



**HAL**  
open science

## Transmissions

Diego Borges, Nathalie Coutelet, Carole Drouelle, Omid Hashemi, Sunga Kim, Awled Ahmed Moez, Fabrice Nicot, Muriel Roland

► **To cite this version:**

Diego Borges, Nathalie Coutelet, Carole Drouelle, Omid Hashemi, Sunga Kim, et al.. Transmissions. Revue Scènes du Monde , 1, 2024. hal-04764172

**HAL Id: hal-04764172**

**<https://univ-paris8.hal.science/hal-04764172v1>**

Submitted on 16 Nov 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

An abstract painting featuring a dense, chaotic composition of vibrant, multi-colored brushstrokes and small, scattered dots. The colors include red, yellow, blue, green, pink, and white, all set against a dark, almost black background. The strokes radiate from a central point, creating a sense of movement and energy. The overall effect is reminiscent of a starburst or a complex, multi-colored explosion.

n° 0  
**Scènes du monde**

# **Transmissions**

automne 2024

EA 1573

Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis

N° 0



Éditorial

***Transmissions – De Théâtre à Scènes du Monde***

Par Nathalie Coutelet

p.01

---

**Polariser l'espace**

Entretien avec Marc-André Risacher, propos recueillis par Sunga Kim

p.05

**Être artiste dans et en dehors de l'université : une question de transmission**

Entretien réalisé avec Claude Buchvald, par Awled Ahmed Moez

p.12

**Partage du sensible**

Entretiens avec Geneviève Schwoebel par Omid Hashemi

p.20

**L'esprit voyageur**

Entretien avec Jean-François Dusigne, mené par Carole Drouelle

p.27

**Rencontre avec Jean-Marie Pradier, voyageur de Serendip**

Par Diego Borges et Fabrice Nicot

p.38

**Philippe Tancelin :**

**Témoigner, transmettre et produire du collectif par la résonance des singularités**

Entretien avec Philippe Tancelin, par Muriel Roland

p.57

## *Transmissions – De Théâtre à Scènes du Monde*

Par Nathalie Coutelet

La transmission est au cœur du métier d'enseignant.e, dont le rôle consiste à établir les conditions de l'échange et du dialogue pour que circulent les connaissances et la réflexion au sein des cours, non pas de façon verticale, mais bien horizontale et collective. Du moins, c'est le principe pédagogique majeur au sein de notre département, qui se déploie autant dans les ateliers que dans les enseignements plus théoriques. La transmission est aussi ce processus souvent tacite, invisible, qui a pourtant une influence déterminante dans les relations entre les plus ancien.ne.s dans la carrière et les jeunes chercheur.e.s. Son lieu privilégié est la relation entre doctorant.e.s et directeur.ice.s et, plus généralement, entre chercheur.e.s confirmé.e.s – comme il est d'usage de le dire – et chercheur.e.s débutant.e.s ; en d'autres termes, une transmission par les pairs. Plus généralement, le processus de transmission est à l'œuvre dans les démarches de création et a d'ailleurs fait l'objet d'études menées par des membres de l'équipe<sup>1</sup>. Des travaux, notamment en sociologie de l'éducation, ont été publiés afin d'analyser ce phénomène<sup>2</sup>, mais là n'est pas notre propos, qui vise plutôt à questionner les mécanismes de circulation des idées et des savoirs au sein d'un département universitaire dédié aux études théâtrales.

Pour lancer cette nouvelle revue, qui porte le nom de notre équipe, il a semblé évident de s'inscrire dans les pas de celles et ceux qui l'ont animée, pour tracer la route de celles et ceux qui la constituent aujourd'hui et qui la porteront demain. Il ne s'agit pas d'entretenir une nostalgie, mais de retracer un parcours au travers des regards croisés de ses ancien.ne.s membres et de ses membres actuel.le.s et d'envisager les spécificités des transmissions, de questionner leur importance et leur forme dans un établissement universitaire, celui de Paris 8. Qu'est-ce qui a fondé, depuis l'origine du Centre universitaire expérimental de Vincennes, la transmission ? S'agit-il bien d'une notion centrale dans la vision de l'apprentissage et de l'enseignement ? Que peut-on retenir de ces principes aujourd'hui ? On ne saurait trop conseiller de voir le documentaire réalisé par Claire Denis, *Le Bois dont les rêves sont faits* (2016) et de lire l'ouvrage de François Dosse, *Vincennes. Heurs et malheurs de l'université de tous les possibles* (2024), qui reviennent sur l'histoire du Centre expérimental de Vincennes et tracent la généalogie de l'Université Paris 8 avant son déménagement à Saint-Denis. Comme l'affirme un proverbe répandu en Afrique qui m'est cher, on ne sait pas toujours où l'on va, alors il faut toujours se souvenir d'où l'on vient... Pour autant, il nous semble que ces réflexions dépassent le cadre de l'Université Paris 8 et permettent d'envisager ces passages d'idées, de connaissances, de pratiques artistiques.

---

<sup>1</sup> Jean-François Dusigne et Élisabeth Naud ont ainsi participé à la journée d'étude organisée par Isabelle Starkier (membre du comité scientifique de la revue) au Théâtre de l'Aquarium le 19 mars 2015, « La transmission de l'art théâtral : savoir ou savoir-faire » ; Jean-François Dusigne a dirigé l'ouvrage collectif *La Direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?* (Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015) dans lequel figurent les articles de doctorant.e.s et d'enseignant.e.s du laboratoire, comme ceux de Marcus Borja, Wilfrid Bosch, Claude Buchvald, Hanna Lasserre, Katia Légeret et Stéphane Poliakov.

<sup>2</sup> Voir par exemple Régine Boyer, Charles Coridian, « Transmission des savoirs disciplinaires dans l'enseignement universitaire. Une comparaison histoire/sociologie », *Sociétés contemporaines*, n° 48, 2002/4, p. 41-61 ; Jean-Pierre Pinel, « Malaise dans la transmission : l'Université au défi des mutations culturelles contemporaines », *Connexions*, n° 78, 2002/2, p. 11-30 ou encore la journée d'étude inter-laboratoires Cayenne-Bordeaux du 12 avril 2022 intitulée « Transmission et circulation des savoirs : quelles modalités de construction de la connaissance ? Comparaison(s) et dialogue(s) ».

À titre personnel, le désir de créer une revue est associé au souvenir de la revue *Théâtre*<sup>3</sup>, qui a accueilli mes premiers articles de chercheuse débutante, grâce aux encouragements et à l'aide de Claude Amey, l'un des fondateurs de la collection « Arts 8 » chez L'Harmattan<sup>4</sup> ; je ne me souviens pas si je l'ai suffisamment fait à l'époque, mais l'occasion m'est procurée de lui témoigner toute ma gratitude. En prenant la direction de l'équipe Scènes du Monde, il m'a semblé naturel de rendre ce qui m'avait été donné et de permettre aux jeunes chercheur.e.s de bénéficier du même espace bienveillant et stimulant. Plus généralement, je souhaite manifester ma reconnaissance à toutes celles et tous ceux qui étaient au département Théâtre lorsque j'y suis arrivée et qui ont forgé en moi un attachement très fort à l'Université Paris 8, au département, de même que l'amour inconditionnel pour mon métier, en dépit de toutes les attaques qu'il subit, au fil des réformes et des changements de société. J'ai trouvé dans cette équipe un esprit joyeux de réflexion collective, de combat artistique autant que politique, qui me nourrit encore et que j'espère parvenir à transmettre à mon tour.

Collectivement, nous avons donc décidé de consacrer un numéro spécial de lancement aux transmissions, qui sont autant d'hommages à celles et ceux qui nous ont précédé.e.s, mais aussi d'encouragements à construire les réflexions aujourd'hui et à transmettre à notre tour. Chaque entretien est donc mené par un.e jeune chercheur.e auprès d'un.e ancien.ne membre de l'équipe, afin d'éclairer ce qui a fait l'originalité, la singularité de leur parcours, comme de saluer l'énergie et l'enthousiasme des chercheur.e.s actuel.le.s. J'aurais aimé pouvoir proposer un entretien à celui qui fut mon directeur de thèse, Jean-Marie Thomasseau<sup>5</sup>, qui n'est malheureusement plus avec nous depuis 2018. J'aurais aussi voulu proposer à des étudiant.e.s qui ont connu Youssef Haddad<sup>6</sup> de recueillir ses propos, mais lui aussi nous a quitté.e.s, en 2023. Nombre de personnes qui les ont côtoyés se souviennent de leurs enseignements et de leurs recherches, respectivement en Histoire du théâtre et sur les pratiques du conte.

Bien sûr, d'autres personnalités du département Théâtre et de l'équipe Scènes du Monde ne figurent pas dans ces entretiens, nécessairement incomplets. On peut penser à Patrice Pavis, dont les étudiant.e.s fréquentent toujours la pensée au travers de son *Dictionnaire du théâtre*, de son ouvrage sur la Mise en scène ou de celui sur l'Analyse des spectacles<sup>7</sup> ; à Fanette Vendeville, qui a laissé une empreinte forte du *Living Theatre* au sein du département et dans les enseignements<sup>8</sup> ; Philippe Henry, dont les travaux en socio-économie de la culture<sup>9</sup> sont tout à fait en lien avec l'un des parcours de notre Master,

---

<sup>3</sup> Les différents numéros de la revue sont disponibles à la BU de l'Université Paris 8, de 1998 à 2004.

<sup>4</sup> Claude Amey a notamment publié *Duchamp & Warhol. De l'artiste à l'anartiste*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2016 et *Le Devenir autre de l'art. Littéralisation et distraction*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2013.

<sup>5</sup> Spécialiste de l'histoire des formes populaires de spectacles au XIX<sup>e</sup> siècle, il a notamment publié des ouvrages sur le mélodrame (*Le Mélodrame*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1984 ; *Méiodramatiques*, Saint-Denis, PUV, 2009), le drame romantique et le Grand-Guignol.

<sup>6</sup> Spécialiste de l'art du conteur, sur lequel il a publié *Art du conteur, art de l'acteur*, Louvain, Cahiers Théâtre de Louvain, 1982). Voir l'hommage rendu par le département Théâtre : <https://www-artweb.univ-paris8.fr/?Hommage-a-Youssef-Haddad>

<sup>7</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 4<sup>e</sup> édition augmentée 2019 ; *La Mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2011 ; *L'Analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma*, Paris, Armand Colin, 3<sup>e</sup> édition 2021.

<sup>8</sup> Elle a notamment publié *Au maître nu Albert Vander*, Paris, L'Harmattan, 2006 ; *Le Living Theatre 1948-1985*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2008 et traduit les travaux de Julian Beck et Judith Malina en français.

<sup>9</sup> On peut citer par exemple *Les Groupements culturels coopératifs*, Grenoble, PUG, 2023 et *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui. Une filière artistique à reconfigurer*, Grenoble, PUG, 2009 et les nombreux articles publiés (voir sa page HAL : <https://cv.hal.science/philippe-henry>).

Projet Culturel et Artistique International ; Michelle Kokosowki, qui a transmis les pratiques de Grotowski si implantées dans notre département lors de ses ateliers, de même que celles d'Armand Gatti ou de Tadeusz Kantor<sup>10</sup>. J'ajoute une pensée pour Betty Attia, secrétaire durant de longues années au département Théâtre, grande passionnée de spectacles qui n'oubliait jamais de faire partager ses coups de cœur artistiques auprès des collègues et des étudiant.e.s. Bien d'autres noms manquent ici, dont certains sont évoqués au cours des entretiens, notamment ceux des personnes qui sont à l'origine de la fondation du département ou figurent parmi ses premiers membres. Il s'agit de trajectoires de vie, bien entendu, mais aussi d'aventures collectives, qui ont pour point commun le département Théâtre de l'Université Paris 8, dont une partie de l'histoire est retracée au fil des témoignages<sup>11</sup>. Au-delà de ces perspectives singulières, les entretiens proposent des appréhensions de la création, de l'enseignement et, plus généralement, d'une manière d'être au monde.

Figurent dans ce numéro spécial les entretiens avec **Philippe Tancelin**, longtemps directeur du département Théâtre, poète-philosophe, qui a dirigé le CICEP (Centre International et Interuniversitaire de Créations d'Espaces Poétiques) et a laissé des empreintes fortes auprès des étudiant.e.s par sa façon d'engager le dialogue et la réflexion collective, dont **Muriel Roland** qui l'a interrogé, docteure de l'Université Paris 8, directrice de compagnie et enseignante, elle-même très engagée dans les processus de transmission ; **Geneviève Schwoebel**, metteuse en scène et enseignante de l'Université Paris 8, dont les ateliers ont apporté une vision interdisciplinaire centrée sur l'expérimentation, ateliers qu'a suivis **Omid Hashemi**, docteur de l'Université Paris 8, performeur, chargé de cours, qui transmet inlassablement la méthode de Marina Abramovic ; **Marc-André Risacher**, scénographe qui a rejoint l'équipe de l'Université Paris 8 en 1976 et a fait de cette spécialité un marqueur fort du département Théâtre, transmis notamment à **Sunga Kim**, docteur de l'Université Paris 8, elle-même chargée de cours et scénographe ; **Claude Buchvald**, comédienne et metteuse en scène, qui a particulièrement veillé à mener une recherche collective autour de la diversité des langues dans la création théâtrale, notamment dans les ateliers donnés à l'Université Paris 8, de même qu'à l'oeuvre de Valère Novarina, ici interrogée par **Moez Awled Ahmed**, doctorant de l'Université Paris 8, qui a été son étudiant et travaille lui aussi la question de la langue et de la traduction ; **Jean-Marie Pradier**, l'un des fondateurs de la discipline de l'ethnoscénologie dans les années 1990, qu'il a transmise lors de ses enseignements à l'Université Paris 8 depuis 1985 et a ainsi favorisé la dimension internationale de notre équipe, sensible dans les personnalités du duo qui l'a interrogé ; **Fabrice Nicot**, doctorant de l'Université Paris 8 en cotutelle avec l'Université d'Etat d'Haïti, chargé de cours au sein du département Théâtre, professeur de théâtre au cours Florent, qui mène un projet sur les processus de transmission des arts vivants du vaudou haïtien et **Diego Borges**, doctorant de l'Université Fédérale de Bahia (Brésil), en cotutelle avec l'Université Paris 8, qui s'intéresse aux processus de création et d'enseignement ; **Jean-François Dusigne** enfin, aujourd'hui professeur émérite de l'Université Paris 8 qui a repris le flambeau de

---

<sup>10</sup> Directrice des études du Centre universitaire international de formation et de recherche dramatique (1968), directrice artistique du Festival mondial du théâtre de Nancy (1970), elle a fondé l'Académie expérimentale des théâtres (1990), comme un espace de transmissions, tout à fait en lien avec l'esprit qui anime l'équipe de la revue. Ses archives sont consultables sur le site de l'IMEC : <https://collections.imec-archives.com/ark:/29414/a011453112233zFwIWB>

<sup>11</sup> Au sein de la BU de Paris 8 sont conservés des films et des documents sur l'histoire du département, les ateliers donnés etc. ; par exemple *Entre rêves et événements*, film réalisé par Stéphanette Vendeville, 2012 ; *Poétique de Mai*, dirigée par Philippe Tancelin et réalisée par Stéphanette Vendeville, 2011 ; *La Ville et ses cartographies*, atelier 2008 dirigé par Geneviève Schwoebel, 2014 ou la Conférence donnée par Alain Astruc – évoqué dans l'entretien accordé par Claude Buchvald à Moez Awled Ahmed, dans une réalisation de Patrice Besnard, 2013.

l'ethnoscénologie à la suite de Jean-Marie Pradier et a poursuivi les liens avec les pratiques internationales dans ses cours et dans la direction d'ARTA, école internationale de l'acteur, en dialogue avec **Carole Drouelle**, docteure de l'Université Paris 8 dont il a été le directeur de thèse, elle-même metteuse en scène, formatrice-dramaturge et chargée de cours au sein du département Théâtre.

La particularité des transmissions au sein de notre équipe et de notre département réside sans doute dans le fait qu'elles sont humaines, conceptuelles, politiques autant qu'esthétiques et qu'elles semblent se poursuivre au-delà des murs de l'Université, grâce aux étudiant.e.s qui les transportent après leur formation, parfois dans d'autres pays. Le nom du laboratoire de recherche comme de la revue manifeste ostensiblement cette ouverture qui fait partie de notre identité. Certain.e.s sont évoqué.e.s dans les entretiens, recevant puis passant à leur tour ces expériences<sup>12</sup> qui s'enrichissent à chaque contact. Les doctorant.e.s et jeunes chercheur.e.s qui ont réalisé ces entretiens en sont les meilleures preuves. Il est donc important de réaffirmer qu'aucune nostalgie n'a présidé au recueil de témoignages qui suit – même si, pour ma part, évoquer mes ancien.ne.s collègues et ces années passées a pu déclencher une certaine mélancolie – mais une volonté farouche de tisser les liens sans oublier les années et les personnes qui nous ont précédé.e.s et en se tournant aussi vers l'avenir. Si je ressens une immense gratitude envers l'équipe qui m'a accueillie lors de mon arrivée comme doctorante, puis comme enseignante au département Théâtre, de même que je conserve des souvenirs lumineux de cette époque, je souhaite envisager aujourd'hui et demain en maintenant le flambeau passionné de la transmission allumé et vivant. Il me semble que le groupe réuni autour de notre revue est animé du même désir et témoigne de la réussite de cette passion communicative.

---

<sup>12</sup> L'expression fait allusion à l'ouvrage de Jean-François Dusigne, *Les Passeurs d'expérience*. ARTA, école internationale de l'acteur, Paris, Éditions Théâtrales, 2013.

# Polariser l'espace

Entretien avec Marc-André Risacher

Propos recueillis par Sunga Kim

Scénographe, maître de conférences et membre fondateur de l'union des scénographes, Marc-André Risacher est une figure discrète, mais incontournable de la scénographie moderne en France. Il a intégré l'équipe des enseignants de Paris 8 dès sa création, et y restera tout au long de sa carrière. C'est ainsi dans ses fonctions d'enseignant, lors de sa dernière année d'activité, que Sunga Kim, qui a mené cet entretien, l'a rencontré, ayant suivi ses cours et étudié sous sa direction en Master. Aujourd'hui docteur, ATER à l'université Picardie Jules-Verne et chercheuse associée au laboratoire Scènes du monde, elle partage son temps entre la recherche sur la spectatorialité et la réception, et l'enseignement. Cet entretien a été réalisé au mois d'avril 2024 par échanges épistolaires.

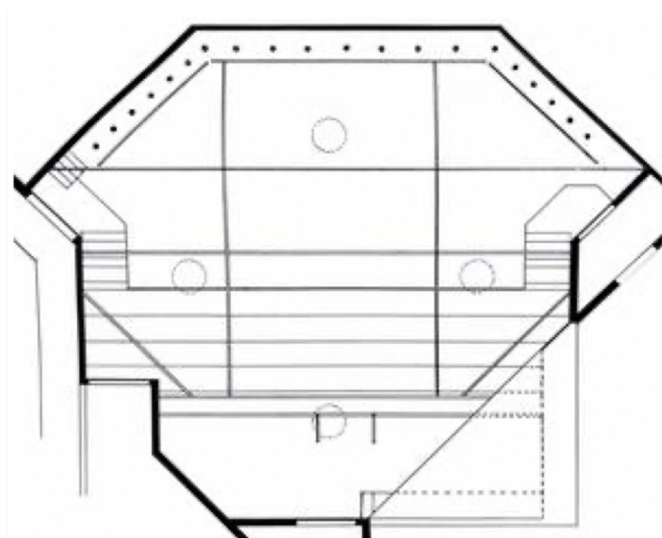


Image : Plan de l'Amphi IV de l'Université Paris 8, ©Marc-André Risacher<sup>1</sup>

## Transmission des savoirs

**Sunga Kim :** Votre parcours est étroitement lié à l'Université Paris 8 en tant qu'institution de transmission des savoirs pratiques et théoriques. Votre nom figure parmi les enseignant.es du département à peine quelques années après sa création (en 76-77 notamment, aux côtés entre autres des fondateurs André Veinstein, Jacques Clancy et Albert Vander), et vous y avez été doctorant et diplômé, ayant soutenu votre thèse en 1998. Les circonstances dans lesquelles cette université a vu le jour (dans le sillage des événements de mai 68), tout comme les idées qui ont motivé cette ouverture et celle du département théâtre qui y occupe une place importante (avant de prendre le nom de Paris 8 en 1971, elle était appelée « Centre Universitaire Expérimental de Vincennes (CUEV) »), lui ont pendant longtemps conféré une aura singulière.

<sup>1</sup> Marc-André Risacher a contribué, par le dessin, à concevoir le lieu de travail théâtral dans la complexité de l'espace spectaculaire : l'espace de jeu, l'espace public, l'espace technique. En marge de cet entretien, il a expliqué que le dessin de ces espaces ouverts les uns aux autres a été un projet pour le travail théâtral avant d'être un modèle pour le spectacle. Conçu dans un lieu destiné à d'autres fins, dans un rapport spectaculaire au départ différent, cet espace a été utilisé par une génération d'enseignement du théâtre ayant à l'esprit l'acte humain plus que les mystères spectaculaires. Le projet était d'enseigner l'art théâtral à l'université dans une expérimentation directe et vivante.



**Sunga Kim : Quels ont été les événements qui vous ont amené à y enseigner ? Cette volonté institutionnelle d'une éducation plus ouverte, expérimentale et tournée vers la pratique a-t-elle pesé lorsque vous avez choisi de consacrer une part de votre vie à l'enseignement ?**

**Marc-André Risacher :** Certainement ! N'étant pas de formation universitaire, l'introduction d'une démarche empirique à l'université me convenait, elle a été rendue possible dans le cadre des élargissements des enseignements académiques de cette époque. La loi d'orientation d'Edgar Faure (nov. 1968). Étudiant aux Beaux-Arts de Paris, je suivais principalement les enseignements de Jacques Bosson, architecte et créateur de théâtres ambulants notamment. J'ai appris que l'espace est plus qu'un vide, j'ai appris aussi qu'un bâti est plus qu'une construction, et que même le plus banal avait du sens. Dans une recherche « Écologie des espaces », avec l'idée d'exprimer les ressentis de l'espace, nous travaillions avec l'école de théâtre Charles Dullin. Aux côtés de Jacques Bosson, les enseignements d'André Veinstein<sup>1</sup> et de Jacques Lecoq<sup>2</sup> élargissaient les conceptions du théâtre et approfondissaient les actions du jeu. C'est aussi une période d'enthousiasmes dans la découverte d'autres savoir-faire expérimentés à UP6<sup>3</sup>. Des savoir-faire exercés dans des créations cinématographiques et/ou des créations d'espaces à explorer en appui de mémoires d'études et de recherches étaient encouragés.

Une hétérogénéité d'activités courtes, mais courantes à l'époque avec des ressources acquises ailleurs, en ce qui me concerne dans les agences d'architecture où les travaux urgents étaient courants.

Après une collaboration au montage des expositions de la délégation française à la PQ71<sup>4</sup>, le cours de mes activités désordonnées a pris un tour plus institutionnel. J'ai effectué mes premières heures d'enseignements spécialisés à Vincennes en octobre 1971. Enseigner a été moins un choix qu'une décision, celle d'accepter de m'engager à enseigner dans une des formations en arts à Vincennes. J'ai trouvé l'occasion – même pas rêvée – d'approfondir ce que je faisais en courant. Entre-temps, je complétais souvent l'équipe technique du Théâtre de la Tempête à la Cartoucherie de Vincennes et parfois au Théâtre du Soleil (*L'Âge d'or*, 1974-75) ; j'ai aussi travaillé pour des scénographes, notamment Michel Raffaelli et André Acquart.

Quelques années plus tard, j'ai accepté des responsabilités administratives à l'AFSTT<sup>5</sup>, je me trouvais au milieu de problèmes en tout genre des professions des spectacles théâtraux et des jeux spectaculaires et/ou des événements (salons et expositions) ; les heures d'enseignements revenaient régulièrement à Vincennes. Je me suis engagé dans la passionnante aventure doctorante sans me douter qu'elle allait me tenir en haleine durant plus d'une décennie. Le touche-à-tout “sorti du rang” en courant que j'étais est entré en fonctions à l'Université Paris VIII – Vincennes à Saint-Denis.

## **Lieu théâtral et scénographie**

**SK : La scénographie, en tant que discipline artistique et que sujet d'étude, est centrale dans votre parcours professionnel. Vous avez travaillé, comme praticien et comme universitaire, sur le lieu théâtral, l'espace scénique et la notion de scénographie, et vous êtes l'un des membres fondateurs de l'Union des Scénographes. Votre expérience**

---

<sup>1</sup> À ce moment conservateur à la Bibliothèque théâtrale de l'Arsenal.

<sup>2</sup> Alors directeur de l'école d'acteurs qu'il a fondée.

<sup>3</sup> L'Unité Pédagogique d'Architecture n° 6 (dite UP6), créée en février 1969 dans la mouvance de 1968, comme Vincennes.

<sup>4</sup> Quadriennale de Prague de 1971.

<sup>5</sup> Association Française des Scénographes et Techniciens de Théâtre, section française de l'OISTAT (Organisation Internationale des Scénographes Techniciens et Architectes de Théâtre).

**professionnelle est à la base de votre enseignement, pourtant principalement théorique et axé sur l'évolution du lieu théâtral et de la scène, de leur manière d'être et de se rendre visible. Déjà dans vos cours vous abordiez la difficulté à saisir les limites de la notion même de scénographie : par la multiplication des champs d'applications où elle entre en jeu, par l'hétérogénéité des recherches dont elle est le sujet, et par l'hybridation des fonctions au sein des créations collectives.**

**Comment décririez-vous aujourd'hui cette discipline ? Est-elle toujours cet « acte théâtral » que vous décriviez dans vos recherches ?**

MAR : Bien sûr ! La scénographie est un « acte théâtral ». Je la conçois comme un pôle dans la pluralité des exercices et des dimensions de modèles spectaculaires. Sans voir le scénographe comme le tenant de la principale compétence à concevoir l'espace de jeu, je décrirai la scénographie comme la discipline appropriée pour imaginer la création des lieux d'activité publique sans l'arrêter aujourd'hui à un mode de communication. J'ai beaucoup reçu de la diversité des travaux dans les milieux du théâtre. D'une part, l'expérience du spectacle m'a appris à avoir du recul dans l'action en anticipant avec le projet, d'autre part, l'enseignement est à distance du prosélytisme dans la proximité des rapports avec les personnes au cours d'un projet. J'ai appris avec Jacques Bosson, architecte, que la scénographie est un espace avant d'être un lieu construit, une abstraction où l'acte à créer est projeté en un événement de rencontre et de partage de dynamiques hétérogènes (écrire, dessiner, construire, décorer, jouer, chanter, habiller et d'autres encore, nombreuses). Chaque opérateur est un facteur de l'acte où l'œuvre amplifie l'ouvrage.

La scénographie est un espace consolidé d'un imaginaire dans la complexité d'un acte théâtral, certes, mais aussi parmi la complexité des dynamiques des dimensions de la vie humaine, au(x) quotidien(s) comme dans les instants remarquables de la vie en société, tous, les petits et les grands, sont représentés en art.

Telle que j'en parle, la scénographie est une marque de l'art théâtral dans l'espace de la société. Elle est la compagne de l'architecture jusque dans les spécificités de chaque édifice, une polarisation des espaces de l'œuvre théâtrale en accord avec les espaces de l'ouvrage et du public. Le colloque de Royaumont « Le lieu théâtral dans la société moderne » (1961) a ouvert les portes à un autre exemple des progrès de la scénographie remarqué en architecture : le bâtiment provisoire du Théâtre des Amandiers, ouvert en 1969 à Nanterre (dans l'idée du hangar de Artaud, 1932). Aujourd'hui, la scénographie est irréductible à la scène et/ou à l'aire de jeu. Plus que d'être un ouvrage remarquable, cet acte artistique est un événement dans la vie en société, pour lequel (et/ou laquelle...) il imprime un style dans les divers facteurs simultanés de la complexité de ses dimensions. L'art théâtral est une expression en tout ou parties dans des moments différents de la vie des êtres humains.

L'espace est indescriptible, le lieu oui. L'espace est un univers imaginaire et mental, de conceptualisation des dynamiques de milieu et de modélisation de lieux définies dans un projet. Le lieu est un monde où l'imaginaire est édifié, modélisé et/ou bâti, où les modes d'expression sont source d'émotions et depuis peu – une génération humaine – le lieu est aussi virtuel.

**SK : Faites-vous une distinction entre la scénographie « à faire » et la scénographie « à étudier », ou pour être plus directe, quelle valeur donnez-vous à une recherche théorique sur la scénographie (et le théâtre par extension) qui soit affranchie de la réalisation scénique, pour autant qu'elle puisse l'être ?**

MAR : Chaque ouvrage de l'art théâtral est singulier dans l'actualisation d'une œuvre dont la complexité est irréductible en un seul ouvrage, comme le serait la scénographie d'une bataille. À la différence d'un tableau, un ouvrage théâtral est exceptionnellement le fait d'une seule personne de la création à l'exploitation (sauf quelques formes spectaculaires... et encore c'est

sans compter les apports techniques). Hors de la production par une personne morale dans une stricte discipline protocolaire, la distinction entre l'« étude » et le « faire » est évidente – comme le savoir et le savoir-faire. Elle est différente à chacune des nombreuses phases du travail théâtral et de la diversité des gestes depuis la conception jusqu'à la réception. L'expérience m'a appris que la course à la production (ou à l'exploitation) limite la recherche à une amélioration des savoir-faire, chapeauté par les auteurs et les entrepreneurs de l'évènement. Pendant ces apprentissages empiriques, la recherche théorique portait sur le type des entreprises, l'esprit et les objectifs de l'activité, plus que sur une recherche esthétique et/ou philosophique plus typique de l'université, même à Vincennes, orientée vers les sciences humaines.

La scénographie est aussi un décor, un style, une esthétique, c'est un mode d'expression spectaculaire employé avec une intensité de polarisation de l'espace au gré des auteurs entre l'œuvre et les contextes respectifs du sujet et du public... Les modalités de mises en œuvre étant plus ou moins implicites, le « faire » et l'« étude » sont « distincts », mais, hors du contexte protocolaire de la chaîne d'exécution, je vois mal comment « faire » sans « étude » alors que l'inverse est pensable depuis l'idée de la représentation ouvrant sur un imaginaire (pictural, tel l'exemple cité par Furetière... ou les réflexions d'Antonin Artaud sur le théâtre). Pensant analogie par métonymie et/ou homothétie à la manière d'un « exercice de pensée », il en est de l'art théâtral comme d'une représentation dont les moyens d'expression seraient des nuances de l'œuvre...

Mes connaissances de l'actualité des ouvrages spectaculaires sont trop superficielles pour attribuer une valeur à un exercice particulier de l'intelligence de l'espace... Quelle serait la valeur attribuée à une évaluation méconnaissant la diversité des faits ?

### **Mutations contemporaines : entre émergence du numérique et préoccupations écologiques**

**SK : Le lieu théâtral possède plusieurs caractéristiques particulières qui contribuent à faire de l'expérience spectatorielle un acte, une prise de position. Par essence lieu d'où l'on voit, il accueille deux gestes simultanés et co-dépendants (le faire et le voir), proposant un moment à vivre, un partage de l'espace-temps soumis à des engagements conventionnels, tant physiques que psychologiques. L'imagination y prend pour support la représentation scénographique, même dans les cas où la scène est volontairement vide, ne proposant qu'invisibilité et absence. Cette réalité n'a pourtant jamais été plus fortement remise en question que depuis la dématérialisation du plateau rendue possible par les nouvelles technologies numériques, ou que se sont imposés les enjeux liés aux impacts environnementaux qu'impliquent par exemple l'usage unique des matériaux. Les nouvelles technologies numériques ont ouvert des portes qui définissent, en termes de représentation, des paradigmes nouveaux. Certaines représentations se passent de scène physique pour avoir lieu par messagerie électronique, les réalités augmentée ou virtuelle permettent soit un empilement de calques scénographiques, soit une scénographie entièrement dématérialisée et libérée des contraintes physiques, l'utilisation de robots et de machines atténue la frontière entre présences actantes et éléments de scénographie.**

**Assiste-t-on aujourd'hui à une révolution comparable à celle ayant conduit à la plasticité de la scène et à la redéfinition du rôle du scénographe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle ? Quel regard le chercheur que vous êtes porte-t-il sur ces mutations ?**

**MAR : Le chercheur est écarté depuis des lustres, il a laissé la place à des tourbillons de réflexions devant le spectacle de ces évolutions. Mis au pied du mur, au présent, je reviens à**

la première personne. C'est une autre affaire que d'apporter des réponses à des problèmes relégués si longtemps.

Le regard que je porte sur les actes spectaculaires a toujours dépassé les deux derniers siècles ; le regard est porté sur l'événement artistique plus largement que sur l'espace conçu en vue d'un acte particulier du théâtre. La conception d'un espace est une polarisation des éléments dans la définition du lieu de l'activité envisagée. La polarisation de l'espace est relative aux dimensions des contextes – de l'œuvre et du public – en jeu. Je pense à une évolution commencée au XIX<sup>e</sup> siècle vers plus de diversité des lieux et des concepts de l'esthétique dramatique (comique, tragique et romantique, réaliste, naturaliste, etc.) constatée aussi dans le jeu des acteurs et la mise en scène comme dans les sujets ; une évolution dans laquelle le scénographe a été engagé aussi. On pourrait par exemple évoquer les projecteurs, puis les moyens techniques disposés à la vue des spectateurs, qui sont des symptômes de l'évolution de la complexité de la société à peu près concomitants à l'acceptation de l'abstraction des lieux scéniques. Il en est de même des développements technologiques des modes d'expression, d'autant mieux acceptés qu'ils sont spectaculaires et que les motifs d'émerveillement sont diversifiés, à toutes les échelles. L'époque des dioramas de Daguerre est passée, comme celle de l'entrée en gare de La Ciotat ou, avant encore, celle des changements de décors à vue du théâtre classique succédant à la construction des mansions des mystères médiévaux. Tous sont des facteurs d'augmentation de l'évènement susceptibles de frapper les esprits par des moyens spectaculaires. À chaque culture (et/ou génération), ses moyens et ses surprises dans la fonction, quel que soit le nom attribué à un art particulier.

Dans une histoire plus large encore, l'invention de l'imprimerie est au cœur d'une autre dynamique de mouvements intellectuels accompagnant les progrès scientifiques ou encore, penser à l'électricité. Des explications sont mises au jour sous la multiplication des regards diversifiés. Pour le dire simplement, je pense à un « exercice de pensée » où le dessin technique multiplie les angles de vue pour connaître toutes les faces des objets en volume comme un édifice. Aujourd'hui le mode de représentation d'un lieu en maquette est remplacé par un document en 3D. Nos sociétés ont les moyens de représenter tous les imaginaires inventés, même les plus débridés...

**SK : La responsabilité de penser des normes scénographiques compatibles avec les préoccupations écologiques contemporaines a aujourd'hui une place importante dans les débats. On pense de plus en plus, en amont de la réalisation, à la possible réutilisation des décors ou à la recyclabilité des matériaux utilisés. La polémique sur la perméabilité entre l'art et la réalité (politique, sociale) est ici posée en des termes très concrets.**

**Le scénographe, conscient de l'état actuel de notre environnement naturel, a-t-il une responsabilité dans l'impact écologique du théâtre, et si oui, une scénographie « écologique » est-elle possible ? Quels seraient, selon vous, les moyens d'un tel renouvellement ?**

MAR : Le problème de recycler les matériaux est une façon d'aborder la question de l'art prise entre la sacralisation (le vedettariat, rareté de la pièce artistique...) et la transgression (sortir des habitudes, contredire les normes...). Cette dernière semble être toujours d'actualité à côté de pratiques plus banales et sans doute les plus nombreuses d'une économie matérialiste. L'étendue des différences de caractère allant jusqu'à les opposer (en exagérant les caractères) est symptomatique de la complexité des sociétés aux populations nombreuses et variées, dispersées par des variations de nuances éphémères et/ou durables.

Faut-il apprendre à calculer le bilan carbone de la réalisation d'un évènement artistique ? Serait-ce une responsabilité nouvelle pour le scénographe qui, au théâtre, est le créateur en rapports étroits avec la matière et les instruments technologiques ? Pour incongrue que soit la question, elle peut être posée à la manière du calcul plus courant – effectué, certes,

par d'autres experts que les scénographes – de la part financière d'un ouvrage artistique dans les marchés de la communication ; le marché est un marqueur essentiel de « la réalité » du monde contemporain, il est un référent économique comptabilisable dans un bilan écologique (le moins disant financier... mais laissons cette piste polémique !).

Une piste à explorer pour créer une « scénographie "écologique" » serait de compter sur les êtres humains comme sur ce qui est proche du vivant (susceptible de se régénérer plus que d'être régénéré) et en étant moins encombrée de trucs et de décors dont les gens raffolent au théâtre, dans les spectacles et dans les événements en général – tout en les oubliant après les avoir perçus. Si un tel renouvellement de l'espace est facilement imaginable – bien des groupes humains vivent en l'absence de techniques sophistiquées –, il est difficile d'oublier les artifices dans les sociétés actuelles où l'écologie est perçue comme une contrariété des mœurs...

Le choix d'un décor construit en bois, en métal ou en matériaux de synthèse est plus qu'un problème esthétique et économique, c'est aussi une décision éthique qui doit être prise, dans la complexité des dimensions du contexte, par une personnalité morale plus que par une personne physique. Le rapport à la matière est aussi un élargissement de l'intelligence : penser que de la terre séchée en forme de brique est entassée pour construire une ziggourat ; penser aux pierres taillées organisées en figures géométriques pour construire les cathédrales médiévales ; penser au fer forgé en modules structurés pour réaliser la tour Eiffel... Les développements de l'ordonnancement des quantités de particules électriques sont à la veille d'un élargissement de l'intelligence des édifices bien plus imprévisible que les représentations actuelles des espaces spectaculaires.

