et social, appelle un déconditionnement pour s'extraire des conventions et repenser le monde autrement. Bien sûr comme souvent, il y a eu beaucoup d'excès et de tyrannie dans ces expériences d'avant-garde mais aussi beaucoup d'audace et d'énergie.

Mon théâtre oscille entre cette branche, très radicale et celle plus classique où le texte de l'auteur est au centre et impulse les directions. L'organique qui s'appuie sur de belles écritures devint un puissant engrais pour la terre théâtrale.

ISABELLE FERD

CONCLUSION

La transmission est un état créatif.

C'est un véritable exercice de maïeutique qu'il m'a fallu accomplir pour extraire ces deux parcours qui se croisent sans cesse ! Je porte un regard amusé sur ces écrits qui dévoile ma grande appétence pour le théâtre. L'exercice est passionnant, je vais m'atteler à poursuivre le travail d'écriture régulièrement. Sans doute, il me poussera vers de nouveaux territoires.

Je souhaite témoigner de mon engagement dans un enseignement théâtral qui pousse l'acteur à se sublimer, à repousser ses frontières, à être dans le don, avec une générosité sous contrôle, sans débordement, sans fioriture, sans vanité excessive. Il y a une part divine qui s'invite sur la scène, des instants de grâce, des miracles, des imaginaires et beaucoup de travail invisible. Nous sommes des tisseurs, des passeurs, des accoucheurs, des rêveurs qui transfigurent le monde quelques instants.

Louis Jouvet - Le comédien désincarné :

L'entrée en scène ...

Le comédien atteint un état nouveau, une transformation se fait en lui, une conscience s'introduit en lui, dans cet état vertigineux. Ses perceptions ordinaires sont multipliées ; il entend, il voit à neuf. Une lucidité supérieure est en lui. C'est un autre être. Personnellement, tout en jouant, j'essaie d'apprécier la température d'une scène, d'une représentation, d'éprouver l'attention et la tension du public par rapport au jeu. Tout en jouant, j'écoute les comédiens, la pièce et le public. Mon oreille est d'autant plus perçante, que je déroge à mon rôle. Je me sens en faute, dans une situation dangereuse, et le danger, comme on sait, multiplie chez celui qui le subit une clairvoyance, une vivacité de perception d'autant plus grande qu'il est plus conscient du danger.

Cette notion de danger et de clairvoyance m'inspire un certain nombre de questionnements :

Comment le théâtre peut-il devenir un outil de transmission et d'apprentissage ouvert sur le monde et former des citoyens éclairés ? Comment dans l'univers du conflit, l'art dramatique peut-il être un vecteur pour éveiller les consciences ? Comment cultiver l'esprit de solidarité, faire croître l'empathie, influencer la création d'un monde pacifique et inspirer l'énergie créatrice face au monstre qui peut sommeiller en chacun de nous ? Si on vise un haut niveau théâtral, peut-on également exiger un haut niveau d'humanité ? Cet outil, le théâtre, bien dirigé, pourrait créer une société apaisée et joyeuse loin des conflits égotiques et infructueux.

L'art du rêve pour des rêveurs éveillés !

ISABELLE ALFRED