#### **Le numéro zéro : transmission directe**

**SK : Cet entretien paraîtra dans la revue du laboratoire Scènes du monde, qui reparait après plusieurs années de dormance. Il nous a paru important, dans ce numéro en forme de préface, de mettre l'accent sur la transmission des expériences de chercheur.es et de professeur.es, mais aussi sur celle des valeurs propres à cette université qui nous lie.**

**En guise de conclusion, entretenez-vous aujourd'hui encore un rapport, qu'il soit mémoriel, émotionnel ou humain, avec le département théâtre de Paris 8 ?**

MAR : En travailleur de l'espace que je suis, le lieu est un espace où les limites ont disparu, mais où les dynamiques sont développées dans la complexité de l'intelligence des êtres humains. Certes, la consolidation, chère au monde matérialiste d'aujourd'hui, des rapports avec le département Théâtre a tout du pointillé distendu à l'extrême, mais en réalisant cet entretien – cet acte a l'air d'un entretien après de nombreuses répétitions –, l'esprit des débuts vincennois est répercuté plus volontairement que dans l'idée de la rationalisation d'un métier actualisé avec des savoirs en plus des expériences. Il me semble pertinent de perpétuer un esprit à partager malgré l'éloignement de nos dynamiques respectives, profitant de l'opportunité ouverte par cet entretien. C'est une occasion d'essayer le cycle culturel d'un espace polarisé par la complexité des dimensions de l'acte théâtral.

**SK : Et pour finir, avez-vous un mot à me confier pour les doctorant.es et chercheur.es de Paris 8, du département théâtre, du laboratoire Scènes du monde, et plus généralement les lecteur.trices qui suivront la réparation de cette revue et le lancement de ce numéro zéro ?**

MAR : Oui, cultiver l'optimisme dans la création de perspectives d'entreprises à réaliser et vivre en résilience dans un contexte où il est urgent de savoir se passer de toute forme de GPS.

Cultiver un certain goût de l'aventure et un goût certain de l'effort, c'est beaucoup de travail personnel quand autant d'instruments sont inventés pour augmenter les gestes des êtres humains et effectuer les tâches machinales à la place des êtres vivants, sachant que les instruments sont mis en œuvre en substitution de la vitalité des mémoires humaines.

Penser à la graine de Gaston Baty, la semer et développer les germes, cultiver l'arbre, en cueillir les fruits et recueillir les graines, les semer, cultiver les arbres en forêt, et ainsi de suite...

*PS.* Dire un mot ? Non !

Quelques mots faciles à écrire : le travailleur et l'arbre sont dans le même espace que la scénographie...

je pense à la graine que Gaston Baty sème dans un édifice théâtral...

j'imagine l'arbre depuis les racines jusqu'au feuillage avec ses fleurs et ses fruits et aux graines dans le fruit...

l'arbre reçoit la lumière, il pompe plus que l'eau de la terre à travers le tronc et les branches, jusqu'aux feuilles et aux fruits il purifie l'air et humidifie l'atmosphère...

je conceptualise la forêt où tant de vies grouillent encore des minuscules et des grosses... ..

je dis que cultiver la forêt devient une urgence...

La culture commence dans chaque corps, dans chaque tête pour les uns... dans chaque tête, dans chaque corps, pour d'autres... à la différence des plantes, c'est à chaque être humain que reviennent les efforts de cultiver les graines, lors des semailles, pendant la croissance du germe et de l'entité vivante jusqu'aux récoltes et d'en distribuer les fruits et les graines et savoir partager les gènes...

## Être artiste dans et en dehors de l'université : une question de transmission

Entretien réalisé avec Claude Buchvald, par Awled Ahmed Moez

« Dans cet entretien, j'ai choisi d'explorer, en profondeur, la notion de « Transmission », au cœur de réflexion de la Claude Buchvald, en m'appuyant sur sa thèse intitulée « Dans le buisson ardent : être artiste dans et hors de l'université Paris VIII ». À travers une lecture minutieuse de ses écrits, j'ai cherché à recréer un dialogue fidèle à sa pensée tout en examinant comment elle articule l'acte de transmettre dans son travail de metteuse en scène, d'enseignante et de créatrice. Ce projet met en lumière les intersections entre l'académique et l'artistique, deux dimensions indissociables de son parcours. En reformulant ses idées sous la forme d'un échange, j'ai voulu montrer comment, chez Claude Buchvald, la transmission dépasse le simple partage de savoirs pour devenir un geste créatif, un espace où l'expérience personnelle, la recherche universitaire et la pratique artistique se rejoignent. Il est également essentiel de noter que cette thèse, soutenue en 2009, n'épuise pas le parcours académique et artistique de Claude, qui demeure encore active, notamment dans le domaine de la transmission et de la mise en scène. Je tiens à exprimer ma gratitude pour sa générosité et sa disponibilité car cette version finale a été le fruit de plusieurs échanges attentifs avec l'artiste, qui a veillé à ce que l'entretien soit fidèle à ses réflexions et mette en valeur son riche parcours » Awled Ahmed Moez



Photo : collection personnelle.

**Claude Buchvald**, metteuse en scène, comédienne, maître de conférences honoraire (Paris VIII), aborde l'écriture théâtrale et poétique depuis les premières épopées jusqu'aux écritures contemporaines. De Valère Novarina, elle met en scène : *Vous qui habitez le temps*, *Le repas*, *L'avant dernier des hommes*, *L'opérette imaginaire*, *Falstafé*, *L'acteur sacrifiant* ... Et aussi de Paul Claudel, *Tête d'or*, *L'Odyssée d'Homère*, *La folie Sganarelle de Molière*, *Erotokritos* de Vitsentzos Kornaros, *Quelque part au cœur de la forêt : La belle et la bête* de Claude Merlin ; et des opéras de Mozart, Saliéri, Rameau, Wargo ... Elle intervient dans plusieurs grandes écoles d'art dramatique, et Cinéma en France et à l'étranger, et fait partie de l'équipe SACRe au CNSAD. Elle est également autrice de *Valère Novarina en scène* (édit. PUV, 2014), et nombre d'articles dans divers ouvrages universitaires et autres.

**Awled Ahmed Moez** est titulaire d'une Maîtrise en lettres françaises modernes en Tunisie et un master en études théâtrales à Paris VIII. Il est actuellement doctorant-chercheur au sein du laboratoire Scènes du monde, création, savoirs critiques à Paris VIII également. Il rédige une thèse intitulée « La démocratisation, par la traduction théâtrale, du théâtre moderne français dans le monde arabe : la Tunisie comme exemple », où il se pose la question de comment la traduction des œuvres théâtrales françaises vers l'arabe, peut-elle contribuer à une nouvelle forme d'écriture dramaturgique dans le monde arabe et notamment en Tunisie. Il est également traducteur de Samuel Beckett et Valère Novarina et metteur en scène dans le cadre du théâtre universitaire.



Photo : collection personnelle.

**Awled Ahmed Moez : Avant de devenir la metteuse en scène reconnue que vous êtes aujourd'hui, vous avez débuté en tant qu'actrice, tout en étant également enseignante à l'Université Paris VIII. Pourriez-vous nous raconter votre parcours, qui se situe au carrefour entre le monde académique et l'univers artistique ?**

Claude Buchvald : J'ai commencé à enseigner à l'Université en 1976, à l'âge de 27 ans. Jeune comédienne, c'est également à l'Université que j'ai reçu une grande partie de ma formation tant pratique que théorique. L'université fut véritablement pour moi l'alma mater, et l'est toujours restée. Elle demeure le seul lieu où une recherche féconde (parce qu'également alimentée par une réflexion esthétique et historique) puisse se poursuivre hors des contraintes et aléas de la production et où la dichotomie théorie / pratique puisse être surmontée. C'est comme lieu de transmission, en amont comme en aval, et d'innovation, que l'Université tient une place indispensable, essentielle à la pratique de mon art.

J'ai commencé par consacrer plusieurs années à l'étude des tragiques grecs. Ensuite, je suis passée au théâtre classique français du XVII<sup>e</sup> siècle, Racine, Corneille et Molière essentiellement. Je me suis aussi plongée dans le théâtre de Shakespeare et de Calderon tout en travaillant par ailleurs sur les auteurs contemporains tels Jarry, Handke, Pasolini, Koltès, et surtout Valère Novarina. Des années durant, j'ai également cheminé dans l'œuvre de Paul Claudel, et c'est après un passage par les œuvres de Rabelais et Homère que je suis revenue à Valère Novarina avec *Falstafe*, une pièce écrite d'après les deux parties d'*Henri IV* de Shakespeare. Ces années de recherche ont alimenté l'étude depuis longtemps engagée dans et hors l'université, bien avant mes premières années d'enseignement.

Ainsi mon travail de comédienne et surtout de metteuse en scène n'a-t-il jamais cessé de se concevoir à l'intérieur de cette forge qu'est l'Université. Transmettre et éprouver un savoir aussi bien à l'intérieur qu'en dehors de la Faculté constitue une part importante de mon métier : cette activité est vitale non seulement pour moi mais pour le public auquel elle s'adresse. La place qui est la mienne, au croisement des deux activités, universitaire et artistique et ce, avec une égale implication, est rarement occupée au sein de l'institution. Cette place, d'autant plus précieuse puisqu'elle tisse des liens entre deux champs qui n'en font qu'un, est particulièrement justifiée pour le théâtre qui, tout en étant un art autonome, n'en est pas moins au croisement des lettres, des arts plastiques, des arts du son, de la danse et de l'espace.

Le Département de Théâtre de Paris VIII est à la source de la plupart de mes spectacles, lesquels, pour beaucoup, ont été créés avec de jeunes étudiants acteurs en fin de formation et aptes à s'engager dans le métier. Mon travail sur la voix, le rapport du jeu au chant, à la musique, au chœur m'a conduite à monter des opéras, et à enseigner le jeu dramatique aux jeunes chanteurs.

**AAM : Vous souvenez-vous de vos premiers temps dans l'enseignement à Paris VIII ?**

CB : Oui, c'étaient des moments inoubliables, les premiers temps étaient vertigineux. Encore en apprentissage avec Alain Astruc, je ne comprenais pas tout ; j'avais l'instinct, le pressentiment des directions essentielles qu'il insufflait, je les éprouvais sur le plateau, mais je ne possédais pas encore « mes » mots pour transmettre, et je ne voulais pas m'en tenir à une imitation simpliste. J'avais le sentiment qu'il fallait que je réinvente depuis mon point de vue, sans le dénaturer, le contenu de son propos ; refaire le parcours avec les élèves, à ma façon, depuis ma place ; tenir compte des expériences que je vivais en dehors de son enseignement, même si elles semblaient contradictoires, ou éloignées de ce que je croyais saisir à ce moment-là des convictions du maître. Lui-même s'était alimenté à toutes sortes de techniques et avait visité des territoires divers : le cirque, le boulevard, les farces du Moyen-âge, le théâtre classique ou contemporain. Il passait aussi plusieurs heures par jour à écrire ses propres pièces.



**AAM : J'ai remarqué que, dans vos écrits, notamment votre thèse de doctorat, ainsi que dans vos entretiens et vos cours à Paris VIII (puisque j'ai eu la chance d'être l'un de vos étudiants à un moment), vous évoquez souvent Alain Astruc. Pourriez-vous nous dire qui est cet homme et pourquoi il occupe une place si importante dans votre travail ?**

CB : Alain Astruc est arrivé à l'Université expérimentale de Vincennes en 1970, invité à une rencontre avec les étudiants par Albert Vander, qui y enseignait. Il m'avait aidée à transférer mon dossier de la Sorbonne à Vincennes quand j'ai appris qu'on pouvait suivre une formation théâtrale à l'Université expérimentale de Vincennes<sup>1</sup>, avec des artistes, et en rapport avec les autres arts. La passion du théâtre m'animait depuis longtemps. J'y ai couru sans me retourner. C'était cela, et rien d'autre, que je voulais faire.

À Vincennes, les artistes entraient à l'Université pour la première fois. Un Département d'Arts se créait en joignant la pratique à la théorie : un événement national et international qui allait faire son chemin chez nos voisins et dans les continents les plus éloignés. Alain Astruc et Albert Vander s'étaient rapprochés au cours des événements de Mai 68, lors de l'occupation du Conservatoire National d'Art Dramatique, dirigé alors par Pierre-Aimé Touchard.

La parole d'Alain Astruc avait frappé par sa violence, sa détermination à défendre un théâtre du verbe et de la présence absolument vivant, et un enseignement tordant le cou à certaines conventions mortifères. Alain Astruc avait lui-même été élève chez Dullin, entraîné par Jean Négroni, et plus tard il avait suivi les cours de Tania Balachova, jusqu'à ce qu'à son tour il ouvre à Paris un atelier de recherche et de formation d'acteurs, tout en continuant à faire de la mise en scène. Sa présence joyeuse et subversive, sa capacité à dire, à exprimer avec évidence et avec une fougue peu commune ce que nous n'arrivions pas encore à formuler ou que nous n'osions prononcer dans un tel contexte politique, nous enflamma. Dans cette assemblée générale du tout nouveau Département de Théâtre de l'Université Expérimentale de Vincennes, il fut d'emblée plébiscité et aimé.

Le lendemain de son arrivée, il y ouvrait son premier cours intitulé « Univers sonore ». Nous étions très nombreux à le suivre ; le travail évoluait au moins pendant trois heures. J'en rapporte ici les éléments essentiels, sachant que chaque séance était différente de l'autre, se lançant toujours dans l'exploration de nouveaux univers sonores.

Depuis ce jour, et jusqu'à son dernier souffle, je ne l'ai plus quitté. Il m'accompagne toujours dans le secret ou en pleine lumière. C'est essentiellement dans les cours d'Alain Astruc répétés pendant des années que j'ai découvert ce qu'était véritablement la matière sonore du langage, et comment elle évolue, avec ses mouvements très précis, ses trajectoires, ses intensités, des plus infimes aux plus développés, pareilles à des droites, des courbes, des diagonales, des bonds et des rebonds, des tournolements, des saccades, des montées et descentes, des immobilités soudaines. J'ai compris comment cette matière sonore agissait, et comment on pouvait se briser contre elle si on en faisait abstraction. Il m'arrivait aussi de répéter seule avec lui en tête à tête pour *Le Misanthrope* de Molière, en particulier la scène entre Célimène et Alceste ou celle entre Célimène et Arsinoé. Dans ces moments privilégiés pour moi, il ne me laissait pas en repos tant que je n'avais pas trouvé le rythme, l'ouverture de champ, la voix-e. Il me bousculait, mais toujours à partir de l'énergie du texte.

J'ai appris tout cela avec Alain Astruc, et je l'ai d'abord expérimenté pendant près de vingt ans en tant que comédienne et la metteuse en scène est née de cette alchimie ; elle est née du corps de l'actrice que j'étais devenue. C'est ainsi que je me suis de plus en plus familiarisée avec le plateau, et même si je travaillais des textes en solitaire, le travail de

---

<sup>1</sup> Le Centre universitaire de Vincennes, dit également Centre universitaire expérimental de Vincennes, a été créé à l'automne 1968 sur décision du ministre français de l'Éducation nationale Edgar Faure avec pour objectif de répondre aux conséquences universitaires du mouvement étudiant de mai 1968.

démultiplication des rôles que j'avais accompli grâce à son enseignement m'a permis d'envisager l'écriture dramatique non pas comme des personnages à représenter, mais comme une énergie à saisir dans son entier, et à chaque instant de son dépliement, un champ de force.

Les premiers spectacles que j'ai joués sont tous issus des ateliers qu'Alain Astruc menait dans l'amphi 3 de l'Université de Vincennes. C'est à ce moment que j'ai fait mes premiers pas sur un plateau en public.

Alain Astruc m'a transmis tout ce que je continue, jour après jour, à explorer, à expérimenter, à souffrir, à enseigner et à insuffler à mon tour aux acteurs avec qui je travaille, qu'ils soient débutants ou non. J'en suis nourrie jusqu'à la « substantifique moelle », et rien ne s'énonce au plateau qui ne soit issu de cette source très bénéfique, à multiples réseaux.

**AAM : Comment êtes-vous arrivée à la mise en scène ? Et quel rôle Alain Astruc a-t-il joué dans ce choix ? Et comment avez-vous trouvé vous-même votre propre voie de metteuse en scène ?**

CB : Je suis arrivée à la mise en scène de façon artisanale, par mon expérience de comédienne, en particulier grâce au travail avec les étudiants-acteurs de l'Université Paris VIII. Si j'ai moi-même cessé provisoirement de jouer, je n'oublie jamais que les textes sont d'abord écrits pour des acteurs, et non pour plaire au metteur en scène. Je suis de ceux qui aiment travailler dans la discrétion, ne pas mettre en avant leur point de vue. Je ne veux pas me servir de l'œuvre pour raconter tout autre chose que ce que l'auteur y a mis ou en exploiter une vision réductrice, mais je cherche à rester cet intermédiaire discret entre l'œuvre et le plateau, en assurant de mon mieux la responsabilité de tout ce qui fait un spectacle. De sa gestation à sa naissance, je veille encore sur lui jusqu'à son plein épanouissement.

**AAM : C'était donc à votre tour de transmettre le savoir qui vous a été transmis par Alain Astruc et d'autres enseignants ?**

CB : Il y a un grand mystère de la transmission. Ce qui se transmet, ce n'est pas seulement un savoir technicisé, ni l'objet constitué d'une tradition, ni même une pratique par trop définissable, ni même un ensemble de règles, ni même un corpus. Ce peut-être cela, mais si c'est seulement cela, alors rien ne se transmet qu'un fétiche dévitalisé que trop de piété tue. « Cela se continue [...] chez nous », écrit Charles-Albert Cingria, « mais pas quand nous voulons imiter : quand nous laissons se continuer ce qu'ils étaient en nous ce que nous sommes. Se refait alors toujours le premier jet, et ce qui est entendu par ceux qui admirent quand on dit la beauté du premier jet. »

En effet, ce qu'un homme a mis une vie à élaborer, à accomplir sans jamais l'achever, il ne s'agit pas de l'épingler tel quel. Il faut en capter l'essence sans l'enfermer, en évitant justement la répétition ; emprunter le mouvement qu'elle amorce vers des possibilités nouvelles ; maintenir ouvert un processus où se déploie librement la vie des formes, en une incessante fermentation. « Ne renions pas nos maîtres. Nos maîtres sont là pour nous tenir droit dans l'existence, et ensuite il faudrait nous en délivrer », nous rappelle Alain Astruc.

**AAM : Vous venez de parler du rapport entre maître (transmetteur) et élève (récepteur). D'après votre expérience en tant qu'artiste mais aussi en tant qu'enseignante, comment doit-être le rapport entre maître et élève ?**

CB : Le mot d'ordre dans ce rapport est la « réciprocité ». La réciprocité de la reconnaissance est essentielle dans le rapport de maître à élève, d'abord parce qu'elle empêche la récrimination, ensuite parce que selon Hegel elle produit l'amour, et l'amour fait loi. Tel est l'incalculable objet de la transmission. La reconnaissance est aussi ce qui résiste à l'argent, ce qui ne peut se comptabiliser, selon Socrate, mais qui mérite gratitude et respect. La reconnaissance a véritablement lieu dans la gratuité. Rien ne se résout entre l'échange

marchand et l'échange d'estime. La considération, la dignité (au sens philosophique selon Kant) consistera à la fois à s'élever mutuellement au-dessus de ses penchants pour atteindre la loi et à ce que chacun se reconnaisse dans son identité distincte. La mutualité est davantage que de la réciprocité : chacun se donne à son tour dans l'échange. Rendre ce que l'on a reçu n'est pas restituer, c'est un nouvel acte.

Dans la transmission, chacun s'oublie un peu pour entrer dans la recherche. Si l'on ne sait plus qui a trouvé, et ce n'est pas cela qui importe, mais surtout d'avoir trouvé. Entrer dans l'obsession de la reconnaissance entraîne une méconnaissance, une perte de soi. Le don ne doit pas attendre de retour. C'est de l'absence d'attente d'un retour hypothétique que le don est possible. La générosité de recevoir nous sort du cercle sans fin du « don contre le don », et nous ouvre au monde pour dispenser ce que nous avons appris à notre façon : ce qui est passé par la chair et par l'esprit. Selon le philosophe Paul Ricœur, la capacité d'agir, la puissance d'agir, la mobilisation d'un être sur le chemin de la compétence et de la performance, sont liés à la capacité de se souvenir et de promettre.

**AAM : Pensez-vous, comme moi, que l'enseignement du théâtre est différent de l'enseignement d'autres disciplines, dans la mesure où cette réciprocité, dont vous venez de parler, se trouve au cœur même de ce processus de transmission ?**

CB : D'abord, il faut bien reconnaître que l'enseignement du théâtre n'est pas un enseignement tout à fait conforme. Il est important pour un artiste de témoigner d'un processus toujours vivant et en activité intense, en rendant compte de la façon la plus proche de la réalité de son métier, qu'en l'occurrence il pratique à la fois dans et hors l'Université. Car, il faut bien le reconnaître, ce n'est pas un enseignement tout à fait conforme. C'est ainsi que « le maître », tel qu'il a été évoqué avec la figure d'Alain Astruc, nous apparaît comme celui qui transmet non sous forme magistrale, mais avec une grande proximité dans la pratique ; il partage sa passion, son désir de creuser la matière, « inventer de nouveaux concepts », selon la formule de Gilles Deleuze. Si l'artiste transmet un certain savoir-faire et des connaissances, c'est pour s'engager dans de nouvelles explorations toutes nourries de ce qui l'a lui-même fait grandir, et de l'expérience des nouveaux venus, quel que soit leur niveau de formation. Ce n'est pas un savoir figé qu'il dispense, mais une dynamique de recherche. Il s'évertue à faire éclore un savoir que l'élève a en lui mais dont il n'a pas encore conscience. Il suscite son intérêt, son désir d'apprendre ; il le stimule, le bouscule, l'incite à manifester ses préoccupations, son désir, à révéler ses capacités, à être exigeant ; il l'amène à trouver sa propre voie. Si son autorité est nécessaire quant à la discipline et l'engagement qu'exige un travail de qualité, il ne fera pas preuve d'autoritarisme ni de rigidité dans sa façon de développer le travail sous toutes ses formes.

Dès les premiers cours, il donne les règles et fait sentir la nécessité d'un total engagement : combien à partir de ce moment la présence de chacun sera précieuse au sein du groupe. C'est ainsi qu'il entre en laboratoire avec ses apprentis et personne ne sortira de cet endroit comme il y est entré, lui compris ; quelque chose se sera réellement passé. Il aura lui-même donné sans compter, parfois jusqu'à l'exténuation, et beaucoup appris.

Si l'enseignant de théâtre se prépare évidemment avant chaque cours, ce n'est pas tant en accumulant des connaissances, des faits déjà connus, des certitudes partagées, des spéculations sur le savoir qui se répète en changeant un peu, mais plutôt en se disposant à la rencontre, à la découverte, à l'événement décisif. Le temps du cours ne sera pas à occuper mais à vivre dans chacune de ses péripéties : ouvrir des territoires fertiles à l'invention, ne pas refuser des traversées de désert, ouvrir le labyrinthe et s'y risquer seul et ensemble. Son programme se rapproche de la préparation d'une expédition en terre inconnue. Il existe comme une géophysique du théâtre, de la scène théâtrale qu'il lui faut explorer. Son expérience s'est souvent constituée de façon tout à fait empirique : comment s'approcher de

zones de turbulences, comment aller au plus près du volcan. Même s'il a toujours été attiré par le Triangle des Bermudes, les tempêtes les plus violentes n'ont pas eu raison de son obstination. Il lui faut tout mettre en œuvre pour que l'œuvre du poète soit révélée et respirée telle qu'il l'a écrite tout en la réinventant telle que jamais encore elle n'a été entendue.

**AAM : Vous savez certainement que Paris VIII est l'une des universités les plus cosmopolites de France. Qu'est-ce que cette diversité vous a ajouté en tant qu'enseignante d'abord et en tant que metteuse en scène ?**

CB : L'Université Paris VIII, qu'on nommait à ses débuts « Centre Universitaire Expérimental de Vincennes » est tout à fait singulière par son histoire, son origine, ses engagements politiques, et poétiques. La richesse de sa population sur le plan culturel, sa diversité, la pratique de l'interdisciplinarité, notamment dans les départements d'arts, de lettres, de philosophie, en font un réceptacle propice à tous les possibles, un chantier énorme qui travaille en profondeur et qui produit des œuvres insolites et novatrices sur le plan de la recherche et de la production artistique.

Notre faculté a tracé de multiples voies en Europe et dans le monde. Elle reçoit depuis sa création des artistes de renommée internationale et rayonne également par ses anciens étudiants rentrés chez eux pour exercer et transmettre ce qu'ils y ont appris. Ainsi, des départements d'arts, cousins des nôtres, se sont-ils dressés un peu partout dans le monde et nous procédons avec eux, par l'élaboration d'ateliers de réalisation théâtrale, à des échanges de pratiques et de réflexion sur la création contemporaine, et le monde des arts. Ces réalisations croisées, reconnues pour leur pertinence, leur singularité, la qualité de leur recherche, ouvrent partout de nouveaux champs d'investigation.

Personne n'ignore que la pratique du théâtre procède du collectif, non pas d'un collectif uniforme et terne, mais coloré, démultiplié en d'infinis réseaux de sens, de sensations, d'émotions. Ce n'est pas le collectif du chœur antique, dont le rôle était de transmettre la parole sacrée, de pleurer ou se réjouir avec les personnages, mais celui constitué d'acteurs dont chacun est unique et exposé aux regards du public. L'intelligence du monde, le rapport au réel et à l'imaginaire, fabriquent un matériau palpable, à pâte humaine, vivant et d'une richesse phénoménale, où le nombre révèle l'individu, comme si jusqu'alors il avait été prisonnier de son propre squelette.

Bien que l'entrée en solitude soit par moments indispensable à l'expression de l'art théâtral, l'Autre y tient une place absolument fondamentale : dès que l'on entre en fabrication artistique, il faut en effet être en mesure de convoquer cet « Autre », autrement dit cette multitude que l'on porte en soi.

**AAM : Avez-vous réalisé des mises en scène avec des étudiants de Paris VIII en dehors de l'université ?**

CB : En 1991-92, lors d'un atelier de recherche après une dizaine d'années passée à l'étude des tragiques grecs, j'ai mis en scène *Allons-nous bien où nous voulons aller ?* un spectacle qui se voulait une traversée d'*Eschyle* à *Euripide*, dans une scénographie de Gilone Brun. Ce spectacle a eu un tel impact que plusieurs de nos collègues nous ont conseillé de montrer nos travaux à l'extérieur de l'Université. Mais il ne nous intéressait pas de sortir de chez nous pour produire un spectacle de plus sur la place publique. Comédienne en activité, je voyais que ce qui s'y passait sur le plan de la production méritait qu'on prenne de la distance. Nous voulions garder le lien avec l'étude, et préserver la qualité de recherche dans laquelle nous nous étions engagées au sein du Département Théâtre, ce creuset fertile qui nous avait permis jusque-là l'expérimentation ne pouvait que continuer à nous faire progresser. C'est avec cette détermination que nous avons accepté de nous en éloigner sans pour autant la quitter. Et c'est avec ses forces vives que nous avons décidé de nous attaquer à la langue de Valère Novarina,

plus particulièrement à son texte *Vous qui habitez le temps*, parce que précisément cela nous semblait presque infaisable, et en tout cas extrêmement périlleux. Pendant des mois, nous répétions les fins de semaine et pendant toutes les vacances, dans des conditions de confort précaires. Nous allions partout où l'on voulait bien nous accueillir. Nous avons longtemps trouvé refuge dans la Salle Wilson de Saint Denis qui dépendait alors du Théâtre Gérard Philipe. C'est finalement dans la salle de répétition du Théâtre du Soleil que nous avons abouti notre travail avant les premières représentations au Lavoisier Moderne Parisien où nous avons joué deux mois à la recette puis au théâtre de la Tempête, et en tournée. Une grande épopée théâtrale s'est développée à ce moment-là à l'extérieur de l'Université, mais sans couper les liens qui unissaient ma toute jeune compagnie au département théâtre.

Au-delà des œuvres citées, j'ai abordé plusieurs textes du même auteur dans divers ateliers universitaires, stages AFDAS, festivals etc. L'Université Paris VIII restait néanmoins le lieu de repli et l'élément moteur de la découverte. Comme toujours, je faisais en sorte que les étudiants du Département Théâtre participent d'une façon ou d'une autre aux spectacles qui se fabriquaient. Certains comme *Erotokritos* et *L'Odyssée la nuit* ont entièrement été conçus dans mes ateliers de recherche et de création, pour se poursuivre à l'extérieur, en lien avec ma compagnie (notamment en résidences à Villeneuve-lès-Avignon), et joués dans divers théâtres à Paris et en tournée, sans interrompre le processus de recherche (écrits, rencontres, séminaires... en particulier, pour *Erotokritos*, avec le Pôle Méditerranée de Paris 8, soutenu par le Labex Arts.)

En mars 2008, nous nous sommes retrouvés encore avec de nouvelles « recrues », issues en partie de Paris VIII pour la mise en scène de *Falstaffe*, un Shakespeare revisité par Valère Novarina, d'après *Henri IV*.

En mai juin 2009 c'est au Brésil que je finirai mon année universitaire avec des étudiants-acteurs de Paris VIII et quinze autres brésiliens de l'Université de Rio de Janeiro (UFRJ). Nous y créerons en portugais *Vous qui habitez le temps* dans la traduction d'Angela Leite Lopez. Par ailleurs Claude Merlin et une comédienne brésilienne joueront des passages de *Lumières du corps* dans un programme que j'ai intitulé Le choc des langues.

**AAM : Si j'ai bien compris, les mises en scènes que vous avez réalisées avec des étudiants de Paris VIII sont le fruit d'un travail réalisé dans ce que vous appelez « Ateliers de recherches » à l'intérieur de l'université.**

CB : Tout à fait, c'est à partir de différentes approches, d'ateliers que de notre place d'artiste à l'université, nous donnons aux étudiants le goût de la langue : apprendre à lire à haute voix, non seulement un extrait de l'œuvre, mais tout ce qu'elle charrie avec elle, créer des liens avec d'autres auteurs ; les ouvrir à un champ de connaissances plus vaste même s'ils n'étudient pas dans le but d'être acteur, ou metteur en scène. Et avant tout, nous laisser nourrir par leurs propres questionnements, notamment dans nos passionnants séminaires de Masters où nombre de problématiques artistiques sont abordées (parfois avec des invités artistes engagés dans toutes sortes de voies à explorer).

C'est bien à l'Université Paris VIII depuis l'origine, que nous avons aussi et surtout appris ce métier de metteur en scène. Jamais nous n'aurions pu nous y consacrer aussi longtemps et de façon si approfondie dans un contexte de production ordinaire. La rencontre de divers pôles de recherche, les nombreux étudiants étrangers, leurs différents niveaux nous obligent constamment à inventer de nouvelles façons de travailler et à nous interroger humblement sur notre art et sa transmission.

**AAM : Nous avons jusqu'ici parlé de ce que vous avez transmis aux étudiants. Mais qu'est-ce que les étudiants, notamment les étrangers, vous ont transmis Claude ?**

CB : Depuis plus de trente ans, à travers l'enseignement, la recherche et les créations théâtrales, je me suis trouvée de fait à travailler avec des étudiants acteurs étrangers. En dehors des pays européens largement représentés, j'ai reçu dans mes cours et ateliers d'expérimentation de nombreux étudiants d'Amérique du Sud, d'Afrique, d'Orient et plus récemment des pays de l'Est de l'Europe (certains d'entre eux étant déjà des acteurs professionnels dans leur pays). Ceci m'a conduite, entre autres, à explorer l'univers des contes et épopées à travers les continents, et à monter des textes traduits et en langue originale (jusqu'à 17 nationalités différentes) ... Ainsi, nous avons voyagé au fil du temps avec : *Gilgamesh* ; *L'Odysée* ; *Gengis Khan* ; *Erotokritos* ; etc.

**AAM : Avouons aussi que ce panorama d'étudiants, certes riche et coloré, constitue une difficulté supplémentaire qui vient s'ajouter à la tâche déjà très lourde de l'enseignant. Je parle aussi de la différence de niveaux entre les étudiants que ça soit sur le niveau artistique mais aussi au niveau de la pratique de la langue française.**

CB : Les niveaux d'expérience des étudiants sont très disparates. Certains d'entre eux ont déjà une pratique artistique, parfois importante, comme ces acteurs professionnels en mal d'étude et d'engagement qui cherchent à comprendre un métier qu'ils pratiquent dans des conditions difficiles et sans trop savoir pourquoi ils le font. D'autres au contraire sont de complets débutants. D'autres encore ne maîtrisent pas bien le français et viennent de très loin, comme les étudiants « Erasmus ». Tandis que certains ont fait des études poussées dans un autre domaine et se décident tremblant à affronter ce dont ils ont toujours rêvé, on trouve aussi dans le groupe des enseignants ou des travailleurs en congé de formation, des chômeurs, des auditeurs libres, des artistes venus d'autres disciplines (écriture, peinture, cinéma, musique, danse). Enfin, il ne faut pas oublier les inclassables, avec leur air un peu étrange, ceux qui ont poussé la porte simplement par curiosité ou parfois par mégarde.

La rencontre de divers pôles de recherche, les nombreux étudiants étrangers, leurs différents niveaux nous obligent constamment à inventer de nouvelles façons de travailler et de nous interroger humblement sur notre art et sa transmission.

# Partage du sensible

Entretiens avec Geneviève Schwoebel par Omid Hashemi

Je cherchais un prétexte pour revoir et travailler avec ma directrice de Master après mon retour en France. Elle était la première personne qui m'a parlé de l'Art-Performance et du Happening, avant que je ne commence à travailler avec Marina Abramovic et Jean-Jacques Lebel. Peu de temps après mon arrivée en France en provenance de la scène censurée iranienne, c'est grâce à Geneviève Schwoebel que j'ai commencé à explorer les sentiers de l'art-performance et que j'ai trouvé une voie artistique pour mon combat social. Ayant travaillé plus de dix ans avec Geneviève, je sais que je ne suis pas le seul à avoir été fortement influencé par ses enseignements au département de théâtre. Geneviève a longtemps représenté une ouverture vers des formes pluridisciplinaires et non linéaires de l'art au sein du département théâtre de l'Université Paris 8, qui se voulait toujours un lieu d'expérimentation théâtrale. Geneviève a enseigné de 1979 à 2014 au sein du département théâtre de l'Université Paris 8. Omid Hashemi



Photo : collection personnelle.

**Geneviève Schwoebel** est auteur, metteuse en scène, maître de conférences au département théâtre jusqu'en 2014. Elle fait ses études littéraires à Rennes jusqu'à sa bourse d'agrégation qui lui permettra d'aller à Paris. Très vite, elle se tourne vers la scène, d'abord comme auteur, puis comme metteur en scène. Parallèlement à son chemin de création, elle tient de 1984 à 1996 une Ecole d'acteurs, les Ateliers Gérard Philippe avec son compagnon d'alors Philippe Duclos, le père de sa fille<sup>1</sup>, et au théâtre d'Epainay où on l'invite à monter une master-class. A Paris 8 St-Denis où elle enseignera 34 ans au département Théâtre, alors qu'elle est chargée de cours, elle lance dès son arrivée en 80, une équipe pluridisciplinaire d'acteurs la B13, autour d'une recherche sur le Processus Créateur qui vaudra à ses étudiants d'être sélectionné au Printemps du théâtre comme compagnies émergentes, la B15. Au cours de ces 34 ans, elle crée des spectacles et actions artistiques avec ses étudiants. En 2008 sur le plan international, elle crée un spectacle à l'Université de Téhéran dans le

cadre de son Festival international où elle obtient avec les étudiants iraniens le prix du Théâtre Expérimental. En 2014 elle fera une grande Installation performée "La Conversation" sur 3 salles au 60 Adada (galerie d'artistes à St-Denis). Ce dispositif viendra clôturer 34 ans d'enseignement artistique, exposés comme une mémoire vivante, à travers de nombreux films et matériaux sur ses Ateliers de création.

Né en 1986 à Téhéran, Seyed Habib Hashemi, également connu sous le nom d'**Omid Hashemi**, est un éternel voyageur dont l'enfance a été marquée par de nombreux déménagements. De 1989 à 1993, il a vécu en Turquie, puis au Pakistan de 1998 à 2001. En février 2006, il s'est installé à Paris pour poursuivre ses études à l'Université Paris 8 (Vincennes-Saint-Denis), où il a ensuite enseigné en tant que chargé de cours. Pluridisciplinaire, Omid conjugue théâtre, art-performance, installation et cinéma documentaire. En juin 2015, sa quête de modes de vie alternatifs l'a mené à Auroville, dans le sud de l'Inde, où il a vécu pendant six ans. Après cette période, il est retourné en Iran, dans son village natal, où il a développé des interventions artistiques avec le collectif Rekhneh. Depuis janvier 2023, en réponse aux événements survenus en Iran après le mouvement "Femme, Vie, Liberté", il est retourné à Paris. Il est actuellement chercheur associé à l'EDESTA et enseigne au département théâtre de l'Université Paris 8.



Photo : collection personnelle.

<sup>1</sup> Julie Duclos, metteuse en scène et comédienne, fondatrice de la compagnie théâtrale L'In-quarto.

**Omid Hashemi: Maintenant, avec le recul de 10 ans, pourriez-vous nous expliquer quelles étaient vos principales préoccupations pendant vos années d'enseignement et de transmission à Paris 8 ?**

Geneviève Schwoebel : Il est essentiel de souligner d'emblée que mes années d'enseignement à Paris 8 étaient principalement axées sur des ateliers de création, ce qui constitue déjà une spécificité. Bien que d'autres cours aient été ajoutés à ces ateliers, ils s'enrichissaient toujours de la pratique où de nouveaux processus s'inscrivaient au fil des expérimentations.

Par exemple, à un certain moment, j'ai dû introduire de nouveaux intitulés tels que « Installations, événements, performances » pour élargir le champ de cette recherche. Cela s'est produit alors que je m'éloignais de la direction d'acteurs et d'une approche plus classique de l'enseignement du théâtre. Il faut des années pour former un acteur, pour développer son rapport à la langue, son interprétation, etc. Le caractère international des étudiants à Paris 8 et les approches pédagogiques pluridisciplinaires qui s'y déroulaient m'ont incitée à explorer davantage des projets et à oser d'autres formes d'expression théâtrale. En somme, Paris 8 ne se prêtait pas spécialement à la formation d'acteurs classiques.

Cependant, j'ai maintenu l'exigence de confronter nos travaux au public, c'est-à-dire aux autres étudiants, à travers l'obligation de présenter un travail comme une fin de « chantier », quel qu'en soit le risque. Notre façon de travailler, bien qu'apparemment « décousue », avait en réalité une structure subtile et souterraine qui leur permettait de trouver eux-mêmes des agencements, parfois même inattendus. C'était comme si les étudiants, dans ce « décousu », remplissaient les coutures en prenant leur place dans le processus proposé.

C'est là aussi qu'on peut voir la différence entre la notion de « Méthode », entre « stocker du savoir » et le répandre, et la démarche du « work in progress » qui suppose un partage de la production. Des événements tels que le Printemps des Poètes et plus tard la Semaine des Arts nous donnaient l'occasion d'exposer à travers ces ateliers les processus d'apprentissage d'une expérience commune et partagée avec les étudiants.

**O.H : Comment avez-vous travaillé avec vos étudiants pour stimuler leur créativité ?**

G.S : Pour stimuler la créativité de mes étudiants, j'ai développé des dispositifs basés sur les rencontres que je faisais moi-même avec diverses formes artistiques : Des extraits de texte, une photo, un tableau, un son qui m'avaient marquée. À partir de ces fragments, une multitude de possibilités se déployaient. Chaque étudiant y trouvait une matière à explorer et trouvait sa propre cohérence à l'intérieur du dispositif proposé.

Prenons par exemple mon expérience en Iran que j'ai partagée avec toi grâce à ton invitation au Festival de Téhéran en 2008. J'ai présenté aux étudiants iraniens le film *Un jour Pina a demandé* de Chantal Akerman<sup>1</sup> qui a pu filmer le travail de Pina Bausch pendant 5 semaines. On y voit les danseurs déconstruire les clichés culturels imposés aux corps masculins et féminins. Ce type de proposition permettait aux étudiants d'y puiser leurs propres idées de jeu. Chacun a inventé des micro-scènes où il exposait son intimité, et par une pratique de montage, ces matériaux imaginaires et autobiographiques se sont fictionnalisés dans un récit commun.

Plutôt que de leur imposer un modèle spécifique, j'ai préféré leur offrir des « références » ou des « points d'appui » pour guider leurs explorations créatives. Nous avons beaucoup travaillé avec des fragments, et j'ai veillé à nourrir leur créativité en apportant une variété de « nourritures » lors de nos séances de travail.

**O.H : Quel était votre rapport avec vos étudiants pendant la période où vous enseigniez à l'université Paris 8 ? Quelles sont les particularités de ces relations dans le cadre du travail de recherche artistique ?**

G.S : J'ai privilégié un processus de réflexion et de pensée plutôt qu'une approche de « théorisation ». Mon objectif était d'encourager les étudiants à développer leur propre manière de penser et d'aborder les défis créatifs qui se présentaient à eux. J'ai cherché à leur donner les moyens de se

---

<sup>1</sup> Cinéaste belge. Documentaire de 1983 sur les danseurs de Wuppertal Danse/Theater.



considérer comme des sujets actifs dans leur processus créatif, en les incitant à s'approprier leur travail et à explorer leurs propres idées et intuitions. J'ai créé des conditions de travail et des dispositifs qui leur permettaient de trouver leur propre voie et qui favorisaient l'exploration personnelle ainsi que la rencontre avec leurs propres pensées, afin qu'ils puissent créer librement. Je disais à mes étudiants que si leur mère les avait mis au monde, désormais, c'était à eux de le faire (rires). À eux d'inventer leurs commencements.

Cette expérience d'enseignement suppose une grande écoute de leurs propositions. Ma confiance leur offrait la possibilité de faire émerger leur créativité, à moi de les accueillir. Il fallait beaucoup d'attention, de respect, et je dirais même d'amitié, pour que de telles interactions puissent avoir lieu et se partager. Pour moi, il était essentiel de créer un environnement où chacun se sente respecté et soutenu, ce qui a contribué à forger des liens étroits et durables avec mes étudiants.

J'ai également adopté une approche d'ouverture et de curiosité envers les domaines que je maîtrisais moins. Étant donné que j'évoluais dans un contexte universitaire international, j'ai vu cette expérience comme une opportunité de sortir de ma zone de confort et d'apprendre moi-même de nouvelles perspectives et approches artistiques. Cette volonté d'apprentissage continu m'a permis de mieux accompagner mes étudiants dans leurs propres recherches artistiques.

En fait, chacun se sentait auteur, d'une certaine manière, co-auteur d'un ouvrage collectif. Chacun avait mis, ou plutôt s'était mis à l'épreuve de sa propre créativité. D'ailleurs, mes matériaux resteraient dormants s'ils n'étaient pas réactivés par les étudiants.

Il fallait créer une relation égalitaire dans l'atelier, travailler pour défaire les anciens modes de relations: enseignants actifs/ étudiants passifs, trouver une forme de convivialité entre nous.

La grande chance d'avoir enseigné à Paris 8 était qu'il n'y avait pas d'obligations, pas de hiérarchie entre les niveaux (L1, L2, L3, etc.), pas de programme prédéfini. Dans l'UFR Arts, nous avions une liberté incroyable. Cette liberté créait une grande fécondité. Nous pouvions constamment inventer de nouveaux cours ; j'inventais tout le temps. Cette liberté institutionnelle offrait un caractère indiscipliné à l'enseignement. Ce caractère « indiscipliné », c'est le mot que Lévi-Strauss utilise lorsqu'il dit que le Collège de France lui a apporté cette liberté que l'institution universitaire traditionnelle ne lui donnait pas. C'est une allusion à la « pensée sauvage ». Lévi-Strauss oppose à la « pensée scientifique » une autre forme de pensée tout aussi contemporaine, celle du « bricolage ». Je donnais le bricolage<sup>2</sup>, dit-il, en exemple des modes de pensée, doté d'une originalité spécifique à laquelle nous ne portons pas toujours attention parce qu'ils nous semblent futiles ou secondaires. Or, le bricoleur, confronté à une tâche, utilise les matériaux à sa portée pour leur donner une autre destination.

La liberté de création est un concept qui englobe la capacité pour les individus de développer, d'exprimer et de partager leurs idées, leurs visions et aussi leurs propositions, sans contraintes. Le droit à l'erreur et à l'incertitude en font partie. Elle implique également la possibilité d'explorer de nouvelles voies, de remettre en question les normes. La liberté, c'est avoir la possibilité de commencer quelque chose de nouveau.

### **O.H : Quels enseignements transmettiez-vous à vos étudiants lorsque vous travailliez avec eux à Paris 8 ?**

G.S : Ce que je peux dire, c'est que chaque expérience est singulière et non cumulable avec une autre. À chaque fois, nous avançons dans une nouvelle incertitude, car à chaque fois, nous repoussons nos propres limites. La création ne peut pas être mise en méthode, même si à chaque fois, elle tente de postuler quelque chose et d'inventer ses propres axiomes. Le lieu de l'art est d'abord un lieu du corps, un corps qui bouge tout le temps, qui se transforme au contact des rencontres artistiques et des formes auxquelles il se confronte.

C'est donc ce « bougé » des choses, selon l'expression de R.Barthes, que j'ai tenté d'interroger à travers mon parcours artistique. J'ai le sentiment d'avoir effectué une variation continue, même s'il a fallu pour en arriver à ces nouvelles façons de faire, s'arracher aux formes anciennes, défaire en quelque sorte le théâtre et penser cependant à partir de lui. Dans mon travail

---

<sup>2</sup> Extrait des dialogues entre Claude Lévi Strauss et Didier Eribon 1988 dans *De près et de loin* aux Editions Odile Jacob

d'enseignement, je mets en jeu ce que je ne sais pas exactement. Comme le disait Jacques Rancière dans *Le maître ignorant* : un ignorant peut apprendre à un autre ignorant ce qu'il ne sait pas lui-même. Nous travaillons pour élargir les champs de nos perceptions, comme l'évoquait Joseph Beuys<sup>3</sup> à travers des modes de travail alternatifs. Pour pouvoir transmettre, il faut commencer par soi-même, il faut se mettre en danger pour que les étudiants osent à leur tour.

**O.H : Vous évoquez une écriture spatiale de la scène. Pourriez-vous approfondir ce concept et nous expliquer comment vous l'avez abordé dans votre travail à l'université Paris 8 ?**

G.S : Aujourd'hui, je pense davantage à la notion de « Lieu » car je me suis engagée dans une pratique de « *L'In Situ* ». Il est vrai que pendant longtemps, je parlais d'écriture spatiale, car le théâtre implique d'organiser l'espace, de le structurer comme on structure un texte. J'ai d'abord été auteure de théâtre, puis metteuse en scène. L'écriture ne m'a jamais quittée, à tel point qu'au début, je dirigeais les acteurs avec un crayon à la main (rires). Cependant, le travail hors scène m'a très vite intéressée, car il m'a permis d'expérimenter des modes d'immersion avec le spectateur, de le confronter à ses propres perceptions, en le sortant du seul mode de la représentation. C'est pourquoi je parle maintenant de lieu, d'exploration de la singularité d'un lieu. Les anglais disent « *site specific art* ».

Pour ma part j'ai « occupé » des Lieux, occupé comme on le dit d'un occupant qui détourne le lieu de son usage premier. J'ai transformé un théâtre à l'italienne, pour une pièce de Marivaux, en un chantier de fouilles. Les personnages comme des travailleurs circulaient comme dans un lieu familier, balançant des planches au-dessus de la fosse d'orchestre pour faire des passerelles entre la salle et la scène, enjambaient les corbeilles de haut en bas, mettaient les dorures sous perfusion...

Nous étions sur une de ces îles chères à Marivaux où s'échouaient les bateaux et ce qui chavirait ici, c'était le théâtre à l'italienne. Le spectacle s'appelait *Naufrages*<sup>4</sup>



Photo : collection personnelle.

J'ai aussi occupé une Serre<sup>5</sup>. Mettre des acteurs au milieu du végétal, surveiller l'hydrométrie du lieu, en même temps qu'en ressentir l'acoustique, faire rentrer des spectateurs par série de 12 et pas plus de 7mn pour que les plantes ne meurent pas à cause de notre apport en gaz carbonique et à cause de la température extérieure. c'est bien évidemment différent sous tous les rapports. Ce que je peux dire en tout cas, c'est que chaque fois l'expérience a été singulière, chaque fois le site a dicté ses lois propres.

Paris 8 a été, à bien des égards, mon champ d'expérimentation.

<sup>3</sup> Joseph Beuys, artiste allemand qui a produit nombre de dessins, estampes, sculptures, performances, happenings, vidéos, installations et théories, constituant un ensemble artistique très engagé politiquement. Il prônait la créativité féconde de chacun: « Every body is an artist ». Il croyait en la potentialité de chacun.

Réf. La mort me tient en éveil, Joseph Beuys, Max Reithmann, Éd. Espace d'art moderne et contemporain-ARPAP.

<sup>4</sup> *Naufrages* a été créé en 1990 au Théâtre Gérard Philippe et repris à Evreux dans un théâtre à l'italienne

<sup>5</sup> Cette petite Serre digne d'un pavillon Baltard se situe à Pantin dans les jardins de la bibliothèque municipale. On m'avait demandé d'inaugurer la journée d'ouverture de l'événement « L'Effet de serre » en 2000 qui a réuni pendant un an 16 villes, un an de questionnement avec des paysagistes, climatologues, écrivains, cinéastes, scientifiques.

J'ai investi l'Université comme un site, en particulier à l'occasion des 40 ans<sup>6</sup> de Paris 8 en 2009. J'ai lancé avec un collectif d'étudiants pluridisciplinaires, le projet « Paris 8 rend créatif » en hommage au Centre expérimental de Vincennes. Il s'agissait de 9 actions réparties sur toute l'année dans différents lieux de l'université et sous différentes formes : Performances, installations, actions artistiques diverses.

L'une de ces actions a marqué particulièrement la communauté universitaire, c'est celle que j'appelais « Femmes assises » vite dénommées Les Tricoteurs. Elles étaient installées en plein milieu du passage entre les deux escalators de l'entrée du bâtiment A. Ils (l'expérience était aussi ouverte aux hommes) et Elles tricotaient tranquillement au milieu du bruit et du flux des usagers, la consigne étant de ne pas répondre à qui s'approcherait pour leur parler. Elles étaient là, assises, silencieuses, comme chez elles au cœur de l'agitation ambiante, perturbant le cours de nos vies comme si elles nous invitaient à ralentir vite.

Chaque action pose à sa manière une question, c'est sa part subversive. Les Tricoteurs seront nomades, on les retrouvera la Nuit des 1000 heures de la Ronde des Obstiné/es<sup>7</sup>, sur le parvis de l'Hôtel de Ville, puis lors de la Nuit blanche où Elles/ils seront installé/es le long du Canal de St Denis.

Bien d'autres expériences ont eu lieu sur toutes ces années passées .

*Passerelle B* par exemple en 2012 où nous avons conduit à la tombée de la nuit le public sur la passerelle qui reliait le bâtiment C à B. Le public était placé en hauteur observant ce qui se passait de part et d'autre de la passerelle. Chacun investissant le lieu à sa manière, les acteurs en tenant compte de l'environnement et des particularités du lieu, les spectateurs en s'adaptant aux perspectives que leur nouvelle place leur offrait, tous deux jouant avec les perturbations que l'endroit suscitait. Pour ce genre de défi, j'étais accompagnée par l'ingénieur de l'université auprès duquel j'avais pris conseil pour connaître la jauge du public possible en vertu de la charge que pourrait supporter la passerelle.

Pour *Fahrenheit 451* la première action du projet des 40 ans dont j'empruntais le nom au roman de Ray Bradbury et au film de François Truffaut, j'avais avec mes étudiants brûlé symboliquement des livres comme ces hommes et ces femmes qui dans la forêt se retrouvaient le soir pour réciter et ressusciter les mots dont les pages avaient été brûlées. Un pompier de service était là aussi à mes côtés.

Le travail dans L'Espace public oblige à beaucoup de contraintes de sécurité.

Quand tu m'as demandé en Iran si j'accepterais de faire avec les étudiants iraniens une expérience *in situ*, j'ai choisi le petit jardin devant l'entrée de notre salle de travail. J'ai commencé par faire du repérage en me promenant tranquillement pour imaginer ce qu'on pourrait faire à cet endroit et j'ai fait quelques photos. En te retrouvant tu m'as appris qu'un enseignant avait fait savoir que « j'étais incorrecte ». Je l'ai mal pris, c'était une atteinte à mon corps. Est-ce que mon foulard était mal mis? Est-ce que ma veste avait des manches trop courtes et l'échancrure du col pas assez fermé? J'étais invitée par eux et j'avais déjà un certain âge: Qu'est ce que c'est que cette histoire? Bref! des années après, je réalise que c'est peut être tout simplement parce que je me promenais librement et par surcroît avec un appareil photo, sans autorisation. Je n'étais tout simplement pas à Paris 8 ni en France. C'était le premier jour, je n'avais pas eu le temps d'intégrer que l'Université de Téhéran était sous la tutelle des instances du pouvoir politique et religieux.

---

<sup>6</sup> Lors de cette journée inaugurale des 40 ans de Paris 8, étant invitée à enseigner à Vincennes en 79 j'ai été à la charnière de ce bouleversement des deux Universités, Vincennes devenue par un coup de force, Vincennes-St Denis en 80. Comment oublier cette autre forêt au milieu duquel régnait un vivier d'intelligences et d'innovations que la violence d'Etat a détruit une nuit d'été, en rasant à coup de bulldozers arbres et bâtiments, sans même la présence d'un témoin, encerclé par des cars de CRS. Un acte d'éradication totale d'une communauté intellectuelle vivante, en faisant table rase de ce qu'elle était.

<sup>7</sup> La Ronde Infinie des Obstiné/es s'est arrêtée le 5 mai 2009 à 5h du matin. Des étudiants, enseignants chercheurs ont tourné jour et nuit comme les femmes de la place de mai en Argentine, pour protester en continu contre les réformes du gouvernement. Partout en France dans les villes, se sont organisées des rondes intempestives. Le 5 mai nous avons fêté les mille Heures toute la nuit en occupant le parvis de l'Hôtel de ville de Paris par des actions artistiques.

Ce sont pourtant les mêmes qui s'émerveilleront le soir de la représentation, de voir dans le feuillage des arbres ou allongés sur l'herbe des jeunes gens murmurant des poèmes en persan que pour la plupart ils avaient écrits eux-mêmes.

Toutes ces expériences sont comme des clairières au milieu d'un monde chaotique. Elles sont une sorte de résistance au présent. Gestes éphémères s'il en est puisque leur durée d'existence n'excède pas un jour la plupart du temps. Vouées à la disparition, elles appellent chacun à prendre sa place, chacun à être contemporain du monde dans lequel il vit.



Photo : collection personnelle.

Je pense à cette figure silencieuse qui introduit ici l'interview. Je l'ai conçue pour le spectacle *Bienvenue au sous-sol*<sup>8</sup>. Le spectateur butait sur sa présence inquiétante au moment où il descendait dans le souterrain du parking de l'Université. Étrange présence au bout du couloir qui semblait barrer le passage et nous interroger par son étrangeté, troublant à sa manière nos sens. Cette femme inconnue, sans visage qui tenait une ampoule à la main, sa chevelure renversée, se tenait là telle une vigie.

Un groupe d'étudiants dans cette descente au sous-sol m'avait proposé non sans humour d'inventer une ZAS (Zone artistique souterraine) qui soumettait le spectateur à l'obligation d'un questionnaire pour entrer dans les lieux et lui offrait pour accompagner son parcours un kit de survie.

### **O.H : Quelles sont les personnes qui vous ont influencée dans votre travail d'enseignement ?**

G.S : Je n'ai jamais eu de maître au sens strict du terme. Cela impliquerait une relation maître-disciple, une sorte d'héritage direct. Les influences viennent des rencontres faites sur mon chemin, mais aussi d'auteurs comme Beckett, Perec dont l'œuvre entière a continué de m'influencer, Peter Handke aussi, que j'ai souvent utilisé dans mon enseignement. Les rencontres avec la peinture et la photographie ont également joué un rôle important. Je découpe des images dans les journaux, je garde des phrases qui me stimulent. je suis constamment à l'affût de ce qui se passe dans les manifestations artistiques du moment, spectacles de danse, installations..Ce sont mes compagnons de travail. J'apprécie le terme de « compagnonnage », qui décrit bien la relation que j'entretiens avec mes étudiants, une conversation souvent silencieuse mais continue. La transmission, à mes yeux, se situe précisément là.

Cependant, quelques figures ont marqué mon enseignement. Tout d'abord, Antoine Vitez dans le domaine théâtral. Bien qu'il enseignât au Conservatoire de Paris où il ne se sentait pas pleinement épanoui, il se sentait plus libre dans l'atelier qu'il avait créé à Ivry, où il pouvait expérimenter librement. Cet atelier était ouvert aux amateurs, chacun y trouvait ce qu'il cherchait, moi y compris. Ce qu'il m'a enseigné, c'est que l'on peut faire théâtre de tout. Cette idée me convenait parfaitement.

Agnès Varda a également exercé une grande influence sur moi. Pionnière de la Nouvelle Vague au cinéma, ce qui m'a surtout séduite chez elle, c'est sa façon de se déplacer à l'intérieur de son œuvre. Lorsqu'elle a réalisé *Les glaneurs et la glaneuse*, j'ai immédiatement reconnu ma propre

<sup>8</sup> « Bienvenue au sous- sol » est le dernier spectacle que j'ai fait avec mes étudiants avant mon départ en retraite en 2014. Qu'ils en soient remerciés! A défaut de pouvoir tous les nommer, ils restent bien vivants dans ma mémoire.

méthode de travail : glaner, cueillir, assembler. Elle a même fini par réaliser des installations. Ce n'est pas un héritage ou une filiation artistique directe, mais plutôt une forme de compagnonnage, une rencontre avec son œuvre qui m'a inspirée. J'envoyais régulièrement mes étudiants découvrir son travail.

En repensant à cette approche, je retrouve l'amour que j'ai développé pour Montaigne pendant ma scolarité. Sa façon de parler de la pensée, qu'il nomme « les pensées vagabondes », résonne avec ma tendance à bifurquer, à associer. Je pense à sauts et à gambades, disait Montaigne. À travers lui, j'ai découvert la forme de l'essai, une graine qui germera plus tard dans mon approche de l'art et de la pédagogie.

Roland Barthes a également beaucoup compté pour moi. Il m'a appris que tout peut se lire, que le monde se lit. C'était extrêmement libérateur, cela donnait à tout une force critique, une émancipation. Cela m'a encouragée à déconstruire les idées reçues, les pensées toutes faites. Grâce à lui, j'ai pu passer de la déconstruction à une forme de co-construction avec mes étudiants à travers un enseignement partagé.

Pina Bausch bien sûr qui a influencé mon travail de mise en scène. Cette façon d'interroger nos vies à travers le corps de ses danseurs, à travers leur mouvement; Ces acteurs danseurs qui exposaient leurs propres failles sur un plateau nu. Des chaises parfois, pour uniques accessoires. Pour moi, au final, transmettre consiste à guider les étudiants vers leur propre liberté, en créant les conditions de cette liberté, en les aidant à devenir des sujets pensants. Ce qui reste de cette transmission, ce sont eux qui peuvent en témoigner !

# L'esprit voyageur

Entretien avec Jean-François Dusigne,  
mené par Carole Drouelle

Après avoir vu jouer Jean-François Dusigne sur la scène du Théâtre du Soleil<sup>1</sup> de nombreuses années auparavant, alors que je commençais tout juste à découvrir le théâtre, je le retrouvais en 2018 à l'Université Paris 8 pour lui demander de diriger mes travaux de thèse. Tout un parcours de vie, de création, d'enseignement et de recherches s'est déployé entre ces deux moments. Son récent départ en retraite, à l'automne 2023, correspond à l'achèvement de mon doctorat, comme si nous terminions, chacun.e dans sa temporalité, une étape importante ouvrant de nouvelles perspectives. Nous retrouver pour un entretien relevait de l'évidence, et nous a permis de revenir sur les différents jalons de sa trajectoire, en les croisant parfois avec certaines dimensions de la mienne. Un entretien, un dialogue, sur une vie d'artiste, d'enseignant et chercheur, une vie de « passeur<sup>2</sup> ».



Photo : Claire Arnaud-Dusigne.

**Jean-François Dusigne** suit une formation de comédien à l'école Lecoq (1979-1981) et rejoint le Théâtre du Soleil dès 1983, participant à ses créations jusqu'en 1990. Il poursuit son parcours de comédien auprès de plusieurs metteurs en scène (Hans Peter Cloos, Paul Golub, Farid Paya et Brigitte Chataigner en particulier) et crée des mises en scène tout en suivant un cursus d'Études Théâtrales à l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Obtenant son Doctorat en 1995, sous la direction de Georges Banu, il intègre l'université de Picardie en tant que MCF (1996) puis PR (2003), et arrive à l'Université Paris 8 (2009), rejoignant l'équipe Scènes du monde où il devient responsable de l'axe Ethnoscénologie. Parallèlement, il est nommé à la co-direction artistique de l'ARTA (Association de Recherche des Traditions de l'Acteur) avec Lucia Benasson en 1999, fonction qu'il assure jusqu'en 2022. Il se forme également à la sophrologie caycédienne dont il devient praticien (2003). En octobre 2023, il prend sa retraite universitaire et développe depuis des projets personnels en tant qu'acteur, metteur en scène et pédagogue.

Docteure en Arts du spectacle, Théâtre et Ethnoscénologie, qualifiée MCF, agrégée d'Histoire, metteure en scène et chargée de cours à l'université Paris 8/Vincennes-Saint-Denis, **Carole Drouelle** développe ses recherches dans deux domaines privilégiés : le travail de l'acteur et les écritures contemporaines. Sa thèse de doctorat porte sur les arts martiaux asiatiques comme outil transculturel pour l'acteur.rice et l'esthétique scénique (Paris 8, 2023). Par ailleurs, elle développe des formations et accompagnements dramaturgiques destinés aux auteur.rice.s de théâtre et collabore avec plusieurs structures (Théâtre de l'Acacia, Collectif A Mots Découverts, Harmoniques). Elle est chercheure associée dans l'équipe de recherche Scènes du monde et l'équipe interuniversitaire Langarts.



Photo : collection personnelle.

<sup>1</sup> En particulier dans les spectacles *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk roi du Cambodge* (1985) et *L'Indiade, ou l'Inde de leurs rêves* (1987), textes d'Hélène Cixous mis en scène par Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil, Cartoucherie de Vincennes, Paris.

<sup>2</sup> Ce terme se réfère à l'ouvrage de Jean-François Dusigne, *Passeurs d'expérience. ARTA, école internationale de l'acteur*, Montreuil, Editions Théâtrales, 2013.

**Carole Drouelle : Le fait que tu sois avant tout comédien rend ton parcours tout à fait singulier, parmi les universitaires de ta génération. Pourquoi et comment es-tu passé d'un parcours artistique à une carrière universitaire ? Ou autrement dit, comment l'acteur-créateur est-il devenu l'enseignant-chercheur ?**

Jean-François Dusigne : Jacques Lecoq m'aura poussé à rêver du théâtre, en préparant un théâtre tel qu'il pourrait être ; Ariane Mnouchkine m'a fait éclore comme acteur au Théâtre du Soleil où j'ai passé quelque dix années, déterminantes.

Ce faisant, tout en étant professionnel, je fréquentais parallèlement l'Université. J'étais poussé par le besoin de prendre des temps de recul pour situer, questionner ma propre démarche en regard des enjeux de la création contemporaine. C'est à Lyon 2 puis à Paris 3 que j'ai fait mes études, notamment avec Michel Corvin<sup>1</sup>, Monique Borie<sup>2</sup> et Georges Banu<sup>3</sup>.

A l'université, il me semblait possible de découvrir des approches du spectacle qui me soient moins familières. A l'époque, il y avait beaucoup de chapelles, évoluant en vase clos. Il y avait les Vitéziens, ceux de Chéreau, les gens de Brook ne fréquentaient pas ceux du Soleil, dont j'étais. Tout était cloisonné. C'était utopique, sans doute, mais je percevais l'Université comme un possible lieu de rencontres, de croisements, d'échanges. Cependant, à mes débuts, se mêler de théorie n'était pas concevable pour un artiste.

**CD : Ce clivage entre pratique théâtrale professionnelle et réflexion théorique m'est apparu aussi pendant longtemps infranchissable, venant moi-même de la pratique du jeu et de la mise en scène. Il semble que dans l'université française, tu as justement participé, avec des professeurs tels Eloi Recoing ou Guy Freixe, à favoriser les liens entre l'artiste et l'université. Quels sont les grands jalons de ton parcours d'enseignant-chercheur universitaire ?**

JFD : Mon doctorat sur l'évolution de la notion de théâtre d'art au XX<sup>ème</sup> siècle en Europe (thèse<sup>4</sup> que j'ai soutenue en 1995), m'a amené à interroger le théâtre dans ses relations aux autres arts, et à sortir d'une historiographie franco-française, pour prêter intérêt à la circulation des idées, aux échanges et confrontations créatives à travers l'Europe, suivant des contextes historiques, esthétiques, sociaux ou politiques, me faisant mesurer l'importance de la contextualisation. C'est ainsi qu'avec la thèse, je me suis nourri des programmes des théâtres d'art européens et russes.

Pendant dix ans, j'ai été chargé de cours à Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, où mes recherches se sont tournées très tôt sur les processus créatifs, via l'expérimentation pratique. Ce qui donna lieu à des enquêtes sur les manières de se préparer et de répéter, à des ateliers : « écritures et mises en jeu », « rapports entre acteurs et espaces ». Puis mon parcours universitaire fut sous-tendu par mes activités menées à ARTA<sup>5</sup> (nous y reviendrons).

Parallèlement, j'étais chercheur associé au Laboratoire de recherche sur les arts du spectacle du CNRS, et je participais aux séminaires très riches sur les héritages de Stanislavski et Meyerhold dirigés par Marie-Christine Autant-Mathieu et Béatrice Picon-Vallin, ainsi que sur les relations

---

<sup>1</sup> Michel Corvin (1930-2015), spécialiste du théâtre du XX<sup>e</sup> s., a été professeur à l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Son approche du théâtre est centrée sur le travail de l'acteur, les nouvelles écritures et formes du théâtre contemporain.

<sup>2</sup> Monique Borie (1939-...), professeure émérite de l'Université Paris 3, a consacré l'essentiel de ses recherches aux liens entre anthropologie et théâtre, étudiant particulièrement les travaux d'Antonin Artaud, Jerzy Grotowski et Eugenio Barba.

<sup>3</sup> Georges Banu (1943-2023) a enseigné et mené ses recherches à l'Université Paris 3. Ses nombreux essais portent en particulier sur les figures emblématiques de la mise en scène contemporaine (Peter Brook, Tadeusz Kantor, Ariane Mnouchkine...) et sur les scènes orientales.

<sup>4</sup> DUSIGNE Jean-François, *Le Destin de la notion de théâtre d'art au XX<sup>e</sup> siècle*, thèse de Doctorat, sous la direction de Georges Banu, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 1995. Cette recherche porte sur l'évolution de l'expression "théâtre d'art", d'une dénomination de lieu théâtral à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Paul Fort puis Constantin Stanislavski) à la conception d'un théâtre exigeant artistiquement, en lien avec un projet utopique de société (Antoine Vitez).

<sup>5</sup> L'Association de Recherche des Traditions de l'Acteur (ARTA) a été fondée en 1989 par Lucia Bensoussan et Claire Duhamel, à l'initiative d'Ariane Mnouchkine et avec le soutien des théâtres de la Cartoucherie de Vincennes. Elle se définit comme une école permanente, accueillant des artistes porteurs des traditions de l'acteur du monde entier. Elle est établie, depuis 1994, dans un bâtiment spécifique de la Cartoucherie. Site : [artacartoucherie.com](http://artacartoucherie.com)

entre théâtre et cinéma. Je leur suis reconnaissant de m'avoir alors initié aux exigences méthodologiques de recherche et de valorisation éditoriale en contribuant à des publications internationales.

En 1997, je suis devenu maître de conférences à l'Université de Picardie Jules Verne, et quelques mois plus tard je me suis vu confier la responsabilité du département. Toute l'affaire fut de réunir photo, cinéma et théâtre en développant le cursus « arts de la scène et de l'écran », et de dépasser les dissensions en créant des tronc communs avec les arts plastiques et l'histoire de l'art.

Il me parut primordial de tirer parti de cette diversité, pour affirmer ce qui allait ainsi devenir une spécificité transdisciplinaire. Je fis en sorte d'inciter les collègues de théâtre, de cinéma, de vidéo et photo à collaborer autour des « passages entre scènes et écrans » : c'est ainsi que fut créé le département « Arts de la scène et de l'écran », avec le développement d'une filière complète, de la Licence au Doctorat.

Quand je suis devenu professeur, j'ai pris la direction de l'équipe de recherches en arts. J'ai proposé et mené des tronc communs, avec par exemple des cours en amphitheâtre autour de la performance et avec performances, invitant les collègues d'arts plastiques et d'histoire de l'art à s'associer autour de cette perspective inter et transdisciplinaire.

C'est en tissant le fil rouge entre toutes ces actions que j'ai soutenu en 2001 mon habilitation à diriger les recherches, puis je suis devenu professeur en 2003, toujours à l'Université Picardie Jules Verne. Ma première direction de thèse fut précisément celle de Guy Freixe, autour des utopies du masque sur les scènes européennes du XX<sup>ème</sup> siècle.

### **CD : Qu'est-ce que tes années à l'Université Paris 8 t'ont permis de développer plus particulièrement ?**

JFD : C'est en 2009 que j'ai rejoint Paris 8, invité par Jean-Marie Pradier à prendre le relais de son poste de professeur, avec la responsabilité de l'axe ethnoscéniologie.

En bref, pourquoi cette mutation à Paris 8 ?

- pour la possibilité de développer pleinement le partenariat d'ARTA avec l'Université, bénéficiant d'une plus grande proximité : je pouvais aussi donner des cours à ARTA.

- des perspectives d'accompagnement doctoral qui me paraissaient plus étoffées. Et effectivement, sur la cinquantaine de doctorants que j'aurai dirigée, j'ai relevé 24 pays différents. Sans compter les jurys de 85 soutenances de thèses.

- Et il y avait aussi à Paris 8 la perspective d'une démarche pionnière en matière de recherche-crédation. J'aimerais évoquer Raymond Hosny<sup>6</sup>, artiste libanais dont la thèse interrogea le rôle du théâtre sur le travail de mémoire, ses possibilités de résilience dans une période post guerre civile, et a débouché sur l'écriture et la réalisation d'une pièce, drôle et satirique, qui a obtenu un grand succès public. Ou encore la thèse-crédation de Marcus Borja<sup>7</sup> que j'ai dirigée dans le cadre du programme SACRe sur la musicalité et la choralité comme bases de la pratique théâtrale.

### **CD : Et quels projets de recherche as-tu initié/développé à Paris 8, entre 2009 et 2023 ?**

JFD : Avec le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (dans le cadre du « Labex Arts H2H »), et ARTA, j'y ai initié ce long projet de recherche : « La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ou s'enseigner ? » (Cf. livre *la direction d'acteur peut-elle s'apprendre ? Solitaires intempestifs*, 2015.)

Pour éclairer ces questions j'ai convié artistes et pédagogues à des recherches internationales communes, sur les processus de transmissions et d'échanges sensibles dans les directions d'acteurs, où par exemple nous invitions des metteurs en scènes différents pour travailler successivement sur le même texte avec les mêmes acteurs, notamment de seconde année du Conservatoire, portant

---

<sup>6</sup> HOSNY Raymond, *La Création théâtrale contemporaine au Liban entre mémoire archivée et document fictif*, thèse de Doctorat sous la direction de Jean-François Dusigne, Université Paris 8 / Vincennes-Saint-Denis, 2016.

<sup>7</sup> BORJA DE ALMEIDA FILHO Marcus, *Poétiques de la voix et espaces sonores : la musicalité et la choralité comme bases de la pratique théâtrale*, thèse de Doctorat sous la direction de Jean-François Dusigne, Université PSL Paris / CNSAD, 2017.



l'attention sur ce qui opère par-delà les discours, à travers les relations entre corps, la manière d'appréhender l'espace, ce qui passe par les timbres, les intonations, le rythme de la parole, les gestes, les silences, les non-dits, les pauses, les manières de s'intéresser à un tel plutôt qu'à tel autre, etc.

L'intérêt a porté sur les éventuels décalages entre propos et actes, sur les stratégies, plus ou moins conscientes, avouées, revendiquées ou non : porter attention à ces jeux troubles entre réalité et fiction, qui permettent l'accomplissement, dans un espace cadré ou hors les murs d'une expérience sensible partagée (ici et maintenant entre metteurs en scène, acteurs et assistance.)

Expériences singulières, caractéristiques de l'activité théâtrale et/ou performative, où la création joue sur les écarts entre persona, rôle et personnage, passant de la fusion des notions à leur démarcation radicale, ce qui donne lieu à glissements ou frictions entre vécu et imaginaire...

La place donnée aux approches performatives émergentes, l'intérêt pour les explorations de nouveaux territoires, loin d'exclure les expériences passées, a pris également appui sur le travail de mémoire pour confronter les approches actuelles à un nécessaire va-et-vient dialectique entre traditions et modernité.

En 2015, ces recherches ont trouvé un nouveau développement avec cet autre projet labex « Consultation Médicale Virtuelle ». La collaboration avec Gilles Remillet, MCF en anthropologie visuelle et filmique à Nanterre, et le professeur en médecine interne Alain Le Quellec du Centre Hospitalier Universitaire St Eloi de Montpellier, avait pour but de contribuer au renouvellement de l'enseignement de la clinique par l'expérimentation de dispositifs pédagogiques innovants associant recherches théâtrales, anthropologiques et médicales.

Il y eut aussi ces creusets de collaborations fécondes avec des auteurs tels que Laurent Gaudé, Ana Maria Vallejo, et puis, ces Rencontres internationales, à Paris 8 et à la Cartoucherie : « Récits et mises en jeu des histoires vécues ».

**CD : Penses-tu que tes années de travail artistique ont donné une orientation spécifique à ta façon d'enseigner et de concevoir la recherche ?**

JFD : Mes parcours artistiques et universitaires ont toujours été pour moi complémentaires et indissociables. J'aime enquêter, et j'ai toujours éprouvé beaucoup de plaisir à chercher les clés d'un processus de création vivante, trouver les moteurs de jeu... (Cf. *L'acteur naissant, la passion du jeu*, éd. Théâtrales, 2008.) Et j'aime beaucoup créer entre théâtre, musique et danse.

Je fus le premier acteur en France à soutenir une thèse [Université Paris 3, 1995], comblant ce fossé qui sévissait alors entre théoriciens d'un côté et praticiens de l'autre. Mon cheval de bataille fut de faire admettre la nécessité de donner des cours en ayant toujours un plateau, une scène à disposition, car il est des questions que seule l'expérience sensible peut soulever. Et réciproquement l'analyse vient nourrir la réflexion. Dans une société toute imprégnée de cartésianisme, il fallait réconcilier intuition et rationalité.

A l'instar du pragmatisme britannique, il est bon de commencer par s'appuyer sur du concret. Et, (cela tient sans doute à l'acteur) : chercher l'action. J'invite souvent à poser autrement les questions. Si d'emblée tu demandes "qu'est-ce que le théâtre ?", tu risques de ne pas parvenir à y répondre, et si par contre tu demandes "comment faire du théâtre ?", des réponses vont venir. Si, au lieu de chercher d'emblée ce qu'est le jeu ou ce que signifie jouer tu commences par demander "pourquoi jouer ? ", les réponses ne seront peut-être pas encore satisfaisantes car trop évasives ou générales. Si alors tu demandes "comment jouer ? ", les réponses vont être variables. Il va te falloir cibler la question, et la préciser en situant : " dans ce contexte, en fonction de telle attente, comment jouer ? " Partant du simple, tu vas vers la complexité, et l'université t'incite à préciser notamment le vocabulaire, à contextualiser, pour ainsi confronter, créer des ponts, et mettre en perspective.

**CD : Quelle est la place de l'ARTA dans ce travail, structure que tu as fait évoluer justement comme une interface entre la recherche et la formation à des pratiques de l'acteur.rice ?**

JFD : Oui, bien sûr, pendant tout ce temps, de 1999 à 2022, il y eut l'aventure d'ARTA, puisqu'en 1999, Ariane Mnouchkine me proposa d'en prendre, avec Lucia Bensasson, la direction artistique.

Située à la Cartoucherie, dans le bois de Vincennes, la maison d'ARTA est une école permanente, un lieu de recherche unique. Ayant pour vocation spécifique l'ouverture internationale, ARTA est soutenue par le Ministère de la Culture et la Ville de Paris.

Ma mission première consistait à prospecter, reconnaître à travers le monde des artistes, des personnalités remarquables, reconnues dans leur culture pour leur savoir pratique, et qui sachent transmettre leur expérience. Il me fallait dès lors parvenir à les inviter à ARTA pour qu'ils ou elles veulent bien y donner des stages et/ou mener des recherches.

C'est ainsi que j'ai été amené à découvrir l'incroyable diversité des traditions scéniques à travers le monde, croisant pour la plupart danse, théâtre, chant, musique, etc. J'ai eu de nombreux coups de cœur. Et certaines rencontres furent pour moi déterminantes, comme Natalia Zvereva, héritière de Maria Knebel et de Michaël Tchekhov, Shime Shigeyama, kyôgen japonais et Cicely Berry de la Royale Shakespeare Company. Je suis fier d'avoir par exemple invité des personnes comme Wajdi Mouawad et Galin Stoev quand elles étaient encore méconnues en France.

J'ai toujours veillé à ce qu'ARTA ne se laisse pas réduire à des programmations de formation continue. Et j'ai toujours résisté à ne pas en faire un conservatoire de traditions, de formes, même estimées patrimoines immatériels. Je pense la tradition comme un artisanat qui se transmet, parfois de génération en génération mais qui reste vivant justement parce qu'en se transmettant, il ne cesse de se transformer. Il n'y a pas de tradition pure, toute tradition vivante est le fruit d'hybridations et de métissages. Et si ARTA est restée vivante pendant quelques 30 années, c'est parce qu'elle était gouvernée par une intention. Le projet que nous portions nous dynamisait. (Cf. *Les passeurs d'expérience, ARTA, école internationale de l'acteur*, éd. Théâtrales, 2013.)

La plupart des écoles professionnelles forment des acteurs interprètes. Je voulais développer des acteurs conscients, qui sachent travailler seuls et en équipe sans tout attendre des metteurs en scène. Et non seulement préparer aux exigences du théâtre « tel qu'il est », mais, comme le suggérait déjà Jacques Lecoq, pouvoir imaginer, inventer, seul ou en équipe surtout, le théâtre « tel qu'il pourrait être ». C'est ainsi qu'a mûri l'idée d'une école permanente de l'acteur créateur.

Par ailleurs, il m'a toujours importé d'opter pour toutes sortes de combinaisons pour que les étudiants et les chercheurs puissent y consulter le fonds documentaire que je constituais, suivre ses événements, participer ou observer les travaux d'ateliers. Car c'était une chance inouïe que de côtoyer quasiment au quotidien tant de manières différentes de travailler avec des acteurs et actrices, et de repérer quelques principes récurrents, partagés entre ces héritiers de traditions si étrangères les unes aux autres.

Le partenariat entre l'Université et ARTA (en collaboration également avec des écoles professionnelles telles que le Conservatoire, l'ENSATT ou l'Ecole supérieure de théâtre du Limousin) aura permis de tisser des rencontres exceptionnelles avec des personnalités artistiques du monde entier et de proposer aux étudiants et chercheurs des passerelles créatives qui, pour beaucoup, se seront avérées des tremplins déterminants.

**CD : Lors du séminaire de M2 auquel j'ai pu assister et participer sur ton invitation (en écho et prolongement du projet Labex « Consultation médicale virtuelle ») en 2018, l'entremêlement de pratiques d'écriture, pratiques scéniques et réflexion théorique sur le rôle de l'imitation était à l'œuvre. Ce séminaire se déroulait à l'ARTA. Pour la doctorante que j'étais alors, il s'agissait aussi, et peut-être surtout, d'une formation pédagogique montrant un dispositif tissant des liens entre la recherche et la création. A propos de cette expérience pourrais-tu revenir sur tes objectifs et la façon dont tu as élaboré l'ensemble du processus pédagogique destiné à tes étudiant.e.s de Master ?**

JFD : Résolument interdisciplinaire, cette recherche expérimentale, qui visait à l'amélioration des relations médecins-patients jusqu'aux modalités d'établissement et de présentation du diagnostic, a eu pour effet de confronter les stratégies et protocoles d'entretien médical avec ceux relevant de comportements et conduites de rôle, autour de phases de déconstruction, de scénarisation, de filmage, pour modéliser un « jeu sérieux » vidéo, en évaluer son éventuelle efficacité comme support pédagogique.

Le séminaire de master, nourri de ces expérimentations, a donné lieu quant à lui à une recherche-action intitulée « L'imitation à l'épreuve du théâtre contemporain : un processus exploratoire pour l'acteur ? » Nous partions du présupposé qu'en Europe, Russie ou Etats-Unis tout au moins, le travail théâtral contemporain avait majoritairement banni l'imitation. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Stanislavski entendit poser les jalons de l'acteur moderne en critiquant l'école française d'interprétation héritée de Diderot fondée sur la copie. Vitez jugeait qu'en « faisant semblant », en essayant de « faire comme on voit faire », l'amateur se livre à une « naïve singerie de l'incarnation des grands acteurs. » Faut-il pour autant rejeter le principe d'imitation alors que dans les traditions scéniques orientales, notamment asiatiques, le mode de transmission reste empiriquement fondé sur la copie, le modelage corporel et l'imprégnation. De même que sympathie ne doit pas être confondue avec empathie, la reconnaissance de la différence n'est-elle pas une condition de l'émergence du comportement imitatif, qui lui-même favorise la relation émotionnelle ? Cet atelier a visé à la connaissance des processus de travail de l'acteur et à l'amélioration de ses capacités en contexte d'expérimentation scientifique ou technologique : en l'occurrence, il s'était agi pour l'acteur.rice de reproduire en milieu artificiel une situation d'entretien médical réelle, précédemment filmée, avec la tâche complexe pour le médecin de suivre précisément un protocole préétabli (le guide Calagary-Cambridge de l'entrevue médicale qui soutient méthodologiquement la démarche pédagogique médicale), tout en s'employant, comme l'acteur, à rester « naturel ».

### **CD : Qu'est-ce qui te semble essentiel et utile à transmettre aujourd'hui aux futur.e.s chercheur.e.s ?**

JFD : J'encouragerais tout d'abord à cultiver conviction, patience et entêtement : je puis témoigner avoir toujours connu l'Université française dépenser temps et énergie à l'application de réformes successives sans que jamais ne soit résolu le problème récurrent de la précarité des jeunes chercheurs et des vacataires. Obtenir un poste à l'Université a toujours été une gageure. Cependant, avec le recul, j'ai conscience d'avoir échappé à des situations qui aujourd'hui brisent les élans. Mon parcours est resté, j'ose le dire, une aventure passionnante, sans doute parce que depuis toujours j'aurai entrelacé démarches universitaires et artistiques, que ce soit en tant qu'acteur, metteur en scène, dramaturge ou pédagogue.

Déjà en 1997, lorsque j'ai publié mon livre *Le théâtre d'Art, aventure européenne du XX<sup>e</sup> siècle*, j'ai voulu partager l'esprit de ces artisans-découvreurs et de leur éthique. Ce sont encore aujourd'hui des repères pour naviguer entre les sirènes du consumérisme, entre les besoins de résultat immédiat et d'innovation à tout prix.

Les territoires de théâtre que représentent par exemple les scènes asiatiques, qui sont riches de transmissions d'expériences mûries sur plusieurs générations, restent une source inépuisable d'incitations pour la poétique du comédien, pour son imaginaire ; ne serait-ce que pour leur complexité, leur rigueur, le merveilleux et la magie du spectacle, la manière d'insuffler, de mobiliser le corps-esprit, et la quête également d'immanence ou de transcendance.

Mais il y a un piège : celui de prétendre disposer du monde en plaquant sur autrui ses propres a priori, conformant l'Autre, l'Etranger, à ses propres classifications, grilles et modes de pensée. Toute l'affaire est d'accepter la réciprocité. Accueillir la différence en sachant situer ses cadres et angles de vue, pour être prêt à se laisser bouger au cours de l'échange. Veiller ainsi à se prémunir des pièges de l'ethnocentrisme ou de l'autocentrisme ou de l'eurocentrisme : ne pas se sentir le nombril du monde. En finir avec cette croyance que Paris serait la capitale mondiale des arts. La conviction que les occidentaux ne sont pas les seuls « détenteurs » de modernités, que les orientaux ne sont pas les seuls détenteurs de traditions, nous amena à ARTA à nous ouvrir aux différents continents et à considérer les traditions dites « hybrides. » Et toutes les traditions sont en fait hybrides.

Dans cette perspective, des passerelles de recherches collaboratives ont été tendues entre artistes de cultures différentes : et c'est par de telles collaborations qu'on peut aspirer, sans essentialisme, à tendre vers une recherche commune d'universalité. Et chaque fois que s'instaura un esprit de curiosité réciproque, elles se sont avérées fécondes.

A l'ère de la mondialisation et des effets désastreux de l'anthropocène, comment penser le théâtre ? Toute l'affaire est de garder l'esprit éveillé, cultiver la mémoire à rebours de l'inculturation galopante ; et de se soulever, contourner l'asphyxie ambiante qu'elle soit d'ordre économique, administrative ou institutionnelle, voire même idéologique.

Je parie qu'effrontément des bandes d'insurgés, refusant à leur tour la morosité du théâtre, appelant comme le Treplev de *La Mouette* à trouver « des formes nouvelles », voudront éprouver, inventer d'autres modes de comportements, d'autres modes de relation, à l'encontre de l'uniformisation du jeu convenu et stéréotypé, tel qu'il tend à se reproduire et à se modéliser sur tous les écrans du monde.

Et ce faisant, mettre un petit grain de sel poétique dans les rouages, jouer avec l'altérité, à travers nos histoires, tenter de vivre plus en accord avec ce qui nous environne et maintient notre survie, oser avoir l'intuition de ces champs de forces dans lesquels nous évoluons, toutes ces attractions, gravitations, rotations, spirales, aspirations vers de mystérieux trous noirs... Aspirons à plus de légèreté dans la beauté de l'éphémère, dans un vertige de libres penseurs. Soyons passeurs d'expériences, se sachant juste de passage...

**CD : La recherche-crédation : Pour ma part, en tant que metteure en scène, je ne ressens pas la nécessité de faire de la recherche sur ma pratique, pour deux raisons : d'une part parce que tout nouveau spectacle est pour moi une nouvelle recherche artistique en soi et s'appuie souvent sur une recherche de connaissances et, d'autre part, car il m'est nécessaire de garder une part d'impensé pour évoluer dans la dimension sensible de la création. Cette question s'est posée dès notre première conversation en 2018, je m'en souviens très bien. Que pourrais-tu dire de ton propre rapport à la recherche-crédation en tant qu'artiste d'une part, en tant que chercheur et directeur de recherche d'autre part ?**

JFD : Quand en création, tu cherches tes moteurs de jeu, et quand en théorie tu cherches à dégager une problématique, des questions semblables viennent te guider. Le vocabulaire est sans doute différent mais les termes peuvent s'éclairer mutuellement. Par exemple, la notion de « problématique » et celle de « conflit de jeu ». Les démarches artistiques et universitaires révèlent de féconds principes conducteurs.

Prenons cet adage, cher à Ariane Mnouchkine : « *Chercher le petit pour trouver le grand* ». Le conseil est simple en apparence. Pourtant, l'expérience montre combien tant pour la conduite d'une recherche doctorale que pour une exploration créatrice sur un plateau de théâtre, tel conseil est non seulement valable, mais s'avère fondamental. Lors d'une conversation, Ariane Mnouchkine me rappelait qu'« on oublie trop souvent que tout est contenu dans un détail, dans un petit rien. Au fond, si tu as le bon regard, tu verras le monde dans un geste<sup>8</sup>. » Or il faut lutter en permanence contre la tendance à porter autour de soi un regard globalisant. Contre les raccourcis simplificateurs et le point de vue général, l'universitaire et l'artiste partagent une mission : celle de quitter le regard global pour spécifier sa vision : il s'agit pour eux de porter une attention minutieuse sur le moindre élément pourtant spécifique qui structure une matière, sur le détail infime mais qui lui est pourtant indispensable.

M'est avis que l'universitaire se doit, se devrait, de tisser des liens, mettre en relation, établir des correspondances, susciter des analogies. De même l'artiste, qu'il soit metteur en scène ou acteur, se doit d'éveiller tout son être, d'en mobiliser toutes les antennes sensibles pour non seulement capter mais s'imprégner, et se mettre en mouvement pour que son corps puisse se souvenir, et procéder par jeux de réminiscences à toutes sortes d'associations, à partir desquelles, en se laissant guider, le poète peut filer quant à lui des métaphores.

Ensuite se pose la question des choix conscients de procédure. L'attention toute particulière portée sur un aspect du processus conduit à déconstruire. Mais la dissociation au cours d'une étape de travail ne doit pas faire perdre la perception de l'ensemble, et son intention générale. De même que Stanislavski parlait quant à lui d'action transversale, en engageant à ne pas oublier pourquoi on

---

<sup>8</sup> « La célébration de l'instant, Conversation », in *Les Voyages ou l'ailleurs du théâtre*, coord. par C. Naugrette, *Alternatives théâtrales*, Hors-Série n°11, mars 2013, Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Paris, p. 36-52.

créée, j'invite régulièrement étudiant.e.s/artistes à tenir un fil conducteur, comme le fil rouge de Thésée dans le labyrinthe, pour ne pas oublier ou perdre son intention principale.

Toute l'affaire consiste alors à lier chaque détail, perçu avec une extrême acuité, tout en développant une vision pleine et cohérente de l'ensemble : ne pas juxtaposer, énumérer, mais articuler, rendre cohérent, dynamiser la conduite, c'est-à-dire, négocier les tournants, repérer les charnières, faire les transitions, ponctuer les étapes, aller au bout de l'intention, soutenir, laisser résonner, bref faire en sorte que la pensée reste en mouvement. Quand le/la doctorant.e présente un plan où tout est déjà élaboré, construit, que lui reste-t-il à concevoir ? L'acte d'écrire ne devient dès lors plus un acte de pensée, mais un acte de remplissage bien fastidieux, un acte déjà mort ... En inversant conclusion et introduction, de nombreuses thèses versent ainsi dans la pétition de principes, en ne faisant plus que semblant de mener une recherche, comme l'acteur fait parfois semblant de mener des actions, les imite sans les accomplir vraiment, organiquement. Il n'y a alors plus d'exploration et de découverte possibles, et sous l'apparente recherche, on finit par expliquer, voire par démontrer, argumenter en faveur de ses propres convictions. Pour reprendre la formule bien connue de Grotowski : Stanislavski n'a pas forcément apporté toutes les réponses, mais il a chaque fois posé les questions justes.

Tu le comprends, l'expérience m'a fait constater combien les concordances peuvent être incitatrices, ne serait-ce que parce qu'elles permettent d'adopter et de confronter différents points de vue. Et le fait d'être rôdé à ce double entraînement pousse à situer et préciser comment s'y prendre, en fonction de telle ou telle attente. A condition de ne pas brider ses capacités intuitives, sensibles et imaginaires — ce qui, je l'admets, n'est pas évident.

Ne pas négliger non plus la part des anges, ce qui échappe. Ne pas prétendre tout maîtriser. Comment en outre considérer les intrusions du hasard, comment mesurer l'impact de tâtonnements, de ratés qui pourtant peuvent s'avérer fertiles ?

**CD : En tant que responsable de l'axe Ethnoscénologie au sein de l'EA « Scènes du monde », quelle spécificité as-tu cherché à développer dans le domaine des études théâtrales ? En quoi l'ethnoscénologie offre-t-elle un certain regard, ou plutôt une approche spécifique pour la recherche en arts du spectacle ?**

JFD : En 2001, Jean-Marie Pradier me fit l'honneur de me compter comme jury de la toute première thèse en ethnoscénologie, celle d'Agnès Brocardi<sup>9</sup> : « Africanité et brasilianité de la capoeira : vers une pratique transversale », puis il y eut celle d'Elizabeth Araiza Hernandez<sup>10</sup> : « Sous le signe de « l'entre deux », anthropologie du théâtre amérindien au Mexique ». Un peu plus tard, il y a eu cette thèse-crédation menée par Rolf Abderhalden<sup>11</sup> autour de son expérience colombienne du Mapa Teatro.

En prenant à Amiens la direction du Centre de recherches en arts, mon intention fut non seulement de tirer parti de la transdisciplinarité, mais aussi de faire reconnaître l'ethnoscénologie, en instaurant notamment un dialogue avec les sciences cognitives et les neurosciences qui me paraissait indispensable pour questionner notamment les émotions, les perceptions, les relations sensibles entre acteurs et spectateurs. L'importance accordée aux angles de vue, apprentissages et subjectivité des chercheur.e.s, la nécessité de contextualisation, ces prolégomènes épistémologiques et méthodologiques fondateurs de l'ethnoscénologie m'ont aidé, avec l'anthropologie réflexive et modale, à poser des jalons en recherche-action et création d'abord à l'UPJV d'Amiens puis à Paris 8 : leurs références permettaient de ne pas se limiter aux travaux d'Eugenio Barba et Nicola Savarese<sup>12</sup>, d'autant que Barba lui-même s'est accordé à reconsidérer l'anthropologie théâtrale. La

<sup>9</sup> BROCARDI Agnès, *Africanité et brasilianité de la capoeira : vers une pratique transversale*, thèse de Doctorat sous la direction de Jean-Marie Pradier, Université Paris 8/Vincennes-Saint-Denis, 2001.

<sup>10</sup> ARAIZA HERNANDEZ Elizabeth, *Sous le signe de "l'entre-deux" : anthropologie du théâtre amérindien au Mexique*, thèse de Doctorat sous la direction de Jean-Marie Pradier, Université Paris 8/Vincennes-Saint-Denis, 2003.

<sup>11</sup> ABDERHALDEN CORTES Rolf, *Mapamundi : plurivers poétique (Mapa Teatro 1984-2014)*, thèse de Doctorat sous la direction de Jean-Marie Pradier, Université Paris 8/Vincennes-Saint-Denis, 2014.

<sup>12</sup> BARBA Eugenio et SAVARESE Nicola, *L'Energie qui danse, Dictionnaire d'anthropologie théâtrale* [2ème édition], Montpellier, L'Entretemps, Les voies de l'acteur, 2008.

notion de pré-expressivité, commode sans doute mais simplificatrice, était à discuter. Les neurosciences ont récemment confirmé qu'on ne perçoit que ce qu'on a appris à percevoir. Et ce n'est d'ailleurs pas pour rien si, parallèlement, j'avais entrepris une formation de sophrologue caycédien<sup>13</sup>, avec la spécialisation « Relaxation et anxiété – Gérer le trac ».

**CD : Comment as-tu fait le lien entre la sophrologie et l'ethnoscénologie et qu'en as-tu tiré pour la recherche-création ?**

JFD : Le professeur Alfonso Caycedo (fondateur de la sophrologie) confirma ce que j'avais pu observer empiriquement : dans les traditions asiatiques, tout travail dynamique s'appuie sur le souffle. Or dans les pays occidentaux, c'est plutôt la performance et l'image de soi qui prévalent. Et paradoxalement la recherche de performance s'accompagne d'une absence d'écoute du corps, qui reçoit, qui éprouve, qui nous parle, et ce manque d'harmonie entraîne fragilité, dépression, mésestime de soi. Assurément, l'entraînement sophronique aide au « lâcher-prise », et à la concentration. Mais il ne se résume pas à cela. Lors de ma formation de sophrologue caycédien, je fis aussi le lien entre la disposition recherchée de l'acteur à accueillir ce qui survient dans un état neuf de découverte et le processus de réduction phénoménologique<sup>14</sup>. C'est ainsi que je me suis retrouvé pleinement dans cette démarche qui invite d'abord à mettre entre parenthèses ce qu'on sait ou croit connaître, à suspendre ses jugements rationnels pour privilégier l'intuition, amenant à *faire l'époché* pour s'ouvrir au phénomène tel qu'il paraît, se révèle à soi ici et maintenant. Il me parut dès lors fécond de rapprocher les visées de la sophrologie caycédienne de ce que j'avais cherché au théâtre quand il s'éprouve comme art de la Rencontre. De nouvelles potentialités me sont depuis apparues. « Écoute donc le silence », me disais-je souvent en création, constatant le peu d'attention à l'écho de nos paroles, à leur résonance dans le silence où pourtant tout s'accomplit. C'est une intuition qui m'avait tenu à cœur, mais que je n'avais pas approfondie. Dans un atelier que j'avais intitulé « le souffle de la parole, les impulsions du texte », j'avais eu certes recours à la vibration sonore mais comme simple technique de l'action verbale ; cette technique m'avait été transmise par Anatoli Vassiliev dont les recherches métaphysiques s'étaient inspirées du shivaïsme du Cachemire et du Taiji Quan. Avec la vibration sonore pratiquée en sophrologie caycédienne, dans une perspective cette fois existentielle j'ai pu percevoir intuitivement la vibration de mon énergie vitale. Ces approches ont nourri les recherches-créations et séminaires, tels celui de M2 « Corps sensibles à l'ère de l'anthropocène. (L'art du théâtre comme champ d'expérience et d'observation des comportements de l'humain dans ses relations aux environnements.) ».

**CD : Quelle a été ta relation à la recherche menée par tes doctorant.e.s ?**

JFD : J'ai souvent entendu confier lors de soutenances que la thèse avait été vécue comme un cheminement initiatique. Tu confirmes ? Que penser alors des directions de recherche ? Bien sûr, l'on pourrait s'en tenir à l'adage chinois, « le professeur conduit jusqu'à la porte, le chemin à accomplir est à faire par soi-même », mais la réalité est plus complexe. Les accompagnements de thèse, qui commencent souvent avec le master, durent trois, sept, dix années... Alors forcément, ils vous imprègnent.

Et comme les échanges touchent aux arts vivants et à la pensée du sensible, ils sont truffés de questionnements, de découvertes, de moments qui bousculent par leurs développements inattendus. Cela reste des jardins secrets, cultivés lors de relations exigeantes de confiance et d'écoute réciproque. Et c'est cela en fin de compte qui m'aura importé le plus : la culture de jardins secrets.

Je peux donner un exemple en réminiscence : Raymond Hosny<sup>15</sup> a fait sa thèse sur « La création théâtrale contemporaine au Liban entre mémoire archivée et documents fictifs », ou comment le théâtre peut contribuer au travail de mémoire d'une société qui a besoin de panser ses plaies après

---

<sup>13</sup> La sophrologie caycédienne est une approche de la sophrologie issue des travaux du professeur Alfonso Caycedo. Il s'agit "d'un entraînement personnel basé sur des techniques de relaxation et d'activation du corps et de l'esprit." <https://sofrocay.com/sophrologie/#1>

<sup>14</sup> Caycedo fut disciple de Biswanger, proche de Jung et du courant phénoménologique.

<sup>15</sup> Cf. note 8.

une longue guerre civile, quand le seul fait d'évoquer la période contribue à attiser les haines et à réveiller les vieux démons : au débouché de sa thèse, Raymond a créé une pièce qui s'intitule *Ya Allah !* Raymond m'a alors confié que : « l'écriture théâtrale, c'est comme un outil permettant de transformer un terrain miné en terrain de jeu. » Je suis heureux d'avoir ainsi pu aider à concrétiser quelques intuitions.

### **CD : Cette relation-t-elle évolué au cours du temps ?**

JFD : Ce qui a pu changer ? Peut-être ceci : pour avoir longuement suivi Cicely Berry<sup>16</sup>, j'ai pu observer ce qui la distingue de ses assistants qui, pourtant, reprennent fidèlement sa "boîte à outils" d'exercices. Son art de pédagogue, qu'elle a exercé à travers le monde, réside dans sa faculté d'écoute et d'adaptation, non seulement au groupe mais à chaque individu : en fonction du moment, elle savait intuitivement repérer quels sont les obstacles rencontrés par chacun.e, identifier ses besoins pour, en fonction de ses disponibilités et capacités présentes, proposer une consigne d'entraînement susceptible de correspondre à l'intention recherchée, et ce, sans qu'il y ait forcément d'explication, ouvrant ainsi une possible sérendipité... Observation qui a mon tour m'a sans doute poussé à être plus attentif à ce qui anime chacun.e, pour l'inciter à prendre conscience de motivations qu'il ou elle ne parvient pas toujours à saisir ou à formuler précisément : « Quelle part de toi-même engages-tu dans cette création ? Qu'est-ce qui te pousse à entreprendre cette recherche ? En regard de ton vécu, à partir de ton expérience, comment te situes-tu par rapport à cet objet d'investigation ? Tu énonces-là un thème, une belle idée, mais être intéressé ne suffit pas pour entrer en action, pour se mettre en mouvement : qu'est-ce qui te pose problème ? Qu'est-ce qui, par-delà l'apparente évidence ne va pas de soi, qu'est-ce qui te paraît contradictoire ou paradoxal ? Bref, quel est le sujet, quel est le motif caché ? Qu'est-ce qui te paraît primordial d'éclairer, maintenant, en cet instant précis, pour ta propre gouverne ? Quelles sont tes compétences, quels sont les outils dont tu disposes et dont tu aurais besoin ? Comment comptes-tu procéder ? ». Là encore ces questions concernent autant le/la doctorant.e que l'artiste.

Et pour qui travaille sur les processus, rappeler ce piège fréquent : *tendre vers* n'implique pas que ce soit réalisé. La dérive de toute utopie est de se convaincre ou de faire accroire en l'accomplissement de son programme.

### **CD : Quels sont les projets que tu poursuis aujourd'hui après cette longue expérience universitaire ? Quels prolongements de ton parcours mets-tu en œuvre ? Reviens-tu à la création artistique ?**

JFD : Depuis que j'ai passé la main de la direction d'ARTA en décembre 2022, je poursuis de manière itinérante « L'atelier international de l'acteur créateur », ce chantier exploratoire dédié à la création dramaturgique et à la mise en jeu : élaboration d'histoires à l'appui du vécu et de l'expérience sensible, conduites et accompagnement d'acteurs, avec la sophrologie caycédiennne pour la préparation et le développement de potentialités créatives, individuelles et collectives. « L'atelier international de l'acteur créateur » a par exemple mené une session à L'Université Antioquia de Medellin en Colombie.

A l'initiative de Samir Reyad-Mamdoh<sup>17</sup>, une convention de collaboration, portant sur l'enseignement et la recherche, a été établie entre l'Université Paris 8 et la Faculté des Arts de l'Université de Mossul. Samir, qui est irakien, a mené son doctorat à Paris 8 sous ma direction, pendant cette période terrible de terreur où Daech sévissait sur Mossul. Sa thèse interroge les potentialités du théâtre dans la reconstruction individuelle et collective post-traumatique. Samir Reyad-Mamdoh a obtenu depuis un poste d'enseignant en études théâtrales à Mossul, dans cette université qui a pu être reconstruite. Nous attendons des temps sécuritairement plus favorables pour

---

<sup>16</sup> Cicely Berry (1926-2018), metteuse en scène et directrice vocale britannique, qui a travaillé notamment de longues années au sein de la Royal Shakespeare Company.

<sup>17</sup> REYAD-MAMDOH Samir, *Les potentialités du travail théâtral comme facteur de reconstruction individuelle et collective dans un cadre post-traumatique : l'expérience théâtrale en groupe, atelier Fan Al-Hayat [l'Art de la vie]*, thèse de Doctorat sous la direction de Jean-François Dusigne, Université Paris 8/Vincennes-Saint-Denis, 2020.

y concrétiser nos échanges. De même un projet de Festival International du théâtre est en cours en Lybie, sous l'impulsion de Mussa El Bashir<sup>18</sup>, ancien doctorant lui aussi.

Bando Tamasaburo, l'acteur de Kabuki, m'a dit ceci, et je ne l'ai pas oublié : « Les gens apprécient notre art parce qu'ils savent que nous allons disparaître. On aime les pivoinés qui s'épanouissent et tombent bravement. On aime les fleurs de cerisiers qui éclosent puis laissent disperser leurs pétales avec légèreté dans le vent. »

L'ethnoscénologie aura cherché, cherche comment se situer, se comporter, penser autrement quand on veille à ne plus se percevoir comme le nombril du monde. La sophrologie entraîne à tendre vers une responsabilité et dignité existentielles.

En ce moment, mais cette fois en tant qu'acteur, je collabore à un « Oratorio profane » autour de la poétesse iranienne Forough Farrokhzad, avec notamment là encore quelques connaissances de Paris 8 : Myriam el Hajj, Omid Hashemi, Amir Hashemi, et la complicité d'écoute et de regard de Claire Arnaud-Dusigne : *Echos interdits*. Notre performance scénique souhaite rendre un hommage vibrant aux femmes qui, en tous lieux, de tout temps font résilience tout en persistant à élever leurs voix, bravant les contraintes, les interdits, les arrestations et la mort.

Notre époque a plus que jamais besoin de cultiver l'imagination et le sens du jeu. Pour ma part, j'ajouterais volontiers un peu de dérision et de la musique ; écouter la nature et les choses, ce que soufflent leurs mémoires ; dans le flux, entre cette couche si ténue de vie, garder tant que possible l'esprit voyageur, en résistance aux cloisonnements, par-delà toutes frontières.

Paris, avril 2024.

---

<sup>18</sup> EL BASHIR Mussa, *La pédagogie de l'acteur dans le "théâtre intermédiaire" de Kassim Bahatly*, thèse de Doctorat sous la direction de Jean-François Dusigne, Université Paris 8/Vincennes-Saint-Denis, 2018.



## Rencontre avec Jean-Marie Pradier, voyageur de Serendip\*

par Diego Borges et Fabrice Nicot

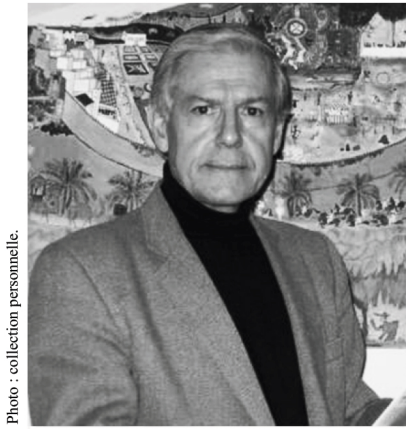


Photo : collection personnelle.

**Jean-Marie Pradier** est professeur émérite de l'Université Paris 8, chercheur à la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, docteur en psychologie et docteur d'État ès Lettres. Après des recherches dans le Kurdistan d'Irak dès 1966, il est enseignant à l'université d'Istanbul, puis expulsé par les autorités turques en raison de ses attaches avec le PDK et la publication d'un ouvrage favorable au mouvement de libération nationale kurde. En poste en Uruguay, il a créé le Teatro Laboratorio de Montevideo en 1972. Enseignant à l'Université de Rabat (1977-1982), il a notamment collaboré avec le théâtre Norwid de Jelenia Gora (Pologne). Il est nommé par Eugenio Barba (co)founder de l'International School of Theatre Anthropology ISTA. De retour en France, il est affecté à l'université Paris 7 puis nommé à l'université Paris 8, où il devient co-directeur du Département théâtre. Rédacteur du manifeste de fondation de

l'ethnoscénologie (1995) avec la Maison des Cultures du Monde. Ses recherches portent en particulier sur les aspects biologiques des arts du vivant et leur diversité. Auteur et coordinateur de plusieurs ouvrages, et de près de deux-cents articles.

**Diego Borges** est artiste, doctorant en arts du spectacle à l'Université Fédérale de Bahia - UFBA, en cotutelle avec l'Université de Paris 8 (EA 1573 scène du monde). Il est titulaire d'une maîtrise et d'une licence en arts du spectacle de l'Université de Brasília - UnB. Il a participé à plusieurs programmes d'échanges avec l'Université d'Édimbourg et à l'École de Théâtre et de Cinéma de Lisbonne - ESTC. Il a une formation interdisciplinaire en recherche et création dans les domaines du théâtre, de la danse et de la performance, et travaille sur des projets avec des collectifs et des artistes des États-Unis, de Colombie, du Portugal et de Lituanie. Il est le créateur et l'enseignant du *First Body Programme*, une méthodologie internationale pour la création transdisciplinaire - théâtre, danse, arts visuels, littérature et performance.



Photo : collection personnelle.



Photo : collection personnelle.

**Fabrice Nicot** est metteur en scène et pédagogue associé à l'Institut Grotowski (Wroclaw / Pologne). Titulaire du Diplôme d'État de Professeur de Théâtre (D.E.), il enseigne la pratique théâtrale en France au Cours Florent Paris, à l'Université Paris 8, à la Faculté des Arts de Strasbourg et intervient dans des Conservatoires. Il est également chargé de cours d'anthropologie à l'Université d'État d'Haïti. Diplômé en tant que comédien de l'E.N.S.A.T.T. et en études théâtrales de l'Université Paris 3 Sorbonne - Nouvelle, acteur, metteur en scène, Fabrice Nicot se produit en France et à l'étranger. Il est actuellement doctorant en arts du spectacle (Université Paris 8, EA 1573 scène du monde) sous la direction de Jean-François Dusigne ainsi qu'en anthropologie (Université d'État d'Haïti - LADIREP) sous la direction de Laënnec Hurbon.

\* Il s'agit d'une allusion à l'origine du terme Séréndipité (serendipity en anglais), dérivé d'une légende : le voyage des princes de Serendip qui étaient parvenus à une destination inattendue en partant pour une autre fort différente. Le mot est passé dans le vocabulaire pour désigner une découverte fortuite. La séréndipité dans la création a été le thème choisi par Eugenio Barba pour la session de l'ISTA tenue au pays de Galles. Je l'adopte à propos de mon propre voyage dans l'existence, fait de hasard et de nécessité. (Jean-Marie Pradier)

## Diego Borges et Fabrice Nicot : Pourriez-vous nous parler de votre parcours?

*Enfance, adolescence, jeunesse. Études monastiques et philosophiques (1939-1956)*

Jean-Marie Pradier : Tout d'abord, une précision. Plus vivant en apparence qu'un curriculum vitae, l'entretien est une production limitée par la sélection des faits et des mots. Il ne permet pas de citer l'importance des rencontres avec les femmes, les hommes, les inclassables et les livres, articles, spectacles qui nourrissent, fécondent, émondent, détruisent, transforment les biographies. La recherche du temps perdu, quand elle n'est pas littérature, mène à un temps mythique, un récit étiologique aussi trompeur que stimulant. Prenons ce risque, puisque toute perception de soi et de l'autre est une construction.

Je suis né à Marrakech, au Maroc, dans une famille provinciale, bourgeoise, catholique méridionale par mon père, stricte par ma mère. Dans l'ancienne cité impériale puis à Rabat, la guerre n'a pas affecté mon enfance. Après quelques déménagements, à l'âge de 12 ans j'ai été admis à Bordeaux en 4<sup>ème</sup> latin-grec au collège de Tivoli, tenu par les Jésuites. Dès la première année, les Pères ont accueilli favorablement une adaptation du *Marchand de Venise* de Shakespeare que j'avais composée à partir d'un conte qui en avait été tiré, en langue française, pour un livre destiné à la jeunesse. Fidèles à leur tradition pédagogique, les jésuites nous ont aidés, des amis de mon âge et moi-même – l'établissement n'était pas mixte, à l'époque -, à mettre en scène cette sur-adaptation et à la jouer pour la fête du Collège un 17 février au théâtre de la Pergola à Caudéran. Nous avons alors constitué une troupe, et poursuivi chaque année un projet de création théâtrale, avec le soutien des Pères qui avaient engagé un intervenant extérieur pour diriger nos répétitions et parfaire notre diction.

A 17 ans, bachelier, je ne savais que faire. Me sentant quelque peu étouffé, à l'étroit, j'avais investi mon imaginaire dans la pratique du théâtre, et une forme d'état pagano-mystique musical qui me faisait tenir l'orgue-melodion d'une paroisse les messes du dimanche sous l'œil d'une jeune fille dont j'étais l'amoureux muet. J'échappe aux contingences en décidant d'entrer dans un monastère franciscain – souvenir du Maroc -, au grand soulagement de ma mère qui s'effrayait de me voir devenir comédien. Les moines m'ont accepté dans l'espoir que je devienne l'un d'eux, ou bien prêtre. J'ai passé une année fabuleuse à Quimper. Il y avait des cérémonies, beaucoup de travail manuel, du sport, de la méditation, des lectures et un groupe chaleureux composé de candidats divers attirés par l'esprit de François d'Assise, écosophe avant l'heure. J'ai alors découvert une moitié de monde surréel qui m'a permis plus tard de mieux comprendre d'autres mondes aux fantaisies doctrinales aussi extravagantes. Mieux, le *Poverello* m'a convaincu du ridicule des rodomontades et de la beauté sensuelle de la symbiose.

Après un an de monastère, nous avons été envoyés dans le midi pour suivre une formation en philosophie scolastique orientée selon la tradition des frères mineurs. Parmi les noms donnés à l'institution j'ai retenu celui d'Institut d'Études Scotistes, en hommage à Duns Scot (1268-1308), surnommé le « docteur subtil », ouvert à la thèse d'une synchronie des contraires, opposée à la pensée de Saint Thomas d'Aquin, « docteur angélique ». J'y ai parcouru avec des maîtres érudits, non seulement l'héritage médiéval mais également Nicolaï Hartmann, Gabriel Marcel, Kierkegaard, Nicolas Berdiaev, et la méfiance à l'égard de l'aristotélisme qui, avant d'être devenu le « vampire du théâtre occidental<sup>1</sup> », comme l'écrit si bien Florence Dupont, a été introduit dans l'occident chrétien par Saint Thomas d'Aquin, docteur de l'Église et rival de Duns Scot ! Bien plus tard, il m'a

---

<sup>1</sup> DUPONT, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

semblé que le fantôme de la pensée thomiste – l'onto-théologie - était encore présent dans les apories culturelles qui ne cessent de nous encombrer l'esprit : le dualisme, et ses avatars – corps/esprit, nature/culture, imaginaire/rationalité, émotion/raison, masculin/féminin, carnalité/spiritualité -, bref tout ce qui s'oppose à la pensée complexe, la complémentarité des contraires - l'énantiométrie chère à Eugenio Barba –, les noces avec la « nature » et le mystère de l'incarnation. J'avais également pris conscience de l'importance des nuances sémantiques et lexicales aujourd'hui bafouées par l'usage commun du mot rituel, tandis que les théologiens distinguent farouchement une bénédiction d'un sacrement, la dévotion de la liturgie, la métaphore de la transsubstantiation et plus encore ! J'étais prêt à partir pour l'université d'Heidelberg pour y poursuivre l'étude de la philosophie.

### *La guerre d'Algérie (1959-1962)*

Mais, c'était encore le temps des ultimes guerres coloniales menées par la France. Appelé à effectuer mon service militaire, j'ai été envoyé en Algérie pour y vivre les spasmes de la dernière. Les tests psychologiques de l'armée m'avaient orienté dans l'arme du Génie. C'est ainsi que j'ai appris à manier les explosifs, et à faire sauter les ponts. Des relations familiales m'ont valu d'être propulsé à l'école des officiers de réserve du Génie d'Angers, où je me suis retrouvé avec des ingénieurs sortis pour la plupart d'écoles prestigieuses. Nous prenions un très grand plaisir à jouer avec les instructeurs chargés de nous convaincre de la défense des valeurs de l'Occident : Héraclite ou Thomas d'Aquin ? Sade ou Sartre ? A la fin de ma formation, je me suis porté volontaire pour intégrer les SAS, créées dans le cadre de la « guerre psychologique » dans le but d'être au plus près de la population dite « indigène », étreinte par la colonisation et la troupe. Dans un fortin de petite Kabylie, adjoint d'un officier de grade supérieur je remplaçais un appelé sous-lieutenant – comme moi – qui venait d'être tué dans une embuscade. Je ne sais pourquoi, m'est venue l'idée de faire des spectacles de marionnettes à gaines pour les enfants qui n'avaient jamais vu de théâtre. Leur attention exploratrice et leur étonnement surprenaient ! Averti du succès, l'État-Major de la région a estimé que mon théâtre ferait un bon outil de propagande. Le commandement m'a demandé de lui présenter un échantillon de spectacle. J'ai donc offert aux hauts gradés une séance de guignol, ce qui m'a beaucoup réjoui. Peu de temps après, on m'a envoyé dans un poste encore plus perché dans la montagne, pour assister un officier de réserve du contingent, anti-colonialiste, amical et futur ambassadeur. Derrière le castelet j'avais pu éprouver la puissance de l'imaginaire des spectateurs. En uniforme, j'ai pris conscience de l'arbitraire des apparences et de la banale cruauté du poulailler humain. La guerre coloniale, l'ordinaire des exactions, le racisme routinier, le sadisme rampant des simples bidasses, le non-dit des tortures et des viols, la manipulation des engagés contractuels locaux – harkis, moughaznis -, l'écart entre les principes déclarés par la gent de tout bord et leurs actes ont contribué à mon éducation politique comme à l'exercice de l'esprit critique.

### *Études de psychologie à l'Université de Toulouse. Expérience pratiques théâtrales (1963-1966)*

Après ces 3 années d'expérience de guerre sur le terrain, de retour en France avec un maigre pécule, j'ai mis un terme au projet de poursuivre les études de philosophie pour m'attacher à celles du vivant, dans sa nudité biologique, psychologique et sociale, maussien sans le savoir. La structure des études universitaires était alors plus cohérente et impérative qu'elle ne l'est à présent, avec une première année de propédeutique qui permettait une remise à niveau. Le cursus de psychologie à l'université de Toulouse comprenait divers certificats, des cours aux facultés de sciences, et de médecine ainsi qu'à l'hôpital. J'ai eu la chance d'avoir pour enseignant Raymond Campan

(1940-2016), l'un des pionniers de l'éthologie en France. Les cours comprenaient des travaux pratiques et se complétaient par des enseignements de spécialité facultatifs et des séminaires.

A l'occasion de conférences qui me rapportaient quelque argent, j'ai rencontré un groupe de comédiens et comédiennes amateurs encore verts qui m'ont demandé de les aider à mettre en scène un spectacle. De là est né un atelier de recherche expérimentale du jeu de l'acteur nourri de ce que j'apprenais à la fac, notamment ce qui concerne le séquençage du comportement. Une amie danseuse participait à l'entraînement. Traduit de l'anglais par Elizabeth Janvier, l'ouvrage de Stanislavski *An Actor Prepares* avait été publié en France par les éditions Olivier Perrin, repris par Payot en 1963 dans sa Petite Bibliothèque. Ce « Grand Livre », avait préfacé Jean Vilar, est « une reconsidération totale de l'acteur ». Nous l'avons anthropophagé. Frappé par l'évolution du groupe je l'ai pris comme sujet d'étude d'une thèse de 3ème cycle qui m'a conduit à l'analyse du discours, et en corollaire à la linguistique : les paroles des acteurs que je recueillais n'étaient-elles pas du langage ? Je mettais à profit les mois de l'été à tenter des « voyages d'études », partant en 2CV Citroën avec des camarades expérimenter des méthodes de publicité personnalisée destinée à promouvoir la blanquette de Limoux aux Pays-Bas, ou m'embarquant sur un cargo au long cours pour étudier un équipage et ses tribulations le long des côtes sud-américaines du Pacifique, découvrant dans le sud du Chili un immense bordel qui devait devenir éminent centre culturel<sup>2</sup>. Un terrain fut autrement décisif et changea le cours de mon existence.

### *Terrains de recherche au Kurdistan (1966 - 1970)*

Un matin de 1966, je lis dans la presse une information sur une « guerre oubliée » qui se déroulait au Kurdistan d'Irak. Mon contrat de collaborateur technique à l'Institut de psychologie allait prendre fin et je n'avais pas terminé ma thèse. Avec des copains étudiants - dont deux en médecine – nous avons envisagé une campagne humanitaire d'été, avec l'intention d'acheminer par la route en 2CV Citroën une cargaison de médicaments jusqu'aux combattants kurdes. La route est longue, les péripéties nombreuses, les frontières fermées. J'évoque cela dans un numéro des *Études Kurdes*<sup>3</sup>. Nous sommes ballotés entre Téhéran et Bagdad, sans solution. Les copains repartent faire la rentrée universitaire. Ne reste avec moi que Françoise Boursin, future médecin psychiatre. Le temps d'un cessez-le-feu venu, Mossem Dezaï plénipotentiaire kurde vient nous chercher avec escorte à l'YMCA de Bagdad. Françoise doit reprendre ses études et ne peut pas rester longtemps dans le Kurdistan. Je reste quelques mois avant de repartir par Téhéran où j'ai laissé ma Citroën.

De retour à Toulouse, j'achève la rédaction de ma thèse, entreprends d'écrire et de publier une défense et illustration de la révolution kurde d'Irak, et tente deux autres équipées vers le Kurdistan. Impressionné par la sobriété expressive du mouvement kurde de libération, en contraste avec l'ostentation criarde des maoïstes de l'époque, j'adopte un titre : « les Kurdes, révolution silencieuse ». La parution de la revue *L'homme et la société*, dont le premier numéro en 1966, publie deux articles fertiles – l'un de Jean Duvignaud, l'autre de Georges Gurvitch<sup>4</sup> – m'incitent à croiser les regards anthropologiques et sociologiques. Les ressources d'une bibliothèque fournie en livres anciens m'ouvrent à des archives et des témoignages de diplomates de voyageurs et de missionnaires qui composent une collection de stéréotypes ethnocentrés. Ignorant encore

---

<sup>2</sup> J.-M. Pradier, « préface », in Luis Pradenas : *Chili théâtre et sociétés traces et trajectoires*, L'Harmattan, 2002 - « Les embarras identitaires », p. 7-11.

<sup>3</sup> J.-M. Pradier, « Emir Kamuran Bedir Khan : Le passeur », *Études kurdes*, Paris, Fondation-Institut Kurde de Paris, 2019, p. 89-104.

<sup>4</sup> Georges Gurvitch, « Mon itinéraire intellectuel ou l'exclu de la horde », p. 3-12 ; Jean Duvignaud, « la sociologie est un humanisme », p. 33-43.

André-Georges Haudricourt (1911-1996) et son souci d'inclure l'écosystème dans la notion de contexte, j'ai pu avant de le lire me rendre compte combien le fait que les Kurdes sont des montagnard.e.s, instillait chez les auteurs une tendance à leur construire une identité culturelle singulière.

Entré en contact avec Armand Gatti en résidence au Grenier de Toulouse, par l'intermédiaire de Françoise Bauer, compagne d'André Wilms l'un de ses acteurs, il accepte de préfacier mon livre. Je suis une voix qui crie dans le désert, écrit-il. De fait, le tapage exotique et verbeux de la révolution culturelle chinoise occupe le music-hall social et politique. Les grands orateurs – Sartre – n'ont que faire des Kurdes qu'ils affublent de féodalisme. Je dois me familiariser avec les biais polymorphes de l'ethnocentrisme, de l'ignorance et des préjugés doctrinaires.

Travail et résidence me sont proposés au centre psychothérapique Philippe Pinel de Lavaur, un hôpital de pointe que vient de créer le docteur Daniel Ajzenberg (1930-2020). Médecin chef, ce psychanalyste précurseur a révolutionné la prise en charge des patients en institution et le bien-être des soignants. Me laissant libre d'organiser un atelier « théâtre » et des manifestations culturelles, nous avons pu ainsi convier dans la grande salle de spectacle de l'hôpital les cinéphiles toulousains à une soirée avec Hélène Châtelain, assistante de Gatti, autour de *La Jetée* de Chris Marker. Ce fut l'hôpital qui invita les habitants de Lavaur à un récital d'orgue de Xavier Darasse, venu bénévolement pour l'occasion jouer à la cathédrale Saint-Alain de Lavaur. Parmi les internes, ma gratitude s'adresse en particulier à Odile Dormoy, psychiatre et psychanalyste qui me mit en contact ultérieurement avec Pierre Fédida que je fis inviter avec Henri Laborit aux festivités de clôture de la première session publique de l'ISTA, à Bonn en 1980. Ce sont les ricochets qui composent les parcours... Tout en préparant un nouveau départ pour le Kurdistan d'Irak que ne cesse de ravager la guerre, je soutiens ma thèse en 1969, en sollicitant Jean Duvignaud pour être membre du jury. A relire aujourd'hui ce travail<sup>5</sup>, je me rends compte de l'aporie épistémologique que je tente d'explorer : le théâtre est une pratique humaine qui autorise l'imaginaire à créer du réel ; ce qu'en disent ses praticiens est un troisième état : un discours où se trouvent entremêlé le vrai, le faux et le secret. Ne serait-il pas une maquette anthropologique, par excellence ? Duvignaud me convenait. Dramaturge, romancier, essayiste, critique dramatique, scénariste la publication de la thèse principale de son doctorat d'État en 1966 – *la Sociologie du théâtre* –, suivie de celle de la thèse complémentaire consacrée à l'acteur avait été un évènement. Contrairement aux usages je l'ai attendu à la gare Matabiau. Dans un café nous avons parlé du Kurdistan plus que de la soutenance à venir. Mon livre<sup>6</sup> venait de sortir, je lui ai offert un exemplaire dont il me parlait plus tard comme s'il s'agissait de mon travail doctoral. Petite thèse obtenue, je lui ai demandé de diriger la thèse d'État que j'envisageais avec pour objet la révolution kurde. Il me donna son accord, mais non les règles administratives nécessaires à mon inscription.

Reparti pour le Kurdistan d'Irak via Téhéran avec un contrat des éditions Jean Claude Lattés destiné au Général Barzani en vue de la publication de ses mémoires, je me suis heurté à son refus fondé sur le danger de mettre au grand jour les maquignonnages d'État contre lesquels il ne cessait de lutter depuis l'éphémère République de Mahabad (1946-1947). Après de longs mois, j'ai dû me résoudre à rentrer en France en passant par Bagdad et la Jordanie. A Paris, m'accueillent Joyce Blau – professeur de langue et civilisation kurde à l'INALCO, et le réseau Solidarité d'Henri Curiel – assassiné à Paris en 1978.

---

<sup>5</sup> - *Valeurs idéologiques et culturelles dans le discours sur l'apprentissage du théâtre*, université de Toulouse, thèse de 3ème cycle, mention: psychologie, 1969.

<sup>6</sup> J.-M. Pradier, *Les Kurdes Révolution Silencieuse*, Bordeaux, Ducros, collection Documents Frères du Monde, 1968

*Missions en Turquie, Uruguay, Maroc. Coopération avec le Théâtre Norwid de Jelenia Gora en Pologne (1971-1983)*

Le ministère des Affaires Étrangères me propose un poste d'enseignement à la faculté des lettres de l'université d'Istanbul d'où, semblait-il, il me serait possible de poursuivre ma nouvelle recherche doctorale. Deux ans plus tard, après un mariage célébré à l'ambassade de France de Bagdad par Pierre Cerles, avec pour témoin le ministre kurde Sami Abdul-Rahman<sup>7</sup>, identifié par les services secrets turcs – le MIT – comme l'auteur d'un livre subversif de soutien à la cause kurde, j'ai été expulsé de Turquie par décret gouvernemental. Désormais privé de terrain, je suis obligé de changer le sujet de ma thèse d'État en prenant pour objet un corpus transportable dans mes valises : les romans d'espionnage de la collection Fleuve Noir. Sur recommandation de la professeure Süheyla Bayrav directrice du département d'études françaises de l'université d'Istanbul, le maître de la sémantique structurale Algirdas Julien Greimas (1917-1992) accepte de diriger mes travaux. Occasion de l'entendre avouer sa perplexité à la lecture de certains travaux de thèse « dans l'air du temps ».

Je suis affecté alors en Uruguay, à l'Alliance Française de Montevideo, l'une des plus importantes d'Amérique latine, avec pour mission d'y développer en priorité les activités théâtrales<sup>8</sup>. L'institution disposait d'une magnifique salle de théâtre, fréquentée par une communauté francophone nombreuse de tous les âges. Il s'y pratiquait le théâtre à la française, des « soirées parisiennes » et de multiples manifestations. Surnommé jadis la Suisse de l'Amérique Latine, jouissant d'une situation géographique exceptionnelle, réputé pour son art de vivre, ses lois démocratiques et sa culture<sup>9</sup> le pays était entré depuis deux décennies dans une tornade politique, économique et sécuritaire entretenue par la CIA. L'armée ayant vaincu les *Tupamaros*, s'apprêtait à prendre le pouvoir. L'Alliance Française et ses agents expatriés bénéficiant d'une protection diplomatique *de facto*, elle devenait un espace de respiration. Renouant avec mes années toulousaines, j'ai ouvert un atelier de théâtre expérimental bilingue – espagnol et français – qui a pris le nom de *Teatro Laboratorio*. Nous vivions intensément le *training* et la préparation de spectacles. Les démonstrations, les expositions, festivals – dont l'un consacré au *teatro del interior*<sup>10</sup>-, la danse, les cycles de conférences et les récitals étaient salués par la presse et le public. Cependant beaucoup d'artistes s'exilaient, tandis que la censure, les arrestations et la torture prenaient place au quotidien. De l'autre côté des Andes, au Chili, le 11 septembre 1973 le coup d'État mené par le général Pinochet renverse le gouvernement de Salvador Allende. La même année, de l'autre côté du Rio de la Plata, en Argentine, le retour du général Perón inaugure une crise politique meurtrière, suivie trois ans plus tard par un coup d'État militaire et ses incroyables violences.

Des faits marquants vont infléchir mon parcours. Ma femme peintre-graveure talentueuse séjournant à Paris pour faire tirer ses gravures, je suis pris en son absence d'une hubris picturale qu'elle encourage. La critique uruguayo-brésilienne m'invite à exposer à Montevideo dans le genre *Arte Naif*. Je vends mes premières toiles qui, des années plus tard aux Etats-Unis, recevront le nom d'école du *pornographic mysticism*. Posant par correspondance ma candidature universitaire à la

---

<sup>7</sup> Assassiné en février 2004 à Erbil par un kamikaze.

<sup>8</sup> J.-M. Pradier, - « Théâtre, ethnoscénologie & sociologie réflexive », *EspacesTemps.net*, Travaux 2020.

<sup>9</sup> Voir Albert Gilles, *L'Uruguay Pays heureux*, préface d'André Maurois, Paris, Nouvelles éditions latines, 1952.

<sup>10</sup> Montevideo jouissant du statut de macro-capitale, *interior* désignait la province, non sans une certaine condescendance.

LAFMA<sup>11</sup> dans la section « psychologie », je suis refusé. Le rapport que je reçois s'accompagne d'une note explicative de l'un des rapporteurs qui n'est autre qu'André Veinstein (1916-2001), fondateur en 1969 du département théâtre du Centre universitaire expérimental de Vincennes (CEV), devenu Université Paris VIII-Vincennes. Veinstein, ayant lu l'un de mes premiers articles sur les rapports du théâtre et de l'adolescence, me fait part de son intérêt et me conseille de m'orienter vers les études théâtrales et d'envisager une thèse d'État idoine. Il accepta de diriger ma recherche à une condition : « évitez d'adopter une perspective sémiologique ». Totalement ignorant des courants théoriques qui habitaient la recherche théâtrale en France couronnée par le *semiotic turn*, je ne pouvais qu'acquiescer. Le hasard de la vie à l'étranger m'avait fait rencontrer et me lier avec le professeur René Guy Busnel (1914-2017), enseignant-chercheur en éthologie, et directeur de recherches en acoustique à l'INRA et à l'EPHE. Spécialiste de physiologie acoustique et des langues sifflées, il était venu en mission en Uruguay avec une équipe américano-japonaise dans le but d'étudier le système de communication d'une espèce rare de dauphins qui fréquentaient les eaux nationales. Introduceur en France du fondateur de l'éthologie humaine, Irenäus Eibl-Eibesfeldt (1928-2018)<sup>12</sup>, avec sa femme Marie Claire (1925-2023) – née Boas - spécialiste de la sensibilité fœtale et du nouveau-né, il appartenait au cercle international restreint de chercheurs pionniers dans le champ d'une science en train de naître<sup>13</sup>. Ami hospitalier d'une grande attention et fidélité, il fut mon éducateur non seulement en éthologie mais également dans la psycholinguistique animée par les thèses du neurolinguiste nord-américain Eric Lenneberg sur l'aptitude à l'acquisition du langage<sup>14</sup>. Ses relations avec les États-Unis incluaient les *performing arts* et leurs expérimentations. Il me fit connaître Tadanobu Tsunoda médecin expérimentaliste japonais précurseur de l'ethno-psycholinguistique. Ce fut Busnel qui accepta d'être le président du conseil scientifique du colloque international que nous avons réalisé en septembre 1979 à Karpacz, en Pologne, grâce à Alina Obidniak, directrice du théâtre Norwid de Jelenia Gora et amie de Jerzy Grotowski. Il me recommanda de m'inscrire au GALF – le groupement des acousticiens de langue française – ce qui m'ouvrit l'oreille à l'importance de l'acoustique des lieux (souvent négligée par les comédiens), et par Marie Claire à la question fondamentale de la voix, du travail vocal et de sa réception, aujourd'hui rarement incluse dans les études théâtrales.

Souvenir incertain, c'est un article de Guy Dumur publié dans le *Nouvel Observateur* qui a attiré mon attention sur l'Odin Teatret. José Ramón Novoa, alors jeune acteur du Teatro Circular de Montevideo, devenu bien après aux États-Unis un réalisateur de cinéma renommé, m'a un jour offert les premiers matériaux livresques qui sont à l'origine de mon désir de rencontrer Eugenio Barba. Élève à Paris de l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, fondateur de la troupe El Circo, Novoa avait obtenu une bourse du gouvernement danois pour se former à l'Odin Teatret à Holstebro<sup>15</sup>. Il m'en avait ramené *Expériences*<sup>16</sup>, petit recueil de textes fondateurs. Sa lecture a été

---

<sup>11</sup> Liste d'Aptitude aux fonctions de Maître Assistant. Cette fonction universitaire, de même que celle d'assistant, a été supprimée par la réforme de 1984.

<sup>12</sup> Irenäus Eibl-Eibesfeldt, *Ethologie : biologie du comportement* ; trad. [de] O. Schmitt-- ; édition sous la direction de R.G. Busnel, Naturalia et Biologia Editions scientifiques (1972), OPHRYS, 3e édition, 2002.

<sup>13</sup> Bernard Thierry et Michel Kreutzer (dir.), *Témoignages sur la naissance d'une science. Les développements de l'éthologie en France* (1956-1990), Presses universitaires de Nanterre, 2021.

<sup>14</sup> Eric H. Lenneberg, *Biological Foundations of Language*, Hoboken : Wiley, 1967.

<sup>15</sup> Novoa a été membre de la "Brigata internazionale", séminaire de six mois tenu à Holstebro, à l'Odin Teatret (1974-1975; 1975-1976). Voir : Mirella Schino. *Il libro degli inventari – Odin Teatret Archives*, Roma, Bulzoni Editore, 2015, p. 69- 87.

<sup>16</sup> Eugenio Barba, *Odin Teatret. Experiences*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1973.

une illumination. J'étais étonné de voir mon rêve réalisé par quelqu'un d'autre à la recherche de la vie – le *bios*. Un rêve que je n'avais ni le courage, ni la force, ni les qualités pour l'accomplir<sup>17</sup>. L'été austral 74-75 venu je comptais mettre à profit les congés pour faire halte au Danemark à Holstebro, avec ma femme avant de me rendre seul dans le Kurdistan d'Irak.

Eugenio m'a reçu longuement à l'Odin pour une conversation que j'ai pu enregistrer. C'était un samedi ; il m'a dit : « Demain dimanche, je vous laisse libre, voyez un peu la ville où nous vivons, promenez-vous et vous comprendrez ». Le dimanche, ma femme et moi nous sommes promenés dans des rues désertes. À l'époque, Holstebro m'apparut austère, dans la grisaille d'un petit village luthérien. Le lundi, Eugenio m'a annoncé : « Aujourd'hui nous jouons ». Et j'ai vu le premier spectacle de l'Odin : un spectacle de clown pour des enfants. En soirée fut fêté l'anniversaire de l'administrateur, et l'on dansa. L'impression avait été séminale. Il y avait eu une sorte de coup de foudre. C'est-à-dire un enracinement.

Cette fois le passage de Téhéran au Kurdistan d'Irak est facile, comme officiel avec la présence d'un député britannique vêtu d'un élégant treillis. Les pesh-merga semblent tenir un front robuste. La nuit, l'éclair des obus dans le ciel dévoilent une artillerie venue d'Iran. Chimère ! A mon retour d'Irak, j'apprends à Paris que les accords d'Alger du 6 mars 1975 signés entre l'Iran et l'Irak sous l'égide des Etats-Unis ont eu pour conséquence l'effondrement de la résistance kurde en Irak et l'exode d'une grande partie de la population.

*Université Mohammed V de Rabat (Maroc); Théâtre Norwid de Jelenia Gora (Pologne); colloque de Karpacz. International School of Theatre Anthropology*

Mes activités à l'Alliance Française pour passionnantes qu'elles sont m'interdisent de poursuivre mes travaux de thèse. L'Université Mohammed V de Rabat me recrute en octobre 1977 pour y enseigner la psycholinguistique. Les étudiant.e.s sont particulièrement ouverts à cette discipline encore peu connue. Leurs travaux et échanges confirment certaines hypothèses, complètent des perspectives de recherche et m'en apprennent beaucoup sur l'eurocentrisme francophone. Le milieu est porteur, chaleureux, stimulant. Jean-Marie Thomasseau – spécialiste du mélodrame, futur professeur d'histoire du théâtre à l'université Paris 8 est mon collègue, coopérant contractuel, comme je le suis. Des conférenciers français sont de passage : Roland Barthes, mais également André Veinstein, Pierre Fedida et Jean Duvignaud que je retrouve. C'est une époque où je bouge beaucoup pendant mes congés. Directeur associé de la IV<sup>e</sup> session mondiale du Théâtre des Nations en 1978 José Ramón Novoa m'invite à Caracas, au Venezuela. Programme éblouissant : Tadeusz Kantor et *la classe morte ; kathakali ; Peter Brook Ubu ; Lindsey Kemp Flowers...* J'y rencontre Richard Schechner venu parler de *l'environmental theatre* avec Jerry Rojo : nous discutons de la vie sensorielle du fœtus. Je me lie avec Alina Obidniak (1931-2021)<sup>18</sup>, directrice du Théâtre Norwid de Jelenia Gora en Pologne, proche de Jerzy Grotowski avec qui elle avait travaillé en Russie. Elle me propose de venir animer des ateliers pour ses comédiens et comédiennes, puis à organiser avec elle un colloque international sur le théâtre et la biologie à Karpacz en septembre 1979<sup>19</sup>. Busnel, ai-je dit, en est le président. Parmi les intervenants : Jerzy Grotowski, Eugenio

---

<sup>17</sup>Jean-Marie Pradier. « Del cuerpo a proposito del Odin Teatret » : *Maldoror* revista de la ciudad de Montevideo, 10, Agosto de 1975, pp. 33-35; 11, Agosto de 1976, p. 30-32.

<sup>18</sup> *Pola energii. Wspomnienia i rozmowy (Alina Obidniak)*. Wstęp Janusz Degler, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2010.

<sup>19</sup>Jean-Marie Pradier, « Colloque sur les aspects scientifiques du théâtre », *International Theatre Information*, UNESCO, automne 1979, p.3-4.



Barba, Henri Laborit – Prix Albert Lasker de médecine en 1957 – Abraham Moles, des membres du Roy Hart, Janusz Degler spécialiste de Stanisław Ignacy Witkiewicz, Roberto Bacci directeur du *Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale* de Pontedera. Au temps de l'état de siège en Pologne, et la crise économique, Alina Obidniak a opéré un miracle avec le soutien de la Voïvode. Hélas, les finances ne permettent pas une l'édition des actes. De rares articles ont été publiés, dont deux dans la revue *Agressologie*, fondée par Henri Laborit. Ce moment important pour la recherche scientifique et la création théâtrale émaillent les travaux sur l'anthropologie théâtrale d'Eugenio Barba. Ils reviennent à la surface dans le sillage du *cognitive turn*, parfois mentionnés et commentés sans avoir été lus auparavant<sup>20</sup>.

En juillet 1979, j'ai le temps de partir pour l'Iran en révolution, accueilli par Abdel Rahman Ghassemlou, secrétaire général du Parti démocratique du Kurdistan d'Iran. Il sera assassiné à Vienne le 13 juillet 1989 par des agents de la République Islamique d'Iran. En 1980 Eugenio Barba m'invite à participer à la fondation et aux sessions de l'International School of Theatre Anthropology (ISTA). Une aventure décisive dont le détail a été maintes fois rapporté dans le *JTA Journal of Theatre Anthropology*. La même année, je soutiens mon doctorat d'État à Paris VIII avec André Weinstein. Le titre de la thèse résume son enjeu: *Le faux, le vrai et le secret : contribution à l'analyse du rapport discours comportement dans l'apprentissage du théâtre*. Le rapport de soutenance précise qu'il est question des aspects biologiques du théâtre.

Mon contrat à l'Université de Rabat n'étant pas renouvelé, je dois rentrer en France. Mettant à profit ma nouvelle liberté, Alina Obidniak m'offre de mettre en scène une *Fedra* – d'après Racine – au Théâtre Norwid, au moment où Krystian Lupa s'y trouvait en résidence. La troupe est jeune. Devenu locataire à Temara, au Maroc, du ranch de la comtesse Wanda Sierakowska – écuyère du roi, amie morte d'une chute de cheval- j'avais eu l'idée de donner à Hippolite un attelage équestre composé de deux acteurs, et à Phèdre la sensualité frustrée d'une jeune femme, trompée par un *macho* prédateur – Thésée. Un lever de rideau de marionnettes racontait les dessous érotiques du maelstrom mythologique du drame. La scène circulaire devait agir sur la perception des spectateurs, masqués, selon une consigne rêvée par Jean Genêt.

### *Carrière en France aux Universités Paris VII et Paris VIII et comme co-fondateur de l'ethnoscénologie*

Afin de ne pas condamner à un total abandon les coopérants en fin de contrat, le ministère des universités avait imaginé un dispositif de repli en France sur un laboratoire qui accepterait de les réceptionner avec une rémunération de maître auxiliaire assurée par un lycée. Jean Duvignaud professeur de sociologie à Paris 7 me recueillit ainsi au laboratoire de sociologie de l'imaginaire. Président de la Maison des cultures du monde, il m'introduisit dans cette éblouissante scène des mondes les plus inventifs, fondée en 1982 à l'inspiration de Chérif Khaznadar au temps doré de Jack Lang au ministère de la culture. Sa femme, Françoise Gründ – peintre et metteuse en scène –

---

<sup>20</sup> Voir le site : *Eloge de la (f)Suite autour d'Henri Laborit et de parcours qui l'ont croisé*. Henri Laborit, *Le théâtre vu dans l'optique de la biologie des comportements*, *Agressologie*, vol. XXI, no. 1: 1-5.1980. Repris dans Laborit Henri (1982) « Le Geste et la parole : le théâtre vu dans l'optique de la biologie des comportements », *Degrés*, Bruxelles, 29: B1-b24. — Jean-M. Pradier, « Vers une anthropologie théâtrale », *Agressologie*, 1981, 22, 4, pp. 139-142 — « L'énergie et l'intelligence du "off" », Henri Laborit (Hanoï, 21 novembre 1914 - Paris, 18 mai 1995) », *Théâtre/Public* 126, [Théâtre Science Imagination 2] novembre-décembre 1995, pp. 13-17 — « Le docteur Henri Laborit: l'énergie et l'intelligence du "off" », *Urgences médicales*, [organe officiel de la société française de médecine de catastrophe - Revue européenne d'oxyologie] vol XIV, n° 5, Elsevier, 1995, pp. 225-229.

en était la directrice artistique. En 1984, nous y avons réalisé le colloque international *Théâtre et sciences de la vie. Performance arts and life sciences*. La même année, Chérif invita la *Fedra* que j'avais mise en scène, et *Les pragmatistes* de S.I. Witkiewicz dans une création de Krystian Lupa. Ce fut un temps de convivialité étonnant, fructueux, ponctué par la participation à des jurys de thèse. L'une dirigée par André Veinstein se traduisit par la rencontre avec le vice-président de l'université de Paris 8, Jacques Clancy (1920-2012), ancien pensionnaire de la Comédie Française, qui avait fait partie de la tournée de Louis Jouvet en Amérique Latine. Nous sympathisons !

#### **D. B. et F. N. : Comment s'est passée votre arrivée à l'Université Paris 8 ?**

J. P. : Un jour Josette Marek, secrétaire du département théâtre et personnage truculent m'apprend qu'un poste de MCF est mis au concours. Je pose ma candidature. Je suis retenu pour une audition devant un imposant jury et me retrouve titularisé. C'est la fin des années 80. La situation est délicate, entre le déménagement de Paris 8 à Saint-Denis, les réformes, la précarité de certains postes, la rivalité entre les universités. Peu d'enseignants sont titulaires. Nombreux sont les vacataires. Dans l'esprit du Centre expérimental de Vincennes la formation des étudiants se doit d'être essentiellement assurée par des professionnels afin de donner une place centrale à la pratique, donnant lieu à une réflexion critique. Le programme des cours est discuté en assemblée générale. Véritable aporie, la question de l'articulation de l'exercice artistique et de la théorie a occupé le département pendant des décennies. Faut-il diviser ou multiplier par deux le volume des cours ? Il est utile de lire l'introduction du *Manuel des études théâtrales* (2024), coordonné par Martial Poirson pour comprendre les difficultés vécues par chacun et chacune. Paris 8-Vincennes est née d'une utopie très vite mise en péril à la fois par le jacobinisme académique, les politiciens, des divergences internes et l'inadéquation des budgets. Le département était animé de cours avant-gardistes pour l'époque, pluridisciplinaires – cirque et improvisation compris –, n'oubliant pas le travail vocal, avec Albert Vander –, parfois transgressifs comme la nudité avec Stéphanette Vendeville. Émile Noël, connu pour ses entretiens radiodiffusés avec les scientifiques les plus connus, enseignait avec un statut de contractuel. Il me faudrait citer tous les noms de mes collègues qui m'ont accueilli avec une chaleureuse générosité, et me donnant la liberté d'entreprendre. Pour des raisons administratives et en raison du manque d'enseignants titulaires habilités à diriger les recherches j'ai eu la chance d'assurer des séminaires qui regroupaient le théâtre et les arts plastiques, puis la direction de doctorats en danse. Malheureusement cette interdisciplinarité – si peu dans les mœurs de l'université française – a tourné court une fois les départements dotés en HDR, et la nomination de nouveaux enseignants – Patrice Pavis notamment, venu de Paris 3 ainsi que Claude Amey.

A mon arrivée, l'activité du département théâtre était largement orientée vers la réalisation d'un événement théâtral, appelé « Grand Atelier » préparé sur toute l'année dans le fameux amphithéâtre IV. Michèle Kokosowski s'y impliquait beaucoup. Frais et ingénu, le département me charge du Grand Atelier de l'année sans que je sache vraiment de quoi il s'agissait. Inspiré par Michael Kirby, un ami *performer* et enseignant au département des *Performance Studies*, à New York University, inventeur d'un *structuralist theatre*, je propose de monter l'une de ses pièces. Kirby par la suite m'a fait inviter au département des *Performance Studies* en 1986, pour y donner un cours que je n'aurais jamais pu espérer en France, intitulé *Biology and Performance*. Mon premier Grand Atelier, à Paris 8, a capoté ! Le training, n'a pas marché ! Ma direction a provoqué une sorte de rébellion de la part des étudiants qui s'est achevée en Assemblée Générale. J'avais été désorienté par le groupe très hétérogène des participants pris par des attentes contradictoires. Je me souviens d'une dame en rupture amoureuse qui disait être venue pour vivre des émotions et non pratiquer des exercices.

Toutefois, mes collègues ont fait preuve de leur bienveillance empathique comme j'ai pu en bénéficier lors de la naissance de mon fils Emile. Des années plus tard, j'ai pu réaliser un « grand atelier » expérimental sur le SIDA, - *Kacha et Devayanai* - après un semestre sabbatique en Californie où j'ai retrouvé Mel Gordon à Berkeley, spécialiste du rare et du bizarre, et parrain de ma fille Hortense !

Des artistes connus étaient invités à donner des conférences au Département dans des ambiances qui allaient de l'attention extrême au chahut involontaire. Je me souviens de la venue d'Eugenio Barba et de sa surprise quand les bavardages de l'assistance couvraient sa voix. Il s'arrêtait à intervalle pour dire « C'est pas possible ! » Je garde de ces années l'étonnante jouissance que donne un laboratoire pédagogique. Il fallait à la fois combiner le sérieux et l'insolite, jouer sur l'attractivité des thèmes proposés et les exigences propres à tout apprentissage, lutter contre la séduction des surfaces et attirer vers le goût de la connaissance, initier à la complexité – la théorie des systèmes –, et aux services de l'érudition. Nous disposions d'une périlleuse liberté dans le choix de nos propositions de cours. Trop austère, l'une ne recueillait qu'une main d'étudiants. Josette Marek me conseilla de choisir un thème plus attractif. Je choisis de travailler sur les émotions. L'amphi était plein ! J'avais ramené des États-Unis un tee-shirt blanc sur lequel était inscrit « Emotion » en énormes caractères, et l'exibais lors de la première leçon. En fait, au croisement de plusieurs disciplines allant de la physiologie à l'ethnologie en passant par la psychologie et l'historiographie, ce cours fut efficace. D'autant plus qu'il se faisait rencontrer diverses théories du jeu de l'acteur, y compris les travaux de Susana Bloch, physiologiste germano-chilienne venue en France sous Pinochet, créatrice de *Alba Emoting* après des recherches menées à Santiago avec le metteur en scène Pedro Orthous et le neurophysiologiste Guy Santibáñez.

En 1989, il a été possible d'organiser un cours intensif d'été international, bilingue, sur « les pratiques spectaculaires et les sciences de la vie » dans la magnifique Abbaye-aux-Dames de Saintes, en partenariat local avec la Maison de Polichinelle. Doté d'un budget conséquent grâce au Conseil de l'Europe, les ministères français des Affaires Étrangères et de la Culture, le Conseil Général et la ville de Saintes, la session avait été ouverte par Jacques Le Magnen, Professeur au Collège de France. Les journées copieusement nourries incluaient des conférences spécialisées de haut niveau, un temps pour les débats, les questions, des ateliers pratiques, des démonstrations, des spectacles et la projection de documentaires. L'hospitalité était à la hauteur ! Deux ans plus tard, dans les mêmes lieux, mêmes perspectives et appuis se tenait le Séminaire international pour la recherche intitulé « Emotions et complexité ». Quatre ans plus tard, en mai 1995 avec Jean Duvignaud, Chérif Khaznadar et Françoise Gründ, nous avons publié le manifeste de l'ethnoscénologie, et lancé par un colloque international ouvert à l'UNESCO et poursuivi à la Maison des Cultures du Monde cette nouvelle perspective résolument attachée à la critique de l'ethnocentrisme sous toutes ses formes – culturelle, institutionnelle, idéologique, académique. L'espoir et la volonté étaient de fonder un programme cohérent pluridisciplinaire de recherche et d'enseignement, adogmatique et international.

Le département a eu longtemps par ailleurs une direction à deux têtes dans un souci d'éviter toute dérive hégémonique – Philippe Tancelin, philosophe-poète, et moi-même. Ce qui m'a frappé à Paris 8, c'est d'une part l'esprit d'initiative, la créativité de chacun, et en même temps un manque de coordination et de collaboration entre des personnalités justement si singulières tant du côté des enseignants que des étudiants et étudiantes. Nous avons inventé des cours qui devaient cultiver à la fois l'intérêt des auditeurs sans sacrifier le sérieux des contenus. Par exemple, pour les premières années de licence – pour la plupart encore incertains quant à la poursuite de leurs études –, Philippe Henry chercheur en économie de la culture, et moi-même avons imaginé un cours à deux têtes pour

introduire les étudiants à la connaissance du milieu théâtral : Philippe Henry se chargeait de la partie théorique, et je conduisais les étudiants dans diverses institutions théâtrales qui nous recevaient pour une rencontre avec les services et l'administrateur. Avec Fanette nous avons imaginé la création d'une « maîtrise pratique », pour faire face aux abandons des étudiants. En revanche, il est regrettable que nous n'ayons pu construire un ou des parcours spécialisés en associant nos enseignements dans une logique de la complémentarité. La nomination de nouveaux enseignants – plus « classiques » ou dramaturges connus (Michel Vinaver) – a conforté l'offre des enseignements. La mise en œuvre des programmes européens – Erasmus Mundus – a été particulièrement bénéfique, ainsi que l'inscription de nombreux étudiant.e.s étranger.e.s qui ont facilité de conventions entre universités, des échanges et la réalisation d'ateliers intensifs, comme cela a pu se réaliser avec le *National Taiwan Junior College of Performing Arts* de Taïpei.

La création de la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, au tournant du siècle, a été un moment décisif pour les doctorants intéressés par l'ethnoscénologie. La direction m'avait confié la coordination du thème « Création, pratiques, publics », de l'Axe 1. Disposant d'un bureau, et de locaux qui pouvaient accueillir nos séminaires, étudiants et enseignants ont pu concrétiser le rêve d'un phalanstère. Le résultat le plus évident apparaît dans la qualité des doctorats soutenus. Plusieurs projets de recherche, de colloques et de journées d'études présentés par les doctorants et les docteurs ont été soutenus financièrement par la MSH Paris Nord et ses services. C'est dans ces lieux et au théâtre de l'Alliance Française que s'est tenu le colloque international de 2013 en ethnoscénologie. Initiative poursuivie par le LABEX Arts-H2H conduit par Lee Hyun joo, Arianna Berenice De Sanctis et Paul Forigua.

Le dysfonctionnement universitaire tel que j'ai pu le vivre, tient à la fois à la lourdeur de l'institution elle-même, au manque de moyens, mais également à l'incapacité de défendre une vision à long terme et d'élaborer un programme cohérent de réalisation. A cela se combine l'ordinaire des querelles individualistes, sans compter « le conflit des facultés », et l'« abîme d'incompréhension mutuelle » entre les deux cultures – sciences et lettres – que le scientifique britannique Charles Percy Snow avait dénoncé en 1959 dans une célèbre conférence. Les initiatives avantageuses ne sont pas toujours soutenues par les présidences. Si les textes de présentation des « performance studies » aux États-Unis mentionnent l'ethnoscénologie en tant que spécialité de l'Université de Paris 8 – venue 15 ans après la fondation du département des « performance studies » à New York University –, celle-ci peine aujourd'hui à survivre. En revanche, se maintient le parcours d'ethnoscénologie de l'université de Nice mis en place par Nathalie Gauthard – professeur jadis doctorante de l'université Paris 8 –, par union collaborative des départements de danse, des arts du spectacle vivant et d'anthropologie auxquels participent des étudiants de chacune des disciplines. Cette légèreté institutionnelle – et culturelle – a pour corollaire d'entretenir l'illusion qui consiste à rejouer Sisyphe éternellement en s'épuisant à vouloir refaire du neuf par négligence des acquis, à la façon d'une *fashion week* des concepts.

#### **D. B. et F. N. : Quel regard portez-vous sur les études théâtrales en France ?**

J. P. : Je n'ai pas la compétence nécessaire pour porter un regard – serait-il neutre – sur un vaste territoire dispersé animé par de valeureux et valeureuses collègues. A de nombreuses reprises j'ai exposé mon point de vue sur l'intérêt de créer des parcours spécifiques à partir d'un tronc commun. Je renvoie les lecteurs à ces articles<sup>21</sup>. Bien avant que Victor Turner n'ait inventé l'image de l'*homo*

---

<sup>21</sup> « Ethnoscénologie : L'épiphanie du vivant », *L'ethnographie*, 5-6 | 2021, mis en ligne le 20 juillet 2021. URL : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=1063>

*performans*, pour désigner ce fond commun de l'humanité qui lui fait se jouer elle-même à toute occasion au point d'en faire une spécialité artistique, ludique et grave, érotique et austère, politique et spirituelle Louis Jouvét dans ses notes remarquait à propos de l'acteur : « Il y a peu de domaines, peu de sciences qui ne concernent l'acteur »<sup>22</sup>. Il ajoutait que cette complexité concernait aussi bien la création théâtrale que sa réception. L'université française n'ayant pas le culte du dialogue des disciplines, les études théâtrales ont tout d'abord emprunté aux sciences des modèles d'analyse, comme le fit la sémiologie dans les années 70 et 80. Mais, les premiers ethnologues français n'avaient-ils pas emprunté au théâtre une « grille » d'observation et d'analyse ?

Les études théâtrales en France font face à une situation paradoxale. Leur développement heureux va de pair avec l'évolution des sociétés et une demande croissante de pratique artistique au quotidien et dans les champs les plus divers des activités professionnelles et de la vie publique. Renouant avec une très ancienne tradition, la pratique théâtrale est réintroduite dans l'éducation scolaire. De même qu'elle devient partenaire de la santé et de la rééducation, de la réinsertion – « théâtre carcéral », « hospitalier », etc... –, de l'apprentissage des langues et de multiples formations.

Ces applications, chacune spécialisée, n'est pas à confondre avec la question beaucoup plus complexe de la création esthétique qui absorbe la totalité des ressources d'un individu et d'un groupe dans l'astreinte acceptée d'une ascèse spécifique. Il ne s'agit pas d'opposer mais de distinguer à la fois les compétences, les objectifs et les règles d'usage, un peu comme l'on distingue la recherche fondamentale et la recherche appliquée dans les sciences. L'expansion de la demande « appliqué » est une chance pour l'université, ses chercheurs et ses étudiant.e.s. car elle permet de

---

« Théâtre et neurosciences: entre effet de mode, malentendus et recherche innovante. », in Pierre Philippe Meden, Vanille Roche-Fogli (ed.) *Spectacle vivant et neurosciences*, Montpellier, Deuxième époque, coll. "Linearis", 2019, p. 17-36.

- « De la Performance Theory aux Performance Studies », *Journal des anthropologues*, n° 148-149, 2017, p. 287- 299
- « Questioni sul teatro-che-cura : cure, care o illusione ? » in Roberto Cappone (a cura di) *Catarsi – Storie ed esperienze di un teatro-che-cura*, Venise, Laboratorio Olimpico/Atti, 2016, p. 61-80
- « L'ethnocentrisme théorique, ou l'effet clou de girofle », *Horizons/Théâtre*, n° 7, Presses Universitaires de Bordeaux, 2016, p. 10-26.
- « Un chat noir/a black cat - spectacle vivant/performing art » in Katia Légeret et André Helbo (Textes réunis par) *Transdisciplinarité en question(s) – Bilan Erasmus Mundus en étude du spectacle vivant*, Bruxelles : Association Internationale Sémiologie du Spectacle, coll. "Tréteaux", 2016, p. 79-95.
- « Questions sur la "formation" en ethnoscénologie », in Pierre-Philippe Meden (sous la dir.de) : *Erotisme sexualité dans les arts du spectacle*, L'Entretemps, coll. « Les anthropopages », 2015, p. 215-228.
- « Ethnoscénologie – les incarnations de l'imaginaire », *Teatro E Storia*, L'altra metta dell'Odin, Bulzoni editore, Rome, vol. 35, Annale 2014 (nuova serie 6) p. 421-436.
- « Etnocenologia: as encarnações do imaginário. Unidade da espécie. Diversidade dos olhares », *Revista de Antropologia da USP*, Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo : vol. 56(2), julho-dezembro de 2013, São Paulo, SP. p. 99-136.
- « Ethnoscénologie et interdisciplinarité », in André Helbo, Catherine Bouko et Élodie Verlinden, (sous la direction de) *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 45-55.
- « L'Ethnoscénologie . Vers une scénologie générale » : *L'Annuaire Théâtral ; revue québécoise d'études théâtrales*, n° 29, 2001, p. 51-68.
- « Ethnoscénologie - vers une scénologie générale », *La critique : le rapport à l'oeuvre*, Paris, Klincksieck, coll. "Université des Arts", 2001, p. 157-172.
- « Ethnoscenology : the Flesh is Spirit », *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*, (Günter Berghaus ed.) The Colston Symposium, Bristol, Max Niemeyer Verlag, Tübingen , 2001, p. 61-81.

<sup>22</sup> Louis Jouvét, *Écoute mon ami*, Editions Flammarion, Paris, 2001, p. 42.

justifier une recherche « fondamentale » considérée souvent accessoire, coûteuse, luxueuse par les autorités soucieuse plus d'économie et de marchandisation du savoir et de « l'art » que du rôle qu'il tiennent dans la survie des sociétés. La qualité des « arts appliqués » tient à celle de l'offre de formation : des programmes structurés de formation théorique et pratique. L'absurdité du système universitaire s'illustre par le nombre de thèses et de travaux sur le théâtre qui sont entrepris et soutenus dans des départements autres que des études théâtrales sciences de l'éducation, langues, psychologie, anthropologie, médecine et autres, et réciproquement.

Lors des soutenances, les interventions des membres du jury – pluridisciplinaire dans la plupart des cas – font apparaître les insuffisances engendrées par des emprunts mal maîtrisés. Les sciences humaines ne sont pas réductibles à un corpus de notions et de concepts, ni de données dogmatiques. Leurs résultats ne sont que l'épiphanie d'un processus de recherche, c'est-à-dire d'une certaine exigence épistémologique et d'un appareil méthodologique. L'ethnoscénologie est née en réaction au constat d'une consternante incompétence source d'ethnocentrisme, souvent involontaire : (a) des anthropologues qui recouraient aux théories du théâtre euro-occidental dans l'étude de pratiques qui n'appartenaient pas à son histoire ; (b) des spécialistes du théâtre qui dans l'étude de celles-ci, ignoraient les exigences de la recherche en ethnologie. Il est facile de compléter l'inventaire des couples disciplinaires qui boitent par inégalité de l'un des partenaires par rapport à l'autre. Qui plus est, les sciences humaines, comme toute science, ne cessent d'évoluer. De ce fait, les usagers non experts de ces disciplines sont menacés de brasser des approximations vulgarisées obsolètes, à la manière des non hellénistes qui reprennent la notion de *catharsis* de façon incantatoire, ou l'antienne de l'origine culturelle du théâtre faute de suivre le mouvement contemporain de l'anthropologie des croyances. C'est ainsi que l'approche et la notion de « pré-théâtre » d'André Schaeffner, imaginée en 1948 et vulgarisée en 1965 appartient à l'histoire en tant que moment significatif de la mentalité coloniale. Objet d'étude, elle n'est plus la valeur d'un outil heuristique.

**D. B. et F. N. : Votre thèse d'Etat (1980) portait sur les aspects biologiques du théâtre. Pouvez-vous nous dire en quoi cette approche est importante pour la réflexion actuelle ?**

J. P. : La locution « spectacle vivant » inventée par les juristes après la deuxième guerre mondiale afin de protéger les droits des artistes employés in situ et in vivo a été souvent reprise maladroitement et de façon erronée dans la traduction française de la notion contemporaine de performance proposée par les *performance studies*, et la *performance theory*. La locution française a le grand mérite de recourir à l'adjectif « vivant ». C'est pourquoi je plaide pour l'usage de la locution « art du vivant » en accord avec les réformateurs du théâtre occidental qui n'ont cessé de réaffirmer une évidence : la matière première du théâtre, est le corps/esprit de l'artiste qui est lui-même son propre artisan. De même pour la danse, le cirque, le mime, le jonglage... Au moment où la prolifération des arts de l'artifice et de l'image, prend le pas sur le « monde naturel », la « nature », il est bon de revenir à la signification première de ce que les Grecs appelaient *bios* - βίος – la vie, l'existence – par extension *Zoē* ζωή, le souffle de vie et *Zōon* ζῶον τό, un être vivant, un animal. Substantif éloquent, le βιολόγος, biologos, était l'un des termes pour désigner le comédien, celui, celle qui raconte la vie de quelqu'un, ou expose ses mœurs. Il est passé dans le vocabulaire scientifique en 1832 pour désigner ceux et celles qui étudient la vie, antonyme de la matière inerte et de la mort.

Il paraît de bon sens que si le vivant est un art, les sciences du vivant ne peuvent que s'y intéresser et participer à son étude. Le bon sens, dans ce cas, se heurte à un héritage imprégné de

métaphysique emmêlée de théologie : la question du corps et de l'esprit, entités conflictuelles. L'anthropologie occidentale a traduit cette dualité dans le couple antagoniste comprenant la nature et la culture. C'est ainsi que pendant des siècles a dominé en Occident l'idée que le langage était une production sociale de l'esprit. Ce n'est qu'en 1968, que le linguiste et neurologue américain d'origine allemande Eric Lenneberg a publié un ouvrage fondamental qui a inspiré le linguiste Chomsky: *Biological Foundations of Language*, les fondements biologiques du langage . Loin de poser une théorie innéiste et mécaniciste, Lenneberg parlait de ce que l'on sait de l'humain en tant qu'espèce animale : un mammifère non spécialisé à développement lent, social, doté de potentialités physiques, cognitives – au sens très large du terme – qui s'éveillent et prennent forme par une interaction dynamique avec son entourage, le milieu, le contexte. A l'opposé des théories innéistes, déterministes – source du racisme et des idéologies nationalistes – Lenneberg prenait appui sur les travaux relatifs à la neurophysiologie de l'apprentissage et à l'importance des interrelations entre le nouveau-né et son entourage. Inter-relations qui ne sont pas seulement affectives comme certains psychanalystes et psychologues mentalistes le concevaient, mais corporelles, physiques comme Harlow, Bowlby l'ont montré avec leur travaux sur *L'attachement*, ou encore Ashley Montagu sur l'importance de la caresse, dans *Touching the human significance of the skin* (la signification humaine de la peau), et le phénomène de la synchronie interactive prélude de l'empathie musculaire et des recherches sur les neurones miroirs. La relation symbiotique, la présence physique – et non virtuelle ou médiatisée - la perception de la matière vocale vivante sont quelque chose d'extrêmement fondamental pour le développement de l'individu, l'ontogenèse, au point d'avoir multiplié les pratiques qui donnent chair à la notion d'empathie : l'haptonomie transdisciplinaire, et ses applications dans le domaine du soin ; l'haptosynésie (haptonomie médicale et paramédicale) du verbe grec haptain « sentir, percevoir », et synésie « être avec » dans l'art-thérapie. Le théâtre, le conte, l'opéra, le chant arts *in vivo* créent ce que le grand anthropologue d'origine polonaise, Bronislaw Malinowski nomme « communication phatique » : parler peut-être pour ne rien dire, mais pour échanger des vibrations phoniques, dire un contact physique réel par la voix, à la façon du discours amoureux dont parle Roland Barthes.

Pour ma part, je n'ai fait que poursuivre à la fois Lenneberg et l'ethnomusicologue John Blacking qui s'y réfère dans *How Musical Is Man* en soulignant qu'avant de tenter de définir ce qu'est la musique, pic émergent du bios, il est nécessaire d'explorer ce qu'est un humain. Nous oublions la tradition Occidentale du mystère de l'incarnation, auquel fait écho ce que l'on appelle aujourd'hui l'« embodiment », ou la cognition incarnée. Pire, grande est la réticence dans l'emploi du mot incarnation, et mystère en raison de leurs statuts dans le christianisme, alors que le mystère, note Vladimir Jankélévitch est question qui reste ouverte : ce qui est le propre de la science.

### *Sexualité et puissance créatrice*

La biologie nous ré-apprend ce que le puritanisme patrimonial, le refoulement et l'impuissance estompent quant aux sources de la puissance créatrice de l'acteur, du performeur. Refoulement qui se manifeste par ailleurs dans le destin de la femme et du genre dans les sociétés, l'interdit du paraître qui les frappe et leur consommation par les spectateurs autant par la vue que la possession charnelle. Darwin a beaucoup écrit sur la sexualité humaine, condition de la survie de l'espèce, mais qui à la différence des autres n'est pas limitée à la reproduction ni à la temporalité du rut. De même que pour les comportements primaires garants du maintien de la vie personnelle et collective, les humains investissent le *fatum* biologique avec l'ensemble de leurs potentialité cognitives, somatiques, en le transformant, améliorant, exaltant en des comportements eutoniques,

hédoniques, stimulants, plaisants, enivrants. Philosophes de l'antiquité et moralistes ont avant les biologistes remarqué que l'appétence sexuelle se fonde sur le sens de la vue, qualité humaine qui a donné son nom au théâtre "théa" : la vue. L'humain est un animal visuel. Il n'est pas le seul, comme l'illustrent les parades nuptiales décrites par l'éthologiste Sir Julian Huxley et le vaste champ des travaux sur la communication dite non verbale. Du comportement alimentaire à la gastronomie, de l'olfaction à l'art des parfums, de l'audition à la création musicale, de la sexualité reproductive à l'érotisme se dessine le cousinage des arts du vivant qui apportent bien-être et émotion, gratification et sens. Poussée vitale qui investit la création.

**D. B. et F. N. : Pour conclure cette interview, que diriez-vous à la nouvelle génération de Paris 8?**

J. P. : Difficile pour moi de conclure ce qui n'est qu'un entretien, avec sa dose de partialité et d'inachevé. Je souhaite aux nouvelles générations de poursuivre, de donner vie aux acquis, sans complaisance ni arrogance. Les études théâtrales à l'université, une fois leur autonomie acquise par rapport aux études littéraires font face à un défi inhérent à la nature même du théâtre. Jerzy Grotowski concluant l'une de ses conférences au Collège de France avait répondu avec prudence à une question par une interrogation : « le théâtre n'est pas seulement le théâtre ; c'est aussi quelque chose au-delà... ». L'université est en conséquence affrontée à l'étude et l'enseignement d'un objet bien repéré – auquel répond par exemple l'ouvrage publié sous la direction de Christian Biet et Christophe Triau *Qu'est-ce que le théâtre* –, et à ses multiples avatars, métamorphoses qui s'inscrivent eux-mêmes dans un espace qui ne se réduit pas à ceux que nous fréquentons habituellement.

L'exploration de cet espace exige beaucoup plus de générosité intellectuelle, de connaissances, de rigueur, d'esprit critique, autocritique et d'interrogations qu'il n'est coutume. Il semble que l'expansion de la pratique théâtrale et des arts du vivant met en évidence leur appariement aux fondamentaux de notre espèce. Nos sociétés commerçantes ont fait naître ce que Roberta Shapiro et Nathalie Heinich ont qualifié d'artification : l'élévation au statut d'art d'une réalisation – graphique, performative, musicale – par les critiques, les media, les influenceurs. Aussi, risque-t-on la confusion entre la reconnaissance du caractère de nécessité de l'art – au même titre que la langue –, et de ce qui serait une œuvre – tel le chef d'œuvre artisanal. Les Japonais, a écrit Nakamura Yujiro, avaient été surpris à l'ère Meiji de découvrir que les occidentaux faisaient une nette distinction entre la vie quotidienne et la vie artistique, alors qu'à leur yeux l'art – maîtrise pratique de la beauté – était aussi partie prenante de la vie.

Au moment où les désordres causés à la biosphère nous invitent à redécouvrir le bios et à nous interroger sur l'étrange paradoxe humain, il me semble que les arts du vivant et leur étude sont invités à apporter leur concours.



# Philippe Tancelin : Témoigner, transmettre, produire le collectif par la mise en résonance des singularités.

Entretien avec Philippe Tancelin, par Muriel Roland

En 2015, lors de la dernière année de Philippe Tancelin au département théâtre, à l'Université Paris 8, mes recherches ont été transformées de façon décisive par son enseignement procédant d'une maïeutique extrêmement personnelle, quoique répondant strictement à ses définitions philosophique et obstétrique... La maïeutique désigne en effet l'art de conduire l'interlocuteur à découvrir et à formuler les vérités et connaissances qu'il a en lui, mais aussi la pratique de l'accouchement. Pendant les deux semestres de séminaire, je ne l'ai jamais vu proposer un enseignement qui soit de l'ordre de la leçon, dans lequel il aurait appliqué sa propre pensée sur le discours des étudiants. Dans ce cours qui mêlait étudiants de master et doctorants, chacun était tour à tour invité à présenter ses recherches. Philippe Tancelin était tout ouïe, faisant de sa personne un espace de réceptivité à l'entièreté de la parole de l'autre, dans une attention intense lui permettant d'entendre la structure, c'est-à-dire le tissage de toutes les articulations du discours de l'autre. Il en détectait, avec une perspicacité saisissante, les manques et les défaillances : zones de flous, illogismes internes, fragilités organiques. C'est à partir de cette écoute longue qu'il se mettait ensuite à questionner, avant de livrer une lecture critique par des incursions brillantes dans « les profondeurs de l'improvisation théorique orale »<sup>1</sup>, proposant à nos recherches des étayages et des élargissements inattendus, quoique toujours étonnamment à propos. Cette manière de faire me semble emblématique de son parcours de poète-philosophe, « témoin-acteur-créateur », demeurant quoiqu'il arrive dans l'étonnement, se laissant bouleverser, perpétuellement dans « la création d'un nouveau corps sensible (le corps de l'œuvre) pleinement engagé »<sup>2</sup>, « véritable instrument pour faire de notre existence un espace et un temps de révolte »<sup>3</sup>. M.Roland

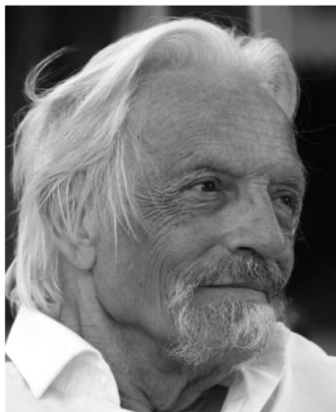


Photo : collection personnelle.

**Philippe Tancelin**, né le 29 Mars 1948, Docteur d'État en Philosophie-Esthétique, Professeur Émérite des Universités de Paris, Chevalier des Arts et Lettres, Directeur de la collection « Poètes des Cinq Continents » et « Témoignages Poétiques » aux éditions de l'Harmattan, Professeur (1981-2015) et directeur (1995-2015) du département Théâtre de l'Université Paris 8 est poète et philosophe. Il cultive le choix d'une approche poétique de l'histoire et de la relation témoin-événement, concentrant ses recherches autour de la question de l'oralité poétique. Il dirige de nombreux ateliers de création poétique transdisciplinaires. Depuis les années 1970, son écriture résonne de ses rencontres sur les fronts de résistance contre l'exclusion, l'exploitation des démunis, le soutien aux peuples opprimés (tiers monde, Palestine...). Il s'inscrit dans la longue tradition des poètes « pro-férateurs ».

**Muriel Roland**, née en 1965, est artiste de théâtre, co-fondatrice de la Cie SourouS, du Festival Auteurs en Acte, de l'Escuela Nacional de Teatro-Santa Cruz-Bolivie, actrice, metteuse en scène, dramaturge et pédagogue, docteure en esthétique théâtrale (Poïétique du geste de l'acteur au théâtre, sous la dir. Katia Légeret, Université Paris 8). Ses recherches portent sur le geste théâtral en relation avec les représentations du corps dans les arts plastiques, l'énergétique de tradition chinoise (notamment la méditation taoïste dite de l'Alchimie interne et le Qi Qong de la verticalité intérieure) et l'art de Marcel Marceau.



Photo : collection personnelle.

<sup>1</sup> Résumé en quatrième de couverture de l'entretien-poème de Philippe Tancelin, *Ces horizons qui nous précèdent*, L'Harmattan, Collection des cinq continents, 2004.

<sup>2</sup> Appel à communication pour la 2ème journée d'étude doctorale « Le bouleversement créateur : Témoin d'Histoires », Scènes du monde, création, savoirs critiques, Université Paris 8, Octobre 2015, <https://www.fabula.org/actualites/69505/2eme-journee-d-etude-doctorale-le-bouleversement-createur-temoin-d-histoires.html>.

<sup>3</sup> Philippe Tancelin et Geneviève Clancy, *Le bois de vivre*.

**Muriel Roland : Bonjour Philippe**

Philippe Tancelin : Bonjour Muriel

**M.R : Pourriez-vous nous parler de votre parcours artistique, philosophique, poétique ?**

Ph.T : Mon parcours citoyen, je vais le faire commencer à mon baptême « de coup de matraque » reçu en 1960 à 12 ans, Place d'Italie, lors d'une charge de police, parce que ma sœur et mon frère m'avaient emmené à une manifestation pour la paix en Algérie... Si je commence ainsi, c'est parce que cela m'a introduit dans un certain rapport à l'ordre et au politique. Je passe sur les études secondaires. À l'âge de 17-18 ans, je milite dans les Comités Vietnam de base. Les Comités Vietnam de Base étaient des structures qui émanaient du Parti Communiste et qui avaient pour vocation de sensibiliser et de manifester pour la paix, contre la guerre au Vietnam. À l'occasion de ces CVB, dans la petite cellule où j'étais, on faisait des diffusions de tracts. Cela me semblait juste mais pas suffisant. On tend un papier, les gens prennent, ils déchirent ou ils jettent, peu importe. Il y a je pense une autre modalité pour tendre un tract. On m'avait dit, tu fais comme tu veux du moment que le tract est diffusé. Donc j'ai inventé – ce n'était pas du « théâtre d'agit-prop », mais un type d'intervention qui offrait à celle ou celui à qui je tendais le tract, une plus grande disponibilité ou ouverture. Je cite ce cas-là parce qu'il représente une introduction à la théâtralité, au sein de la relation humaine. Tout ceci va orienter ma démarche ultérieure, y compris au plan pédagogique. Mon tout premier vœu quand j'étais très jeune, était de faire du cinéma. J'avais envisagé de présenter l'IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques), dont le concours était très difficile ; puis 68 a fait exploser l'IDHEC. À l'époque, j'ai participé aux États généraux du cinéma français où j'ai rencontré toute la nouvelle vague, Godard, Truffaut, même les plus atypiques, Bénazéraf, Mocky, etc. C'est la période des grands questionnements : que vais-je faire ? En participant aux États généraux du cinéma français, je réalise que je ne veux pas m'introduire dans un processus de création qui a tant d'implications économiques, qui est une industrie. J'ai donc abandonné, je n'ai pas poursuivi mes études cinématographiques ; et je me suis inscrit directement en philosophie, et parallèlement en psychologie, jusqu'à la licence. En licence, je me suis alors consacré à la philo. J'ai fait toute ma scolarité universitaire à Paris 1-Sorbonne, depuis la première année de licence jusqu'à la thèse d'État, puis j'ai soutenu ma thèse d'État à Paris 1. Voilà, pour le parcours universitaire. Ce parcours universitaire, évidemment, il est traversé, par tout un mouvement qui part du matraquage de la Place d'Italie, va rencontrer 68, qui va générer tout un investissement, engagement dans des formes de théâtre d'agit-prop, lequel va devenir du théâtre d'intervention et m'amener vraisemblablement à m'intéresser plus particulièrement, dans le cadre de mes études de philosophie, au choix de l'esthétique et sa relation au politique.

**M.R : Comment êtes-vous arrivé à Paris 8 ?**

Ph.T : Lors de ma première année de philo à Paris 1, le Centre Expérimental de Vincennes ouvrait ses portes et je suis allé voir. Je suis allé voir parce que certes, j'avais abandonné l'idée de faire du cinéma, mais il y avait cette grande innovation de Vincennes qui proposait des enseignements artistiques. Lorsque j'arrive à Vincennes, le 5 janvier 1969, nous sommes quelques étudiants, il y a juste des bureaux, des moquettes, des télévisions dans chaque salle, et une secrétaire qui s'appelait Madame Krum ; elle sera ensuite secrétaire de l'UFR ARTS. C'est une femme très accueillante, très efficace, qui répondait très bien, je trouve, à la demande des étudiants contestataires et inventifs qui pouvaient être ceux de Vincennes. On rentre dans ces beaux locaux, le fameux bâtiment C, magique, et là, personne exceptée Madame Krum. Des étudiants commencent à arriver et le petit groupe que nous sommes se dit, voilà, on va accueillir les étudiants et on va concevoir avec eux les enseignements que nous désirons. On appelait cela « Le DEP-ARTS »

**M.R : N’y avait-il pas un cursus officiel ?**

Ph.T : Non, il est né du débat entre les étudiants et les premiers enseignants nommés par le ministère ! Moi, je continuais mon cursus à la Sorbonne. Je ne vais pas raconter mon histoire à Vincennes, parce que ce serait un peu long. Disons que je me suis investi énormément dans ce qu'on a appelé à l'époque, le pouvoir étudiant, car les étudiants ont été pendant six mois les maîtres de la situation. Ce sont eux qui imposaient leurs *desiderata*, et les enseignants pressentis passaient par les fourches caudines des assemblées générales des étudiants. Je ferme ici la parenthèse. J'allais tout au long de cette année 69 de la Sorbonne à Vincennes, en m'impliquant parfois plus à Vincennes qu'à la Sorbonne. A la Sorbonne, il se passait énormément de choses qui n'étaient pas très différentes de ce qui se passait à Vincennes. Sinon que Vincennes étant un centre expérimental, il y avait beaucoup plus de liberté d'action, de possibilités d'intervenir, d'inventer, de créer, qu'à la Sorbonne où, quand bien même l'institution avait été ébranlée, elle était quand même bien présente, prenante. Il n'y avait pas cet espace de liberté qui avait été ouvert à Vincennes, mais il y avait des agoras, des séminaires équivalents à ceux de Vincennes dans la démarche pédagogique. J'allais de l'un à l'autre sans problème. Il y avait à la Sorbonne un certain nombre de profs qui avaient bien saisi la situation et portaient aussi des idées pédagogiques novatrices.

**M.R : Comment vous vous êtes retrouvé au département théâtre ? Etait-ce encore à Vincennes ?**

Ph.T : Oui, j'ai eu ma première charge de cours à la Sorbonne au centre Tolbiac, je venais de soutenir mon doctorat de troisième cycle avec le Professeur Olivier Revault d'Allonnes<sup>1</sup>. C'était en 1979. Revault d'Allonnes me propose d'être chargé de cours, Je lui pose la question : que veux-tu que je traite particulièrement au plan de l'esthétique ? Il me dit, puisque tu as écrit sur le théâtre, est-ce que cela t'intéresserait ? Je dis, oui ça m'intéresse. Je lui parle donc de mes premières expériences de théâtre, d'abord d'agit-prop, puis de théâtre d'intervention, puis de théâtre de lutte, puisque c'est là tout mon engagement des années 70 à 76 ; un engagement très structuré en résonance avec les luttes des travailleurs immigrés. Je commence donc mes premières charges de cours à Tolbiac où j'ai une première expérience de relations pédagogiques intéressantes. Je la cite parce qu'elle me paraît importante. Et puis parce qu'elle rend hommage à un de mes professeurs que j'aimais beaucoup et qui, à cette époque, a eu une attitude exemplaire dont j'aimerais aujourd'hui que beaucoup d'autres l'aient. J'étais donc chargé de cours à Tolbiac, je faisais mon cours sur le théâtre d'intervention et il s'est trouvé que l'actualité proposait presque le thème de ma séance. En effet, il y avait eu une agression raciste dans un café Boulevard Saint Michel. J'avais cours jusqu'à 10 heures du soir. A 9 heures et demi, j'arrête et je dis : pour ceux que cela intéresse, je propose un travail pratique, un TD. On va faire une intervention au café tabac du Boulevard Saint-Michel où il y a eu une agression raciste. 90% des étudiants me donnent leur accord, et là, dans le métro, sur le parcours Tolbiac-Cluny-Sorbonne, on invente une petite dramaturgie et on réalise l'intervention selon le principe d'irruption du réel dans la réalité. Au long de l'intervention, le patron a le temps d'appeler la police, qui arrive, et tout le monde est embarqué au commissariat du 5<sup>ème</sup> arrondissement. Là, le commissaire, ou l'inspecteur, demande : « Mais qui est responsable » ? Je réponds : « Oui, ce sont mes étudiants ». Il dit : « Mais qu'est-ce qu'ils font là ? Et qu'est-ce que vous faisiez là ? » Je dis : « C'était dans le cadre de travaux dirigés ». Il dit : « Mais enfin, vous vous rendez compte ? ». « Oui, je me rends très bien compte. C'est dans le cadre du travail pratique. Il y a la théorie puis il y a la pratique ». Et je

---

<sup>1</sup> Olivier Revault D'Allonnes, né le 30 juillet 1923 à Paris 12<sup>e</sup> et mort le 6 mars 2009 à Tréguier, est un philosophe et esthéticien français.

rajoute : « Il faut que je rende compte, parce que j'ai un supérieur hiérarchique, il faut que je puisse téléphoner au professeur qui m'a engagé ». Il me dit : « Qui est-ce ? ». Je dis : « C'est monsieur Jankélévitch<sup>2</sup> ». « Ah bon ? » Il connaissait quand même de nom, ça lui disait quelque chose. Il était 23 heures 15. Je téléphone chez Jankélévitch et sa fille me dit : « Je te passe papa ». J'explique à Jankélévitch la situation et il me dit : « Bien, j'arrive ». Et une demi-heure après, il arrivait et grâce à lui nous sortîmes tous.

**M.R : Est-ce lui le professeur dont vous avez dit que vous vouliez lui rendre hommage ?**

Ph.T : Oui, précisément pour cette attitude. Il y en a d'autres à qui je désire rendre hommage : Revault d'Allonnes pour sa relation pédagogique qui était extraordinaire. Son séminaire était une authentique agora. Enfin le troisième, c'est Bernard Teyssède<sup>3</sup>, qui fut mon directeur de thèse d'état et à qui je suis très reconnaissant de la façon dont il a accueilli mon travail. J'enseigne à Tolbiac pendant deux ans, on est en 79. J'avais rencontré en 69 à Vincennes Monsieur Veinstein<sup>4</sup> pour le théâtre ainsi que Claude Baliff<sup>5</sup> pour la musique, et Frank Popper<sup>6</sup> pour les arts plastiques. Ce sont les trois premiers profs d'Arts de Vincennes. En 1979 donc, Monsieur Veinstein me dit : « Est-ce que ça t'intéresserait de venir faire un séminaire dans le département théâtre ? » Et je réponds : « Oui, avec plaisir ». Ainsi je menais les deux : j'avais ma charge de cours à Tolbiac et un séminaire à Vincennes. Mais j'étais déjà titularisable, puisque j'étais passé sur la liste de ce qu'on appelait la LAFMA (Listes d'Aptitude aux Fonctions de Maître Assistant). Puis, il y eut la perspective d'un poste à Paris 8, et j'ai quitté Tolbiac, pensant que cela allait se faire. Hélas, cela ne s'est pas fait tout de suite. J'ai dû attendre des années avant d'être nommé Maître de conférences puis Professeur à Paris 8.

**M.R : Quand avez-vous pris la direction du département théâtre ?**

Ph.T : Vous me demandez beaucoup sur les dates ! Je suis parti en 2015, je crois que j'ai pris avec Jean-Marie Pradier la direction en 1995 approximativement.

**M.R : Avez-vous eu toujours des cours comme ceux que j'ai connus ou était-ce d'autres types de cours ?**

Ph.T : Si je puis dire, oui. Il était dans ma déontologie, que quel que soit l'échelon des enseignants, on assure tous une partie de nos services en première année, c'est-à-dire qu'on accueille les premières années. Je considérais que c'était extrêmement important pour les

---

<sup>2</sup> Vladimir Jankélévitch (1903-1985) est un philosophe et musicologue français. Il a pris une part active à la résistance française pendant la seconde guerre mondiale. De 1951 à 1979, il est titulaire de la chaire de philosophie morale à la Sorbonne.

<sup>3</sup> Bernard Teyssède (1930-2021) est un philosophe et écrivain français né le 30 mars 1930 à Decazeville (Aveyron) et mort le 29 décembre 2021 au Rayol-Canadel (Var). S'étant donné pour tâche d'introduire à l'Université une formation d'un type nouveau qui unirait la pratique et la théorie des arts, il fonde en 1971 l'UER des Arts plastiques, d'Esthétique et des Sciences de l'art à la Sorbonne.

<sup>4</sup> André Veinstein (1916-2001) est un homme de théâtre ayant poursuivi une carrière active jusqu'à la fin des années 50, avant de se consacrer à l'étude du théâtre, notamment à travers sa thèse intitulée *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Il est une figure importante de la théâtrologie.

<sup>5</sup> Claude Ballif (1924- 2004) est un compositeur français. Il fut pendant près de vingt ans professeur d'analyse et de composition au Conservatoire national supérieur de musique de Paris et quelques temps professeur d'histoire de la musique au Centre universitaire expérimental de Vincennes à Paris.

<sup>6</sup> Frank Popper (Prague 1918-Lugano 2020) est un théoricien de l'art, critique, commissaire d'exposition et enseignant de l'enseignement supérieur, de double nationalité française et britannique. Son expérience comme enseignant à l' Université de Vincennes ainsi que ses nombreuses contributions critiques en France comme à l'étranger font de lui une figure notoire de la scène esthétique contemporaine.

étudiants comme pour les enseignants. De 1980-81 jusqu'en 2015, j'ai toujours assuré un cours en première année. Au niveau des licences, je co-dirigeais des ateliers, parce que j'aimais travailler avec des praticiens. Ainsi j'ai enseigné avec Fanette Vendeville<sup>7</sup>, Michelle Kokosowski<sup>8</sup>, j'ai travaillé avec Émile Noël<sup>9</sup>. Je n'ai jamais travaillé avec Alain Astruc<sup>10</sup>. J'assurais tout ce qui relevait de la dramaturgie dans les ateliers de 3<sup>e</sup> année. Il n'y avait pas encore d'atelier de 2<sup>e</sup> année, ce n'est que plus tard qu'ils ont été créés. Donc j'assurais l'introduction à l'esthétique aux premières années, les séminaires théoriques propres aux ateliers, la dramaturgie et les séminaires de master et de thèse.

**M.R : Quelles étaient vos principales préoccupations pendant ces années d'enseignement à Paris 8 sur le plan de la transmission aux étudiants ?**

Ph.T : Eu égard à la question de la transmission, on avait organisé avec le CICEP<sup>11</sup>, toute une année consacrée au concept de transmission. C'est très complexe. Qu'est-ce que transmettre ? Comment transmettre et pourquoi transmettre ? Selon moi, c'est lié au concept de témoin. Je ferai référence aux années 1970 et à Jean Genet qui va à la rencontre du Black Panther Party. (*Ph.T lit les notes qu'il a préparées*). Genet part aux Etats-Unis pour « porter témoignage », dit-il, témoigner de l'injustice qui est faite aux membres du Black Panther et témoigner du

---

<sup>7</sup> Stéphanette Vendeville dite aussi Fanette Vander, est née en 1945. Diplômée d'Etudes Théâtrales de la Sorbonne en 1966, Docteur en Esthétiques et Sciences des Arts en 1992, avec une thèse intitulée *Le living theatre ou la question du théâtre à travers "théandrique", les derniers carnets de Julian Beck*, Maître de conférence à l'Université Paris 8, directrice de l'UFR Arts de 2000 à 2005, elle doit les fondements de son apprentissage du théâtre à Albert Vander, au sein des ateliers pour une formation totale des nouveaux comédiens entre 1964 et 1967, puis des cours de théâtre corporel et gestuel et de création collective au département théâtre de l'Université expérimentale de Vincennes à partir de 70, où de nombreuses créations voient le jour. En 1975, ils réalisent notamment une résidence au Living Theatre pour la création de *6 Public Acts*, joué ensuite avec les étudiants de Paris 8 au Festival de Troyes (76). Ce parcours cohérent et innovant a su renouveler le questionnement sur la pensée du corps dans l'expression théâtrale. Après avoir traduit avec Albert Vander des œuvres du Living theatre, elle choisit le nom de Fanette Vander pour poursuivre seule son œuvre de traduction. La période 1992 -2010 est entièrement consacrée pour elle à la poésie « sans laquelle il n'y a pas de théâtre », dit-elle, le plus souvent sous l'impulsion poétique de Philippe Tancelin, avec la création du CICEP.

<sup>8</sup> Michelle Kokosowski, née en 1945, après des études théâtrales en France et à l'étranger, notamment auprès de Jerzy Grotowski, devient en 1968 directrice des études du CUIFERD (Centre Universitaire international de formation et de recherche dramatique), puis en 1970, directrice artistique du Festival mondial du théâtre de Nancy alors dirigé par Jack Lang. Elle est Maîtresse de conférences à l'Université Paris 8 de 1975 à 2013. Elle fonde en 1990, l'Académie Expérimentale des Théâtres, espace de transmission et d'expérimentation innovatrices dans l'histoire du théâtre contemporain, qu'elle dirigeait avant d'en décider la clôture en 2002.

<sup>9</sup> Émile Noël (1927-2024) était comédien, auteur dramatique, psychanalyste, docteur d'État en sciences humaines, codirecteur du festival de Vaison-la-Romaine (1953-1974), directeur de "Groupe actuel" puis d'"Atelier Actuel", auteur de programmes audiovisuels (1956-1998) d'information scientifique, producteur et réalisateur radiophonique à France Culture, chercheur-formateur à l'INA (1975-1992).

<sup>10</sup> Alain Astruc (1924-2001), auteur, comédien, metteur en scène a joué et mis en scène de nombreuses pièces d'auteurs dont il se sentait proche tels que Duras, Genet, Beckett, Molière. De 1970 à 1989, il devient professeur d'art dramatique à l'Université Paris 8-Vincennes Saint Denis, où son enseignement sur le jeu d'acteur a marqué des centaines d'étudiants. À partir de 1982, il travaille de façon intense l'écriture, écrivant une centaine de pièces en 20 ans.

<sup>11</sup>« Le CICEP (Centre International de Création d'Espaces poétiques) a été créé en 1992 par des poètes-philosophes et artistes. Dès 1994 et jusqu'en 2014, il s'associe avec le laboratoire de recherche « scènes et savoirs » de l'université Paris 8. Sa vocation est, comme son titre l'indique, la création d'espaces poétiques interdisciplinaires des arts d'où sa confrontation permanente de la poésie avec la peinture, le cinéma, le théâtre, la danse, la musique, l'architecture et même les technologies du virtuel. Outre ses membres permanents, il regroupe de nombreux artistes- chercheurs et scientifiques autour de la poésie en tant qu'elle participe au même titre que les arts et sciences à la formation de la pensée, à l'enrichissement du champ de la sensibilité, de la connaissance humaine et à l'éveil des potentialités créatrices ». In. <https://cicepblogsite.wixsite.com/cicep-siteweb/-propos2-ch9e>.

racisme que subissent les afro-américains ». En 1985, Jean Genet, concluant son livre *Le captif amoureux*, sur son engagement auprès des Palestiniens, précise « *Le témoin a juré de dire la vérité, non pas devant les juges ni aux juges. Le témoin est seul. Il parle, il ne répond pas seulement à la question "comment", mais afin de faire voir pourquoi ce "comment", il éclaire le "comment". Il l'éclaire d'une lumière qu'on dit quelquefois une lumière artistique* ». Je fais ces deux citations parce que pour moi, elles sont une clé, elles résonnent très fortement avec ce que je me suis toujours dessiné, non pas comme mission, mais comme ce qui me permettrait, au crépuscule de ma vie, de me dire : as-tu fait ce que tu pouvais faire, ce que tu savais faire ? Si je peux aujourd'hui répondre à cette question, c'est parce que j'ai dessiné et suivi un parcours profondément issu de cette dimension éthique du témoin et du témoignage. La transmission relève aussi de cela.

**M.R : Oui, là, je comprends mieux ce que j'ai ressenti dans vos cours. Et d'ailleurs, vous aviez organisé, dans les années où j'étais à Paris 8, deux colloques ou journées d'études sur le bouleversement créateur et le témoin. Je n'avais pas fait le rapport avec votre façon d'écouter, mais ce que j'ai ressenti – et d'après ce que vous me dites maintenant – c'est que finalement, il n'y a pas d'enseignement neutre. C'est-à-dire, je reçois ce que me disent les étudiants, mais j'ai reçu des choses d'ailleurs et j'arrive avec une forme de vibration de vécu – parce que le témoin, c'est quand même quelqu'un qui se met en situation d'éprouver des choses, en n'étant pas sur la défensive pour lui-même, mais en l'étant pour d'autres et en espérant qu'au moins, cette parole puisse arriver à bon port, même si ceux qui ont vécu le drame en sont morts, par exemple. Et donc c'est vrai que vos cours étaient très personnalisés.**

Ph.T : C'est tout à fait cela. Le concept de transmission, *transmittere*, c'est « envoyer à travers ». Ainsi qu'est-ce que j'adresse, à qui et comment ? J'adresse effectivement une expérience, une réflexion depuis une expérience, et la question demeure : comment ? Pour moi, il n'est pas question de transmettre des acquis comme on passe un paquet. On ne transmet pas des acquis, mais on crée des situations depuis lesquelles on va pouvoir offrir – je dis bien que c'est de l'offrande : offrir ce qu'on a cru avoir acquis, avoir compris grâce à cette relation forte qui se tisse entre celui qui prétend transmettre, qui serait investi de la transmission et celui qui en sera le récipiendaire. Cette relation est nécessairement de confiance. Comment est-ce une relation de confiance ? En ce que celui ou celle qui transmet ne transmet pas seulement ce qu'il a appris, saisi, mais transmet ce qu'il est en train d'apprendre en apprenant à l'autre. Ce n'est pas autre chose. C'est l'effort de chercher à transmettre, qui nous apprend qu'on a compris ou non, ce qu'on a cru jusque-là avoir saisi. Si on ne réalise pas que nous apprenons en apprenant à l'autre, on ne fait que du bourrage de crâne, du gavage. Ceci permet d'entendre ce qui est établi dans certaines cultures, à savoir qu'il est tout à fait normal qu'un jour, le disciple dépasse le maître. Le maître après le disciple en effet, sait devenir en sa transmission l'apprenti de lui-même.

**M.R : Si je peux me permettre, j'entends là des points communs – et je l'ai ressenti fortement pendant vos cours – avec l'enseignement que j'ai reçu de Marceau<sup>12</sup>. Quelque chose que l'on retrouve chez les maîtres d'arts martiaux. Ils transmettent une condensation de tous les savoirs collectifs, transgénérationnels qu'ils ont eux-mêmes intégrés, tissés et complètement incarnés et subjectivés. Sans la transmission de cette**

---

<sup>12</sup> Marcel Marceau, dit le mime Marceau (1923-2007), nom de scène de Marcel Mangel, est un mime et acteur français. Il a connu une célébrité internationale et tourné pendant 55 ans dans le monde entier avec ses spectacles de pantomimes et mimodrames et son personnage silencieux de *Bip*, créé en 1947.

**subjectivation-là, le disciple ressent qu'il lui aurait manqué quelque chose dont il découvre qu'elle lui manque au moment où il le reçoit et qui le pousse lui-même à une plus grande subjectivation. Quelque chose qui fait qu'il y a un charisme de l'enseignant et de l'enseignement, qui va bien au-delà de l'intérêt des propos, dans une énergie transmise par résonance.**

Ph.T : En effet, je pense que la transmission est ce moment de mise en résonance du maître et de son disciple. Tout se passe vraiment dans l'instant d'un partage des responsabilités mutuelles dans la connaissance à acquérir. J'entends par responsabilité la disposition à donner du poids aux choses, à partager, échanger. Je crois l'avoir mesuré premièrement au cours des séminaires de Revault D'Allonne à la Sorbonne dans la Salle Cavallès, le mercredi. Je n'aurais jamais manqué un séminaire, même une fois ma thèse soutenue. Il y eut à Vincennes aussi de telles hauteurs pédagogiques.

**M.R : Oui, on est à mille lieux de l'enseignement tel qu'il est souvent conçu aujourd'hui, une espèce de chose évaluable : voilà je vous ai passé une certaine quantité de savoir.**

Ph.T : « Et comment allez-vous la gérer ? » Ce que vous décrivez-là est à la fois une partie, mais j'espère une partie infime d'un passé mandarin. Il y avait également en ce temps une part extrêmement importante qui ne relevait pas du tout contrôle, de la gestion des connaissances acquises, mais du débat. Je dis encore merci à mes maîtres que j'ai croisés dans ma vie, parce qu'ils m'ont appris cette mise en résonance, cet autre apprentissage d'un type de relation qui nous sortait des rôles maître- esclave-disciple.

**M.R : Il y avait aussi les fameuses « improvisations théoriques » que vous faisiez après les présentations des étudiants, et qui étaient quand même assez incroyables. Il y avait une mobilisation de choses qui arrivaient de partout, de toutes les parcelles de votre vie, qui convergeaient tout d'un coup, dans une sorte de jaillissement, avec des enchaînements organiques. Comme si vous vous branchiez sur les discours entendus, tous leurs échos et que vous les articuliez autour d'un centre théorique. Pour moi, mais aussi pour les autres étudiants, nous avons l'impression de redécouvrir notre propre travail, d'avoir des révélations sur notre travail à travers vos exposés. Alors qu'il y avait des sujets très différents.**

Ph. T : Et moi-même je découvrais à travers les exposés, des choses étonnantes au regard de mes expériences théoriques et de mes vécus d'engagement.

**M.R : Cela me fait penser à la description des enseignements dans la brochure du département théâtre : il y avait les mots « traversier », « altérité », et j'ai envie de dire que cela vous caractérisait beaucoup de savoir être traversé et trouver les liens entre des altérités, qu'un autre n'aurait pas forcément mis en relation.**

Ph.T : Oui, rechercher l'entre des choses, des êtres qui sont extrêmement hétérogènes, cela repose sur une pratique de résonance. Vous l'avez évoqué d'ailleurs, au début de notre entretien.

**M.R : Il y a aussi la question d'une certaine culture. Parce qu'il y a quand même de moins en moins de gens qui ont une culture dans des domaines très éloignés les uns des autres. Et vous, vous trouviez toujours un auteur, une référence que nous découvriions, et qui était complètement appropriée à ce qui manquait à notre recherche. Maintenant, j'aimerais que vous parliez du CICEP, qui a eu beaucoup d'importance pour les étudiants.**

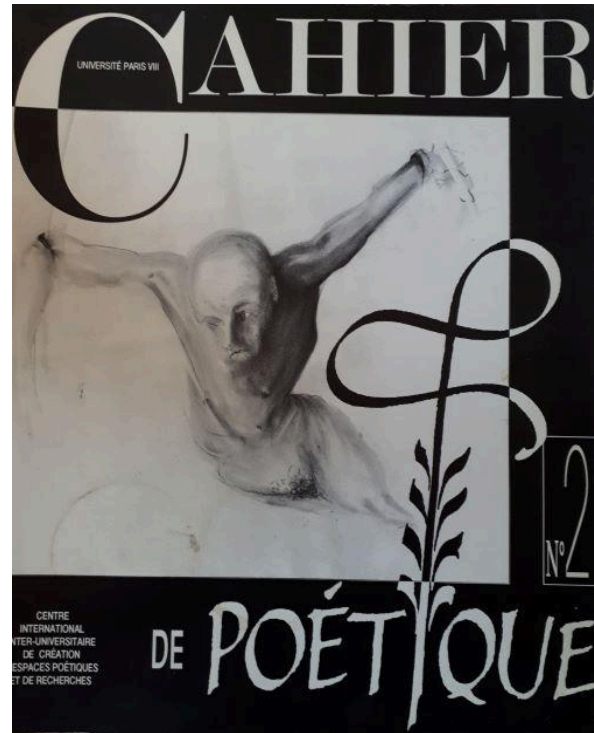
Ph.T : Oui, beaucoup. Récemment, j'ai donné à une ancienne présidente de Paris 8, madame Irène Sokologorsky<sup>13</sup>, un cahier du CICEP qu'on avait consacré à Maïakovski. On avait organisé toute une manifestation pendant un an qui s'appelait *Passion Maïakovski*. Madame Sokologorsky a organisé avec moi et Fanette Vander une soirée à l'Harmattan sur Claude Frioux<sup>14</sup> qui fut le premier directeur du Centre Expérimental de Vincennes ; il était également un traducteur... Il s'était en particulier illustré par les traductions de Maïakovski et de Khlebnikov. Il n'était pas seulement traducteur. Je ne le savais pas, mais il s'est avéré qu'il était poète. Irène a retrouvé des textes, de très beaux poèmes. Ainsi, je lui parle de ce moment *Passion Maïakovski* et je lui donne le cahier voici un mois et demi. Elle me le rapporte à la soirée qu'on a organisée, il y a trois semaines et elle me dit : « C'est extraordinaire, mais vous avez fait cela à Paris 8 ? ». Et je lui dis oui, à Paris 8 et en 2001. Alors pourquoi j'en parle, parce que ce numéro n'est pas le seul exemple de nos activités. Le CICEP, c'est 1992-2013. Nous publions un numéro de recherche par an. Quand de temps en temps, je retourne vers ces « cahiers de poétique », je me dis que tout cela n'a pas pris une ride. Je le considère comme un travail exemplaire. Je décris très rapidement le CICEP, Centre International de Créations d'Espaces Poétiques et de Recherches. Il avait pour vocation de regrouper des chercheurs universitaires, des chercheurs artistes dans un certain nombre de disciplines, des créateurs autour de grandes thématiques qui permettent justement ce que vous évoquiez à propos des séminaires, c'est-à-dire d'établir des résonances, de mettre en résonance et de faire entendre ces résonances. Il y avait trois axes de recherches : un axe théorique qui s'illustrait par la revue à travers la communication de ces groupes de chercheurs artistes, créateurs, universitaires, autour des thématiques proposées annuellement. Le second axe avait une vocation de pratique créatrice à travers des ateliers de réalisations et le troisième axe se consacrait à la recherche en poésie avec des ateliers de création poétique. Ce qui a été à mes yeux exceptionnel, ce fut durant 21 ans, cette disponibilité, cette générosité de l'ensemble des acteurs-chercheurs du Centre. Le CICEP a regroupé en moyenne sur toutes ces années, entre 50 et 100 chercheurs. Puis, il y eut les publics aussi auxquels s'adressaient ces communications pratiques et théoriques. Nous étions vraiment parvenus à un travail collectif dans l'esprit d'une réelle transdisciplinarité. Ceci fut une merveilleuse qualité de Vincennes-Paris 8 : la recherche d'une création collective qui ne fait pas l'économie de la singularité. C'est-à-dire, quand le collectif permet aux singularités de pouvoir s'exprimer. Le collectif, ce n'est pas l'addition, ce sont les résonances entre les singularités, cette capacité de pouvoir mettre en résonance des singularités à la faveur d'expressions qui sont élaborées depuis un rendez-vous commun, qui n'est pas censé intéresser nécessairement et automatiquement et impérativement tous les gens qui vont se réunir. Tous les numéros des cahiers de poétique sont témoins de cette démarche de recherche à laquelle les étudiants n'ont pas été seulement des publics, mais des participants, acteurs très importants, en particulier au niveau des ateliers de création qui se sont faits autour de ces thématiques sur « la transmission », « l'écart », « la transgression », et tant d'autres.

---

<sup>13</sup> Irène Sokologorsky, née le 3 août 1936, professeure, spécialiste de la langue russe et traductrice, a été élue présidente en 1991 de l'université Paris-VIII. En 1996, dans les dernières semaines de son mandat, elle a fait planter solennellement un chêne venant du Bois de Vincennes sur le campus de Saint-Denis, en souvenir du Centre universitaire expérimental de Vincennes. Elle dira, dans une interview à *Politis* (N°30, avril 2008, p.32) : « Parfaitement à l'aise dans mon métier d'enseignante et ne me connaissant aucun talent particulier pour la gestion, j'ai été candidate à la Présidence de Paris-VIII car celle-ci était en train de devenir "une université comme les autres" ». C'est pendant son mandat et sous son impulsion que la désignation de l'université a changé pour « Université de Vincennes à Saint-Denis ».

<sup>14</sup> Claude Frioux (1932-2017), professeur, spécialiste de la Russie, traducteur de l'intégralité de l'œuvre de Vladimir Maïakovski, enseignant-chercheur à Vincennes dès sa création en 1968, il fut deux fois président de l'Université, l'une à Vincennes (1971-1976) et l'autre à Saint Denis (1981-1986).





Images : collection personnelle.

### M.R : Et comment est né le CICEP ?

Ph.T : Il est né de mon expérience et de celle de ma sœur, Geneviève Clancy-Tancelin<sup>15</sup>, qui était Professeure à la Sorbonne. Et moi à Paris 8, où on a créé le CICEP. Nous l'avons caché clandestinement au départ, parce que c'était inimaginable dans l'université de créer des ateliers de création poétique. On ne faisait pas de poétologie, on ne faisait pas d'atelier d'écriture. On ne déclarait pas ça comme atelier d'écriture, parce que ce n'était pas la conception d'un atelier classique d'écriture. Cela a commencé depuis notre propre expérience commune d'écriture à Geneviève et à moi. Et puis à l'époque, nous faisons partie de la Revue *Change*<sup>16</sup> avec Jean-Pierre Faye<sup>17</sup>. Un soir, on s'est dit : « Tiens, mais pourquoi ne pas ouvrir dans l'université un centre de recherche de création dans cet esprit-là ? ». Mais il a fallu le déguiser d'abord sous des intitulés d'unités de valeur qui n'avaient rien à voir. Puis petit à petit, on est arrivé à inscrire cette initiative, et avoir la reconnaissance officielle universitaire du conseil scientifique des universités respectives.

<sup>15</sup> Geneviève Clancy- Tancelin (1937-2005), poétesse, philosophe, Docteur d'État en philosophie, professeur de philosophie et d'esthétique à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle a été la directrice, avec Emmanuelle Moysan, de la collection Poètes des cinq continents à L'Harmattan, où elle révéla de nombreux poètes. Elle fut aussi, en 1992, la cofondatrice du CICEP, avec Jean-Pierre Faye, Philippe Tancelin, et Stéphanette Vendeville.

<sup>16</sup> *Change* est une revue littéraire publiée à partir de 1968 à Paris. Elle fut fondée par Jean-Pierre Faye, Jacques Roubaud et Maurice Roche aux Éditions du Seuil. À partir de 1972, elle fut publiée aux Éditions Seghers-Laffont. Elle a cessé de paraître en 1983, avec le numéro 42.

<sup>17</sup> Jean-Pierre Faye, né en 1925, est un écrivain, poète et philosophe. Après avoir passé l'agrégation de philosophie en 1950, il enseigne à Reims (1951), Chicago (1954-1955), Lille (1955) et Paris-Sorbonne (1956-1960). En 1964 il rejoint le CNRS dont il sera Directeur de recherche en 1983. Entre 1958 et 1970, il publie six romans qui constituent "L'Hexagramme", réseau de récits entrecroisés où le lecteur est convié à lire plus que ce qui lui est raconté, à soupçonner, au-delà de la narration, le mythe, l'histoire, la philosophie et la littérature.



*Photo: collection personnelle. De gauche à droite, Geneviève Clancy, Philippe Tancelin, Jean-Pierre Faye, Stéphanette Vendeville*

**M.R : Il y avait des séminaires qui faisaient partie du cursus universitaire ?**

Ph.T : Oui, il y avait des séminaires, bien sûr, qui entraient dans le cursus, ce qui a mobilisé quand même au niveau du département théâtre 50% du collectif enseignant, quand ça n'a pas été 70% à certaines périodes.

**M.R : Est-ce que ça serait toujours possible qu'un philosophe poète soit directeur d'un département théâtre ?**

Ph.T : Je pense que ce serait indispensable, d'ailleurs pas seulement au niveau d'un département théâtre. L'interrogation philosophique est essentielle pour conduire sa pensée et sa réflexion, la création de sens dans la vie, de la vie. J'ai toujours estimé que cela devait s'initier dès l'école primaire, lorsque les consciences humaines sont le plus dans « l'ouvert », au sens Rilkeén du terme. Les enfants posent des questions fondamentales et nous, on veut toujours leur répondre parce qu'on pense qu'ils attendent une réponse. Mais je ne suis pas sûr qu'ils attendent une réponse. Je pense qu'ils ont besoin de la question surtout pour reconnaître leur lien au monde, aux autres. J'étais très heureux qu'à Paris 8, l'UFR arts soit une UFR arts et philosophie. Même si cela se sépare au niveau du cursus de la thèse. Oui, qu'une femme ou qu'un homme soit philosophe et enseignant la philosophie en départements Arts, et qu'il soit artiste aussi, est pour moi très important. Et poète bien entendu.

**M.R : En quoi est-ce inséparable pour vous poète et philosophe ?**

Ph.T : Au long de l'histoire, ce sont les amants terribles dans la pensée occidentale. Le lien entre la philosophie et la poésie a toujours été évident, extrêmement fort et en même temps, le plus souvent maltraité. Parce qu'on a toujours voulu établir, sous autorité de la raison, des séparations qui ne sont pas. Il n'y a pas un poète digne de cette nomination qui ne soit un peu philosophe. Les authentiques poètes ont posé des questions essentielles d'ordre philosophique. Le philosophe fabrique des concepts. Mais il sait aussi, quand il veut, faire un travail dans l'intériorité de la langue. Ce n'est pas systématique, car comme le souligne Bachelard, le concept fait parfois obstruction au poétique.

**M.R : Oui, c'est ce que j'ai remarqué à plusieurs reprises dans vos interventions : votre attention aux mots. C'était particulièrement évident avec votre développement sur le *Verfremdungseffekt* de Brecht où, en remontant à l'étymologie, vous montrez à quel point le mot « distanciation » est une traduction catastrophe pour ce mot que vous traduisez vous par « étrangèreté »<sup>18</sup>. Ainsi, cette mauvaise traduction a créé de faux clivages chez les acteurs, la façon brechtienne étant considérée comme plus « distante » alors qu'elle requiert surtout de l'étonnement... À plusieurs reprises, je vous ai entendu questionner les mots, de façon radicale, en remontant à leur racine, pour développer des concepts, ou rétablir des conceptions.**

Ph.T : Si je devais recommencer ma vie, j'aimerais être philologue. Avec le temps, je veille de plus en plus à l'étymologie. Récemment j'ai participé à une semaine de colloque<sup>19</sup>. Il y avait des jeunes universitaires et des artistes de théâtre. J'ai été étonné de la façon dont certains quadragénaires usaient de termes comme si leur sens courant n'était pas le fruit de forts glissements sémantiques dont hélas, les médias sont les pires auteurs. Je prends un exemple simple : on parlait de « révolutions » à travers le monde en confondant ce terme avec celui de mouvement révolutionnaire ou de processus révolutionnaire, qui n'aboutit pas nécessairement sur une révolution. De même, pour ce qui est d'un « théâtre de rue » que l'on confond avec « théâtre dans la rue », lequel n'est jamais qu'un déplacement de la scène frontale du théâtre le plus conventionnel dans une rue et n'a rien à voir avec l'émergence depuis la rue, de nouvelles formes qui questionnent profondément le concept occidental de « représentation ».

**M.R : Je sais que vous avez une passion pour la Chine. En fait, vous pratiquez avec les mots et les concepts comme la pensée chinoise, par retour.**

Ph.T : C'est vous qui me le dites, on ne me l'a jamais dit.

**M.R : Le taoïsme appelle cela *Fan*, « le retour », ou le « faire retour ». *Fan Guan*, « conscience qui fait retour » ou *Fan Zhao*, « inversion de la lumière investigatrice » signifie une remontée de la pensée vers la racine des choses ou des mots.**

---

<sup>18</sup> Philippe TANCELIN, « Comment cultiver notre étonnement aujourd'hui ? », *Degrés*, n° 171-172, automne-hiver 2017, *L'interdisciplinarité, entre recherche et création*, p. d à d. 7.

Cet article fait suite à une communication réalisée par Philippe Tancelin, « De la "distanciation" ou l'étonnement retrouvé. Approche des contextes depuis lesquels un « *verfremdungseffekt* » peut participer aujourd'hui à la re-possession de soi », le 18 mars 2015, Journée d'Études doctorales « De la *mimesis* à l'acteur-marionnette », inscrite dans le cycle « Poïétique, Processus Créatifs- « Savoir-faire et savoir expert, entre recherche et création », organisé par l'Axe Esthétique de l'EA 1573 – Scènes du monde, création, savoirs critiques de l'EDESTA – Université Paris 8). C'est lors de cette journée d'études que ce néologisme d'*étrangèreté* pour traduire *Verfremdungseffekt* a été introduit.

<sup>19</sup> « Les diasporas du Maghreb et du Moyen-Orient et les arts du spectacle en Europe », colloque des 8-9-10 Avril 2024, Maison des sciences de l'Homme, Université Bordeaux Montaigne. On trouve en ligne une vidéo de la communication de Philippe Tancelin, *Rencontre avec Philippe Tancelin, Le théâtre immigré des années 1970-1980*, Université Bordeaux Montaigne, [https://www.youtube.com/watch?v=FX-JeZ\\_009k](https://www.youtube.com/watch?v=FX-JeZ_009k)

Ph.T : En tout cas interroger, aller au-delà depuis l'en-deçà ; j'appelle cela « l'en-delà », contraction de l'au-delà et de l'en-deçà. C'est toute l'importance de la nomination. Ce qui me frappe dans l'époque actuelle –enfin récente – c'est que les nominations sont de moins en moins responsables. Elles ne se posent pas la question du poids qu'elles donnent à une chose en la nommant. Ainsi on nomme n'importe comment une chose, un être pour un autre. Cela génère des malentendus, des incompréhensions radicales. Au plan de la transmission, cela place les jeunes générations dans une confusion totale, dans une perte de repères.

**M.R : Je voulais aussi vous interroger sur votre expérience avec la troupe de travailleurs immigrés ?**

Ph. T : Oui, El Assifa<sup>20</sup>, cela a énormément compté pour moi. Il m'a été permis de comprendre vraiment, au travers des spectacles qui ont été produits, ce qu'est une création collective.

Elle était très loin par moment de ce qu'on peut mettre sous cette nomination de création collective, quand ce sont des additions de singularités qui sont cherchées, plus que des échanges profonds. Cette expérience m'a appris l'écoute de l'étrangèreté. Écouter ce qui m'interpelle en profondeur et créer de l'étonnement, qui peut aller jusqu'à la frayeur de ne pas tout comprendre et échapper à ma propre mesure des choses. La confrontation ne signifie pas qu'on se mette d'accord ensemble. Elle est là pour que les singularités s'expriment quelques fois dans des rapports contrariés, contrariants. C'est la source du collectif. La création collective est la résonance de mon étrangèreté avec l'étrangèreté de l'autre. Ce qui en-delà de toutes les spécificités qui pourraient s'opposer et sembler s'exclure, tisse un lien profond. Ici on retrouve la notion de l'écart. Car c'est par cet écart entre moi et l'autre que se tisse quelque chose.

**M.R : Sont-ce vous et votre sœur qui avez généré cette troupe ?**

Ph.T : Non, ce n'est pas vraiment cela. C'était à Lip en 1973<sup>21</sup>. La grande grève de Lip organise un rassemblement de toutes les luttes, tous les foyers de lutte en France, y compris un peu à l'international, mais surtout en France. A cette époque, il y a beaucoup d'usines en grève, avec des expériences d'autogestion. Parmi les fronts de lutte qui sont convoqués à ce rassemblement, il y a celui des travailleurs immigrés. Les grèves de la faim, les revendications pour les droits à l'égalité, la liberté de circulation et d'expression. Et surtout, le droit à la vie contre le racisme. A Lip, pour représenter cette lutte, il y a deux militants arabes et deux français, qui militaient dans une organisation d'obédience maoïste qui s'appelait « La cause du peuple ». Ils vont à Lip et ils disent : « Qu'est-ce qu'on va faire avec un tract ? » Ils font comme moi j'avais fait dans les comités Vietnam, ils disent, on va créer un sketch. Lorsque je suis témoin de ce sketch, il me rappelle complètement mon histoire des comités Vietnam de base. Je me dis, ce qu'ils font là, est juste. J'étais avec ma sœur Geneviève Clancy-Tancelin, et nous rentrons en contact avec ces militants acteurs. Les deux acteurs français qui participaient ont précisé : « Oui, mais le problème, c'est qu'on ne peut pas continuer parce qu'on a d'autres choses à faire ». Alors on a dit : « Mais nous on veut bien ». Et on est parti dans l'aventure. Les luttes des immigrés se sont développées, il y a eu des occupations, la grève générale des travailleurs arabes, avec toutes les solidarités qui se sont manifestées de la

---

<sup>20</sup> Angéline Escafré-Dublet (2009) « Les cultures immigrées sont-elles solubles dans les cultures populaires ? » *Mouvements*, 2009/1 n° 57, pp. 89-96. <https://doi.org/10.3917/mouv.057.0089>. On trouve dans cet article un témoignage sur El Assifa, mais aussi sur d'autres troupes de travailleurs immigrés nées à la même époque.

<sup>21</sup> En 1973, les ouvriers de l'entreprise horlogère Lip, à Besançon, occupent leur usine menacée de déposer son bilan. Malgré l'intervention de la police puis la nomination d'un médiateur, les "Lip" continuent leur lutte, commencent à autogérer leur entreprise, commercialisant les stocks de montres et continuant à en fabriquer. Cette "autogestion" contribue à rendre le conflit très populaire : les ouvriers de Lip sont largement soutenus par l'opinion ainsi que par les partis de gauche et défraient la chronique.

part des travailleurs français, des intellectuels, des artistes de l'époque. Tout ce contexte a permis de faire ces créations collectives qui avaient comme philosophie profonde, on ne fait pas du théâtre pour faire du théâtre. On conduit la théâtralité de nos luttes, on la conduit dans tous les espaces publics. Et nous affirmions : de la scène de la lutte à la lutte de la scène, il n'y a pas de séparation. C'est un même mouvement, permanent, dialectique. De la lutte dans les usines, dans les foyers, à la présentation sur la scène théâtrale, on met en lutte le théâtre sur le plan esthétique-politique. De cette expérience théâtrale, on retourne à la scène des luttes.

**M.R : Quand vous travailliez, ça se passait à base de quoi ? De discussions ?**

Ph.T : Oui des improvisations à partir de ce qui s'était passé dans la journée. Le matin on occupait la Direction départementale du travail et de la main d'œuvre, et le soir on allait jouer au cinéma le 14 juillet Bastille. C'était très intense, une folie. Cela a duré 3 ans, mais 3 ans de belle folie, de 73 à 76. Il y avait ma sœur, le leader arabe Mohamed Bachiri dit Mokhtar<sup>22</sup>, moi-même et des travailleurs, clandestins pour la plupart, des clandestins très officiels, c'était le paradoxe. Dans le groupe El Assifa (la tempête), en 3 ans sont passées une cinquantaine de personnes au moins. Cela bougeait tout le temps. Il y avait un petit noyau : Mokhtar, Geneviève, moi et puis Ali ; deux français, deux maghrébins.

**M.R : Et elles sont toujours vivantes ces deux personnes ?**

Ph.T : Non, tout le monde est décédé ou parti vers d'autres horizons, je suis un des rares acteurs- témoins.

**M.R : Y a-t-il des images ?**

Ph.T : Il y a le livre qu'on a écrit avec ma sœur *Les Tiers idées*<sup>23</sup>. Certes, il y a des photos des spectacles, des photos des luttes. À l'époque, existait l'agence de presse Libération (APL), qui a précédé le journal *Libération* et qui avait été fondée par le philosophe Maurice Clavel et Claude Vernier, qui était professeur d'architecture aux Beaux-Arts. De mon côté j'ai constitué pas mal d'archives, d'iconographies des luttes de cette période. Il y a aussi cette plasticienne et vidéaste d'origine marocaine, Bouchra Khalili<sup>24</sup>, qui a fait de très belles réalisations sur toutes ces luttes de libération en France. Elle a exposé au Jeu de Paume, pendant 6 mois. Dernièrement, on a travaillé ensemble à propos d'un événement politique-théâtral audacieux et très spectaculaire, puisqu'il s'agissait de la pseudo candidature d'un immigré à la présidence de la République en 1976. C'était assez détonnant et a mérité qu'on l'évoquât dans toute sa dimension, ce que fit cette artiste Bouchra Khalili.

**M.R : Vous avez parlé tout à l'heure de votre beau-frère ?**

---

<sup>22</sup> Mohamed Bachiri dit Mokhtar (1947-2010), né au Maroc, émigré en France en 1969, a été un pionnier des luttes de l'immigration ouvrière après Mai 68, des comités Palestine, du MTA et de l'expression culturelle de l'immigration, notamment avec Al Assifa, puis Radio Soleil Goutte d'Or. On peut trouver sa biographie détaillée dans Angéline Escafré-Dublet, Mohsen Dridi, Karim Taharount, Hajer Ben Boubaker, Camille Gourdeau, Victor Pereira et Gillian Glaes, « L'art et la culture au service de la cause immigrée », *Hommes & migrations* [En ligne], 1342 | 2023, mis en ligne le 01 janvier 2024, URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/15760> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.15760>

<sup>23</sup> CLANCY Geneviève, TANCELIN Philippe, [Les Tiers-Idees, Hachette, 1977] *Les Tiers idées, Pour une Esthétique du combat*, Paris, L'Harmattan, Univers théâtral, 2019.

<sup>24</sup> « Notons parmi d'autres œuvres et recherches, en 2018, au musée du jeu de Paume, la très belle exposition de l'artiste plasticienne-vidéaste Bouchra Khalili qui dans un de ses films cite longuement "les Tiers-idées" et la troupe "El Assifa" qu'elle place en écho avec une récente lutte d'immigrés en Grèce ». In. CLANCY Geneviève, TANCELIN Philippe, *Les Tiers idées, Pour une Esthétique du combat, op.cit.*, p.12.

Ph.T : Mon beau-frère, Jacques Clancy<sup>25</sup>. Il était pensionnaire à la Comédie-Française et c'est Pierre-Aimé Touchard<sup>26</sup>, alors directeur du Conservatoire national d'art dramatique qui avait en 1968, sans me connaître moi-même, suggéré à Albert Vander<sup>27</sup> et à Jacques Clancy d'aller voir du côté de la fac de Vincennes parce que « peut-être ils pourraient faire des choses intéressantes ». C'est comme ça qu'ils sont venus à Vincennes et en tant qu'hommes de théâtre, ont répondu aux souhaits des étudiants.

**M.R : Une autre petite question : qu'est-ce que vous faites comme différence entre Agit-prop et Théâtre d'Intervention ?**

Ph.T : L'Agit-prop, c'est comme son nom l'indique une agitation et une propagande. Sa vocation est d'informer et de faire la propagande de la lutte, de la révolution à partir de faits et de situations d'actualité. Je ne dirais pas qu'il n'y a pas d'esthétique de l'Agit-prop, au contraire, il y a eu une esthétique, mais c'est une esthétique qui est très directive. Le Théâtre d'Intervention renvoie vraiment à *intervenire*, « venir parmi », surgir par l'inattendu. Sa théâtralité consiste à entrer en relation avec un public potentiel et l'actualiser. Comment des spectateurs potentiels, qui sont encore des acteurs sociaux qui marchent dans la rue, vont peut-être à leur travail ou pas, peu importe, déambulent, vont s'arrêter et regarder, être témoins-spectateurs d'un surgissement d'acteurs théâtraux. Soudain ce public, sous l'effet de l'intervention n'est plus consommateur de quelque chose à voir, mais est introduit dans la création d'une dynamique collective grâce à la théâtralité même de l'intervention. Et un tel public deviendra acteur-spectateur du devenir de l'intervention. Pour les intervenants, c'est vraiment un travail de funambule. On peut facilement échouer. On avance par essai et par erreur. Pour moi, c'est la meilleure formation au niveau de la voix, au niveau de l'appréhension de l'espace, des déplacements du corps. C'est la meilleure formation pour un acteur. Elle implique toute une souplesse, une agilité dans la relation à un public mouvant, libre, un vrai travail d'équilibre. Trouver l'équilibre dans le déséquilibre permanent, c'est extraordinaire. C'est une jouissance, cela a toujours été une jouissance réelle pour moi.

**M.R : Cela vous a-t-il beaucoup servi pour enseigner avec liberté ?**

---

<sup>25</sup> Jacques Clancy (1920-2012), comédien français, pensionnaire de la Comédie-Française entre 1946 et 1953, il y présente également des mises en scène. Lorsqu'il est question en 1968, d'ouvrir le Centre expérimental de Vincennes (la future université de Paris 8), Jacques Clancy est désigné pour créer, avec André Veinstein, le département Théâtre. Il y invitera les Bread and Puppet Theatre et le Living Theatre. Il a été élu premier vice-président de l'Université de Paris 8-Vincennes à Saint-Denis jusqu'à sa retraite en 1986.

<sup>26</sup> Pierre-Aimé Touchard (1903-1987) est un administrateur de théâtre, résistant au régime nazi et écrivain français. En 1946-47, puis entre 1953-55, il est inspecteur principal des spectacles à la Direction générale des Arts et des Lettres, chargé de la décentralisation dramatique et des jeunes compagnies ; entre 1947 et 1953, il est administrateur de la Comédie Française ; de 1968 à 1974, il dirige le Conservatoire national supérieur d'art dramatique. La remise en question de l'enseignement offerte par les événements de 68 l'ayant enthousiasmé, il s'est même plaint que l'esprit de révolte se soit trop vite estompé, fidèle en cela à l'esprit de son ouvrage de jeunesse publié en 1938, *Dionysos : apologie pour le théâtre* (Aubier, Collection Esprit, 1938)

<sup>27</sup> Albert Vander (1926-1999). Pionnier de la décentralisation théâtrale sous l'impulsion de Charles Dullin dont il a été l'élève, Albert Vander a été fondateur du théâtre populaire des Flandres et créateur des premiers festivals nationaux populaires en pays minier avec *Macbeth* de Shakespeare (1952), *Les bourgeois de Calais* de Jean Davrincoart (1953). Depuis l'école fondée par Charles Dullin avec Étienne Decroux, Albert Vander a milité très concrètement à développer le travail corporel pour la formation de l'acteur, ce qui l'a conduit à créer un cours de corporel-gestuel à la fondation du département Théâtre dans l'Université expérimentale de Vincennes en 1969, après que le conservatoire national d'art dramatique sous la direction de Pierre-Aimé Touchard ait mis à l'ordre du jour, en mai 68, l'idée d'une Université des Arts.

Ph.T : Oui je crois. À la différence d'un rapport figé à l'espace pédagogique, on entre en cours comme on entre en scène. Mais en cours, une convention néanmoins demeure, excepté si on entre dans certaines classes de banlieue comme j'ai pu l'expérimenter. Ce fut d'ailleurs aussi pour moi une expérience passionnante.

**M.R : Quand donc?**

Ph.T : Ce devait être en 1999, avec les ateliers d'écriture, au moment où les rectorats proposaient un intitulé « Un poète dans la classe ». J'y suis allé. On m'avait dit : « On vous prévient, c'est extrêmement difficile ». C'était à la Courneuve. Un collège d'enseignement professionnel et professionnalisant. Là, c'était une classe dite de réadaptation. Elle rassemblait toutes celles et ceux qui avaient été mis complètement à la marge dans le processus de scolarisation. Il y avait vingt-trois élèves, dix-sept nationalités différentes, toutes dans des rapports très très conflictuels. Les profs me l'ont dit à l'époque : « Vous savez, on fait de la garderie, on est heureux quand on n'appelle pas les pompiers dans la matinée, quoi ! » Ils avaient complètement démissionné pour la plupart. J'avais trois mois avec les élèves à raison d'une fois par semaine. « Un poète dans la classe », ça veut dire quoi, c'est quoi un poète ? Et là, l'expérience a été folle. Pour moi, ce fut éprouvant et merveilleux à la fois. Je suis arrivé avec un certain acquis, non seulement des ateliers en fac, mais des ateliers que j'avais initiés aussi dans des écoles primaires, en prison, etc. Pendant les trois premières semaines, tous ces acquis ont valsé en éclats si bien que la quatrième semaine, j'arrive le matin et je me dis : « Je vais aller voir la directrice, j'arrête parce que je ne vois pas ce que je peux faire. Ça ne marche pas, je suis débordé, je ne comprends plus, je ne sais pas, je ne sais plus ». Ici, on rejoint la discussion qu'on avait ci-avant sur la relation par résonances. Ils ont senti. Je n'étais pas encore allé voir la directrice, j'avais prévu d'aller la voir à la fin de la séance. Ils ont senti et ils m'ont fait un signe.

**M.R : Quel signe alors ?**

Ph.T : Je ne peux pas vous le dire exactement, j'ai ressenti soudain une vibration bienveillante même chaleureuse. Je les appelais « mes petits babouins », car ils sautaient de table en table. À l'époque, ils avaient des talkies walkies. Ils se téléphonaient d'une classe à l'autre, de table à table. Ils sautaient sans cesse, il n'y en avait pas un d'assis. 23, vous vous rendez compte ? Je leur avais demandé la semaine précédente : « Si vous pouvez m'écrire trois phrases... ». J'étais au désespoir et je vivais l'échec pédagogique, quand ce matin-là, ils ont, je pense, senti ma fuite prochaine. Ils étaient soudain calmes. Je me dis, c'est bizarre, qu'est-ce qui m'attend. Je leur ai demandé s'ils avaient fait les trois phrases demandées, et là, de leur *gestus*, très libre, décontracté, ils sont venus m'apporter leur feuille. Ce signe m'a transformé moi-même, j'ai dû parler autrement, j'ai dû leur dire autre chose, je ne sais pas ce qu'il s'est passé. Toujours est-il que la deuxième partie de la séance s'est déroulée presque comme j'avais pu l'imaginer au début avant de commencer. Je ne suis pas allé voir la directrice. C'était la quatrième semaine, j'avais encore huit semaines avec eux. Ce fut magnifique, on a pu réaliser cette petite brochure à partir de leurs aphorismes. Et chose exceptionnelle, j'ai pu en emmener une dizaine au marché de la poésie où ils ont déclamé leurs textes. C'était magique pour eux, vous rendez-vous compte ? Une fois terminée cette expérience, leur professeur de français m'a raconté qu'ils lui avaient demandé : « Mais qui c'était ce monsieur vraiment ? ». Il a répondu : « C'était monsieur Tancelin ». « Oui, oui, mais qu'est-ce qu'il faisait ? ». « Il est poète ». « Mais qu'est-ce qu'il faisait d'autre ? ». « Il enseigne à la fac de Saint-Denis ». Et là « Quoi ? ». Il m'a dit, la réaction a été comme un cri : « Mais qu'est-ce qu'on a dit, qu'est-ce qu'on a été, qu'est-ce qu'on a fait pour qu'il s'intéresse à nous ? » Je vous racontais cela à la suite de notre évocation du théâtre d'intervention. La fragilité, c'est ça, une fragilité si puissante qu'elle appelle à la création, la stimule.

**M.R : Et vous pouvez me dire quels étaient les sujets de vos deux thèses ?**

Ph.T : Ma première thèse de 3<sup>ème</sup> cycle, *Le théâtre du dehors* avec Revault D'Allonnes. Toute une réflexion sur l'esthétique politique du théâtre d'intervention. La deuxième thèse, dite d'État : *Violence et théâtralité*.

**M.R : Votre sœur aussi a fait une thèse sur la violence ?**

Ph.T : Oui, *Esthétique de la violence*.

**M.R : Oui, vous étiez bien baignés dans la lutte**

Ph.T : Et à ce moment-là, dans la lecture de physiciens comme Lupasco<sup>28</sup>, Basarab Nicolescu<sup>29</sup>, Bernard d'Espagnat<sup>30</sup>, Costa de Beauregard<sup>31</sup>...

**M.R : Il y a eu un clivage à ce niveau-là, non ?**

Ph.T : Oui, il y a eu un clivage entre les matérialistes, les matérialistes purs et durs ; les réalistes entre guillemets, d'Espagnat et d'autres. Et puis ceux qu'on a appelé les ésotériques : Costa de Beauregard, Dutheil<sup>32</sup>, et aussi Lupasco, mais moins. En revanche Dutheil, a été malmené par le cénacle. On disait, qu'est-ce que c'est que ce troisième corps, qu'est-ce que c'est que ce corps subtil, qu'est-ce que c'est que cet homme superlumineux<sup>33</sup> ?

**M.R : Oui, moi, j'ai eu plusieurs fois des réflexions étonnées sur mon travail à ce niveau-là. Par exemple, à ma thèse, il y a un des jurys qui a dit : « Si on m'avait dit qu'un jour on parlerait de physique quantique en département théâtre ! ». En fait, il y a eu une sorte d'oubli de ces courants-là, bien qu'ils soient très proches de l'art et des questions des luttes politiques.**

Ph.T : Ce n'est pas un oubli, c'est simplement une méconnaissance.

---

<sup>28</sup> Stéphane Lupasco (1900-1988), né à Bucarest- Roumanie, arrivé en France en 1916, philosophe, fondateur de la logique antagoniste issue de la physique quantique, auteurs de nombreux ouvrages. En 1935, il soutient un Doctorat d'État ès-Lettres à la Sorbonne, *Du devenir logique et de l'affectivité*, sous la direction d'Abel Rey. En 1956, il est obligé de quitter le CNRS où il était chargé de Recherche depuis 1946, car ses travaux sont considérés comme inclassables.

<sup>29</sup> Basarab Nicolescu, né en Roumanie en 1942, a été physicien théoricien au Centre national de la recherche scientifique, enseignant chercheur à l'université Paris VI, membre de l'Académie roumaine, co-fondateur et président du Centre international de recherches et études transdisciplinaires (CIRET). Ses principaux domaines de recherche sont la chromodynamique quantique, l'épistémologie et la transdisciplinarité. Intéressé par les relations entre l'art, la science et la tradition, il a publié plus de 400 articles de réflexion sur le rôle de la science dans la culture.

<sup>30</sup> Bernard d'Espagnat (1921-2015), physicien, a été chercheur au CNRS, (1947-1957), au CERN (Centre d'études et de recherches nucléaires) à Genève, et comme physicien théorique à l'institution qui succède au CERN, l'Organisation européenne pour la recherche nucléaire (1954-1959). À partir de la fin des années 1960, il se distingue par ses travaux sur les enjeux philosophiques de la mécanique quantique et, en particulier, par sa conception du « réel voilé », qui constitue une approche originale du Réalisme en physique.

<sup>31</sup> Olivier Costa de Beauregard (1911-2007), physicien, a d'abord été ingénieur de recherche à la Société nationale de constructions aéronautiques du Sud-Est (SNCASE). À sa démobilisation, en 1940, il entre au CNRS, dans la section de physique théorique. En 1971, il est nommé directeur de recherche au CNRS. Ses recherches portent sur différents aspects des théories de la relativité et de la mécanique quantique. Ses travaux le conduisent à s'intéresser aux relations entre l'esprit et la matière, la science et la conscience.

<sup>32</sup> Régis Dutheil (1925-1995), agrégé de médecine (section physique), professeur de physique et de biophysique à la Faculté de Médecine de Poitiers, membre de la Fondation Louis de Broglie, s'est consacré de 1973 jusqu'à sa mort à la recherche en physique fondamentale. Ses recherches l'ont amené à développer une théorie de la similarité de la structure de notre conscience avec celle de l'univers.

<sup>33</sup> Régis Dutheil et Brigitte Dutheil, *L'homme superlumineux*, Paris, Sand, 1992.



**M.R :** En tous cas, il y a un clivage, il y a même une calcification des cloisonnements, procédant par des associations toutes faites. Comme si on ne pouvait pas être engagé dans des luttes et en même temps intéressé par les horizons ésotériques ouverts par la logique quantique. Comme si l'engagement était nécessairement associé au matérialisme pur et dur. Il y a bon nombre de ces associations qui empêchent le dialogue. Par exemple, et j'en profite pour bifurquer sur ce sujet, le rejet du mouvement des gilets jaunes par beaucoup de gens de la classe dite cultivée.

Ph. T : Oui, ils ont été frappés d'inculture.

**M.R :** Je sais que vous vous êtes beaucoup intéressé à ce mouvement des gilets jaunes. C'était après avoir quitté Paris 8, mais je pense que c'était dans la continuité, et dans la prolongation de votre rôle de témoin ? Témoin de l'intérieur ?

Ph.T : Oui, enfin au début témoin extérieur. C'est très simple. Un jour, j'arrive au carrefour de La Voulte, dans la Drôme, juste avant d'entrer dans l'Ardèche. Le carrefour est bloqué. Je suis bloqué avec ma voiture et je descends, parce qu'il y a une longue file, et je me dis que ça va durer. Je vais voir, je m'approche du carrefour et là, je me retrouve immergé dans le même ressenti... Je n'ai pas d'élément objectif, contrôlable que je pourrais décrire, mais j'ai un ressenti très fort de 68. En partie eu égard à l'accueil des uns et des autres, le non questionnement sur « qui tu es, qu'est-ce que tu fais là, toi ? », l'engagement dans la conversation et la confrontation. Non pas la recherche de points communs, mais il y a un acquis qui scande : « On est là. Donc, si on est là... » D'ailleurs, c'est repris dans leurs chants. « On est là, même si Macron ne veut pas, nous on est là ». C'est le « on est là », presque le *Dasein*, c'est « l'être là ». « On est là », et si on est là, c'est qu'on a quelque chose en commun. Maintenant, on va confronter pour voir si ça peut se déployer. Tout ceci se développe dans des actes très concrets : dans l'organisation collective de la nourriture, du ravitaillement, de garder le carrefour, de la relation homme-femme. On se retrouve dans la même fluidité, la même circulation fluide des idées, des sentiments. Je suis conquis par cette authentique expérience esthétique au sens grec du terme... C'est vrai, je suis conquis. Au bout de deux heures de discussion, de rencontre, ma voiture à 100 mètres de là, je sors du carrefour de La Voulte, je vais aller chez moi dans ma maison et puis je vais essayer de savoir où il y a d'autres carrefours. Effectivement, il y en a d'autres. Il y en a un à Privas, et il y en a un surtout, plus important encore peut-être qu'à La Voulte – qui est le premier de la Drôme, c'est en Ardèche le carrefour de Millet à Aubenas. Là, je vois ce que j'avais vu à La Voulte, mais j'y reste beaucoup plus longtemps, et j'y reviens surtout. J'y reviens régulièrement tous les quinze jours pendant un an et demi. Ensuite, j'écris ce petit bouquin *Couleur d'effraction*<sup>34</sup>. C'était un mouvement très hétérogène. Il y avait des militants, des non militants, sans doute des gens d'extrême droite, des gens d'extrême gauche, il y avait de quoi inventer un autre peuple ! Un peuple qui ne se posait plus tellement la question de ses appartenances d'origine, mais qui témoignait de la construction de sa présence là. Qu'est-ce qu'on va faire ensemble pour rester là et pour dire à Macron : « On est là, même si tu veux pas, on est là ».

**M.R :** En tout cas, ça a été sans doute suffisamment efficace pour que ça fasse peur au régime.

Ph.T : Oui, bien sûr.

**M.R :** Et votre rôle, là, comme poète engagé ?

Ph.T : Oui, encore une fois, c'est le témoin. Reprendre la citation de Genet, témoigner. Témoigner non pas devant les juges, mais témoigner d'une vérité à construire. Pas la vérité

---

<sup>34</sup> Philippe Tancelin, *Couleur d'effraction à l'usage des suspicieux et des oublieux*, Paris, L'Harmattan, Collection Témoignages poétiques, 1979.

définie déterminée par des instances dominantes, mais la vérité à construire. Il y avait une vérité à construire, chez les gilets jaunes. Depuis la grève générale de 95, je n'avais jamais vu pareil mouvement. En 95, ce fut la dernière grande grève générale. Je me souviens, avec ma sœur, on avait eu un débat au théâtre Gérard Philipe avec Balibar<sup>35</sup> et je me souviens qu'on avait dit : « Vous verrez, c'est la dernière grève générale ». On ne se trompait pas, c'était évident, c'était la dernière grève générale. Après 95, le mouvement des gilets jaunes a été très fort. À la fin, je n'en sais rien, je n'y étais pas. J'ai vu les positions de Badiou<sup>36</sup> que je n'ai pas apprécié du tout, disant : « Mais, c'est un mouvement d'extrême droite finalement. C'est l'extrême droite, c'est foutu ». Moi, je ne pense pas du tout que c'était l'extrême droite. Il y avait l'extrême droite, bien sûr, mais il y avait l'extrême gauche, il y avait des chrétiens, il y avait toutes les confessions sans aucun problème. Un peuple dans toute sa diversité, ses croyances, mais qui est là pour autre chose, complètement là, pour se connaître et inventer, créer ensemble. C'était vraiment ce qu'on peut appeler, une parole de vérité. Une parole qui est là pour essayer de construire une vérité qui est niée, dont les éléments sont niés majoritairement. Et le témoin est là aussi, s'il est poète. C'est son engagement qui est en question, là, avec sa langue à froter à la langue du mouvement.

**M.R : Le témoin, cela me fait beaucoup penser à l'association du poète et de l'acteur, ainsi qu'à ces deux grands archétypes du théâtre que sont le messager et le prophète. Le messager, il ne vient pas raconter son histoire d'un air distant, il vient transmettre la flamme,**

Ph.T : Il vient transmettre quelque chose. Il est porteur d'une missive.

**M.R : Et le prophète n'est pas très loin. C'est une sorte de messager qui met en garde les gens par rapport à ce qu'il a vu déjà. Il transmet un récit en l'incarnant. Il l'incarne autant qu'il en témoigne. Comme l'écrit Arthur Adamov dans sa préface à sa traduction du *Livre de la pauvreté et de la mort* de Rilke, « Témoin signifie martyr ». Être dans la vibration du vécu passé ou à venir, et être capable de la redonner vivante et intacte à un moment devant un public à qui il s'agit d'en transmettre la vie, de passer le flambeau. On retrouve ici votre façon de transmettre, et dans l'écriture, et dans votre façon d'enseigner.**

Ph.T : Quelque chose me revient immédiatement, que je n'ai pas évoqué à propos du théâtre d'intervention à la différence du théâtre d'Agit-prop, c'est le fait que le théâtre d'intervention, rejoint le messager, le conteur. Il fait un travail de conteur. Je me permettrai de préciser : le témoin, il témoigne dans le présent, c'est clair. Il témoigne du présent, il ne peut pas témoigner du passé. Si je témoigne de mon témoignage, je pose la question : pourquoi ? Pourquoi rajouter un témoignage à mon témoignage ? Est-ce bien utile ? Oui, ce peut l'être, sous la condition que ce témoignage-là soit le témoignage de ce qui advient aujourd'hui dans le théâtre depuis ce qui fut. Quel sens de témoigner du CICEP ? Il y a les cahiers de poétique, cela suffit. Si je témoigne eu égard au CICEP, c'est pour poser la seule question qui vaille aujourd'hui : où est l'espace contemporain qui prolongerait dans quelque sens que ce soit les questions du CICEP ? En particulier la confrontation entre les différentes disciplines artistiques à propos de leur re-territorialisation – pour reprendre l'expression Guattarienne. Qu'en est-il ce jour des résonances entre elles à la différence du mélange. Le mélange, n'est

---

<sup>35</sup> Étienne Balibar, né en 1942, est un philosophe français, professeur émérite de l'université Paris-Nanterre, affilié au département d'anthropologie à l'université de Californie aux États-Unis.

<sup>36</sup> Alain Badiou, né le 17 janvier 1937, est un philosophe, romancier et dramaturge français d'inspiration marxiste. Professeur émérite à l'École normale supérieure, il est cofondateur du Centre international d'étude de la philosophie française contemporaine.

pas intéressant, dans la mesure où il dissout les singularités. On mélange de la vidéo et de la musique, et de la poésie, et du théâtre, et de la peinture... Qu'est-ce qui en émerge ? Pour l'instant, je n'ai pas été confronté à des « performances » – même si j'exècre le terme – qui m'ont fait apprécier les résonances qu'il y a entre toutes ces expressions artistiques et ce qui peut en surgir de subversif au plan esthétique mais pas seulement...

**M.R : Je me souviens que quelque temps après votre départ de Paris 8, je vous ai entendu dire, lors d'un séminaire, ou d'une rencontre : « Mon écriture se libère maintenant ».**

Ph.T : La question que vous abordez m'intéresse dans la mesure où j'ai pu vivre, parler dans l'université une part de ma langue, une part du travail que je fais dans la langue française pour créer ma langue, une langue par laquelle je m'exprime poétiquement. Cette langue témoigne de moi, de mon état de pensée, de réflexion et de sensibilité. Je crois que je vis ça comme une certaine réussite d'être ainsi parvenu, à l'intérieur même de l'université, à ouvrir un espace où cette langue était autorisée. On pouvait quelquefois ironiser un petit peu, en disant : « Tancelin, c'est un poète », mais ce n'était quand même pas très fréquent. J'ai pu, par exemple, dans les jurys universitaires, non pas imposer, mais proposer ma lecture poétique d'un travail et le dire, y compris à la fois dans une langue universitaire, mais une langue universitaire qui était elle-même travaillée par ma propre langue poétique. J'ai réussi cela, à l'époque. J'en suis heureux, car cela prouve que l'université n'est pas complètement close, elle peut être encore accueillante. Ce fut aussi une lutte, même très forte. Geneviève Clancy-Tancelin a vécu la même chose à la Sorbonne, ce n'était pas évident.

**M.R : Oui, c'est vrai, tant dans les textes universitaires que j'ai lu de vous dans des revues que dans les discours que je vous ai vu faire, soit dans des colloques, soit à la fin des cours, ce qu'il en ressort, c'est que c'était beau. Souvent, on lit des articles passionnants, extraordinaires, mais c'est très rare d'être emportée par la langue d'un article universitaire, d'un article de recherche, même si l'auteur est un poète par ailleurs. Dans votre cas, cela jouait beaucoup, non pas dans l'emprise que vous pouviez avoir sur l'étudiant, mais dans l'émerveillement qu'il pouvait avoir pour ses propres recherches.**

Ph.T : De voir qu'elles pouvaient bénéficier d'une expression comme celle-là.

**M.R : Et il y avait une sorte d'enfance. Parce que, par exemple, dans votre article sur le *Verfremdungseffekt*, la notion de l'étonnement, on dirait un enfant très cultivé qui s'émerveille du concept de Brecht et qui s'énerve qu'on ait pu en faire une traduction catastrophe.**

Ph.T : Ah oui, ça me met en colère...

**M.R : Et c'est assez beau, parce qu'on se dit que du coup l'affect, la poésie, la résonance ne sont pas non- scientifiques.**

Ph.T : Bien sûr, elles font aussi partie du savoir, de la recherche, de la connaissance.

**M.R : Je voulais vous demander aussi, concernant Marcel Marceau, puisque c'était mon maître. Comment l'avez-vous rencontré ? Comment est-il venu à l'université ? Parce que si aux USA, il était reçu dans toutes les universités, en France, il n'y a qu'à Paris 8 qu'il a été reçu.**

Ph.T : Marceau, est venu deux fois. Il est venu une première fois au moment de la mort d'Albert Vander en 1990, parce que Marceau connaissait très très bien Albert Vander. Ils

avaient fait du mime ensemble chez Jean Louis Barrault<sup>37</sup>. Ces gens-là se connaissaient bien. Il est venu la première fois lors d'une soirée, et une après-midi en mémoire d'Albert Vander. C'est Stéphanette Vendeville (Fanette Vander) qui avait le contact avec Marceau. On a filmé sa conférence et ensuite l'atelier qu'il a donné pour les étudiants du département. Il est venu la seconde fois dans le cadre du CICEP, je crois qu'il s'agissait du thème de « l'écart ».

**M.R : En tout cas, sur le film, on voit qu'il a donné toutes ses tripes.**

Ph.T : En effet, ces traces sont le fruit d'un travail magnifique qui a été fait par Patrick Besnard<sup>38</sup>. J'espère qu'il peut être toujours visionné sur le site Paris 8. Patrick a fait un vrai travail de mémoire. Il est allé rechercher très loin. Je prends ce petit exemple à propos de l'hommage rendu à Jacques Clancy. Patrick Besnard est allé rechercher des archives que j'ignorais complètement. En particulier, une déclaration de Jeanne Moreau qui dit : « Je suis rentrée au conservatoire grâce à Jacques Clancy ». Je ne sais pas où il est allé chercher, mais on voit bien Jeanne Moreau à 23 ans, disant cela. Je suis heureux à cette occasion de saluer la mémoire de Patrick Besnard.

**M.R : Et bien voilà, je pense que nous pourrions conclure, maintenant ?**

Ph.T : Je ne sais pas conclure. Conclure sans être conclusif, c'est difficile. Conclure sur ce que je vous ai dit déjà, c'est fait. Qu'est-ce qui suivra notre entretien, je ne sais, mais je vous salue de l'avoir provoqué et de m'avoir permis d'explorer avec vous les pans d'une certaine histoire qui est collective et propre pour une grande part à VINCENNES-PARIS 8 hier et j'espère demain, grâce à notre transmission commune.

---

<sup>37</sup> Jean-Louis Barrault (1910-1994), comédien, metteur en scène, directeur de troupe et de théâtre, avait été élève de Charles Dullin et formé à la discipline du mime auprès d'Étienne Decroux.

<sup>38</sup> En l'absence d'informations sur la biographie de Patrick Besnard, je reprends les termes du post facebook réalisé par l'université Paris 8 le 30 Novembre 2019 lors de son décès : « Patrice Besnard, surnommé le "sous-mariner" par Jean-Henri Roger, électronicien de formation, est arrivé en novembre 1973 à l'Université de Vincennes, à la fois comme étudiant en cinéma et technicien au service audiovisuel, d'abord à la régie vidéo. Dès 1978, il est l'un des inventeurs de l'éditomètre, une machine facilitant le montage en vidéo légère, qui sera fabriquée et commercialisée par la Fnac. En 1986, à Saint-Denis au sein de l'UFR Arts, il crée avec son collègue Philippe Guilbaud le laboratoire VAO, Vidéo assistée par ordinateur, afin de poursuivre leurs recherches technologiques et de développer des outils combinant vidéo et informatique, adaptés à la pédagogie et à la recherche.

Nous lui devons la collecte, les premières numérisations et la restauration de nombreuses vidéos anciennes de l'Université, des temps vincennois à nos jours à Saint-Denis, tâche complexe à laquelle il se consacrait depuis 2006. Sans lui, nous n'aurions guère de mémoire audiovisuelle de cette histoire de plus de 50 ans, dont une partie est consultable ici : <http://www.archives-video.univ-paris8.fr/>.

Patrice Besnard avait pris sa retraite d'ingénieur d'études en juillet 2014 et s'était installé dans le Cantal, à Tougouse ».

<https://www.facebook.com/Paris8/posts/luniversit%C3%A9-paris-8-a-la-tristesse-de-vous-annoncer-le-d%C3%A9c%C3%A8s-de-patrice-besnard-/10162657386365274/>



***Scènes du Monde***

Revue du laboratoire Scènes du Monde, de l'Université Paris 8  
Automne 2024

**Direction**

Nathalie Coutelet

**Comité de rédaction**

Carole Drouelle  
Diego Borges  
Eva Smrekar  
Fahimeh Najmi  
Giuseppe Burighel  
Laurène Haslé  
Marie Coquille-Chambel  
Omid Hashemi  
Sunga Kim  
Simona Polvani  
Valentina Ponzetto

**Révision et publication**

Nathalie Coutelet ; Eva Smrekar

**Création des rubriques**

Giuseppe Burighel  
Carole Drouelle  
Sunga Kim  
Fahimeh Najmi  
Simona Polvani  
Eva Smrekar

**Mise en page**

Diego Borges

**Image de la couverture**

*Transmission du Bonheur* de David Fonteyne

**Créateurs de logo**

Diego Borges et Eva Smrekar

**Adresse de la rédaction**

[sdm@listes.univ-paris8.fr](mailto:sdm@listes.univ-paris8.fr)

## Appel à Contribution pour la Revue *Scènes du Monde*

Revue de l'équipe de recherche « Scènes du monde, création, savoirs critiques » de l'Université Paris 8

### Numéro 1

#### Arts du spectacle et Dictatures : Censures, Intimidations et Résistances

La revue *Scènes du Monde* a le plaisir de lancer un appel à contribution pour son premier numéro. Dans le contexte actuel marqué par des tensions politiques et sociales croissantes, nous nous proposons d'explorer les rapports entre **les arts et les régimes autoritaires**, ainsi que **le rôle des arts comme formes de résistance face aux violences, intimidations et censures** des conservateurs et de l'extrême-droite.

Le monde contemporain est confronté à l'émergence de régimes totalitaires et autoritaires qui répriment la liberté d'expression et la création artistique, de même que d'idéologies intolérantes qui prônent les restrictions de ces libertés. L'Europe, et particulièrement la France, connaît notamment une montée inquiétante des mouvements et idées d'extrême-droite. Ces mouvements, alimentés par des crises économiques, migratoires et identitaires, rappellent les sombres périodes de l'histoire européenne, notamment dans l'entre-deux-guerres. Cette situation renforce la nécessité d'examiner la façon dont les arts peuvent répondre à la répression et jouer un rôle crucial dans la construction et le maintien de la conscience collective. Les mouvements d'extrême-droite ont souvent un comportement de censure, de contrôle ou d'intimidation envers les artistes et la culture en général. Ainsi, Vincent Guillon, dans *l'Observatoire des politiques culturelles* (26 juin 2024), étudie-t-il les attitudes des mairies gouvernées par l'extrême-droite et leurs éléments programmatiques. Les thèmes classiques du "grand remplacement", de la "dérive woke" et des "menaces" sur *l'identité culturelle française* y sont mis en évidence (voir Alain Policar, *Le Wokisme n'existe pas*, Le Bord de l'eau, 2024 ; Stéphane François, *Une avant-garde d'extrême droite. Contre-culture, conservatisme radical et tentations modernistes*, Éditions de la Lanterne, 2022). On peut enfin noter une généralisation et une "banalisation" de ces idées à une grande partie de la sphère politique et de la population.

La sphère latino-américaine offre également un cadre riche pour l'étude de ces thèmes. Les dictatures militaires du XXe siècle en Amérique latine ont laissé un héritage profond, où la censure et la répression ont marqué les artistes et leurs œuvres. Des courants comme l'artivisme et le tropicalisme ont été développés dans les années 1970, quand les dictatures (Pinochet au Chili, Videla en Argentine) obligeaient les artistes à contourner la censure, à se cacher ou à s'exiler. Aujourd'hui encore, les tensions politiques dans des pays comme le Venezuela et le Brésil posent des défis importants à la liberté d'expression. L'art en Amérique latine continue de servir de moyen de résistance et de mobilisation, illustrant la puissance de la culture face à l'oppression.

Depuis la Première Guerre mondiale, le Moyen-Orient est le théâtre de conflits incessants, ayant des répercussions profondes sur les dynamiques politiques, sociales et culturelles de la région. L'histoire du Moyen-Orient a été profondément marquée par une série d'événements qui ont eu un impact durable sur la vie de ses habitant.e.s. L'une de ces périodes cruciales a été le conflit entre l'Empire britannique, le gouvernement français et l'Empire ottoman au début de vingtième siècle, un antagonisme qui a entraîné des conséquences profondes pour la région. Les relations sociales,

autrefois établies sur des bases géographiques et politiques différentes, ont dû être réinventées pour refléter la nouvelle réalité politique. De nombreuses personnes ont été contraintes de quitter leur territoire d'origine en raison des nouvelles frontières et des instabilités politiques.

On peut également examiner l'histoire de l'esclavage et de l'impérialisme occidental, qui ont forcé les pratiques artistiques contestataires à développer des stratégies pour contourner les oppressions et affirmer leur identité et leur opposition. Ces tensions, souvent aggravées par des interventions étrangères et des conflits internes, ont fréquemment utilisé la censure et l'intimidation comme moyens de contrôle social et politique, bien après la fin de la période coloniale. Comme l'affirme Gareth Harris, si la censure a toujours existé, elle a pris une ampleur particulière en ce XXI<sup>e</sup> siècle (Gareth Harris, *L'Art et la censure aujourd'hui*, Beaux-Arts édition, 2024).

Ce ne sont là que quelques exemples de la pluralité des registres, articulations et lieux d'oppression ou d'exercice de la censure, de leurs contours géopolitiques et historiques, que nous proposons comme socle pour réfléchir au rôle des artistes dans la construction d'une conscience collective et des pratiques performatives qui critiquent, contournent et subvertissent ces mécanismes d'assujettissement ou avertissent de leur montée en puissance. Ce besoin d'étude des rapports entre l'oppression et la résistance au sein de la production performative ne néglige pas non plus les croisements des luttes et des groupes, ciblés dans un contexte autoritaire (et même parfois démocratique), considérant par exemple la spécificité de place des femmes et des communautés LGBTQI+, de l'instrumentalisation ou de la suppression de leurs libertés, droits et corps. Ainsi, nous nous intéressons non seulement aux fonctionnements des dispositifs de contrôle, de régulation et de prohibition au sein de la création artistique contemporaine, mais aussi aux nouvelles pratiques, aux dramaturgies et aux nouveaux espaces qui surgissent précisément de la lutte ou du contournement de leur répression.

## Thématiques

Nous invitons des propositions d'articles, d'entretiens, de « paroles d'artistes » et d'analyses historiques dans la domaine des arts de la scène et du spectacle vivant ainsi que les études en histoire de l'art, en sociologie et en philosophie, qui abordent, entre autres, les thématiques suivantes :

**Les arts du spectacle vivant sous les dictatures** : Études de cas historiques et contemporains sur la manière dont les régimes autoritaires utilisent et manipulent les arts pour asseoir leur pouvoir.

**Censure et arts du spectacle vivant** : Analyses des mécanismes de censure dans différents contextes géopolitiques et leurs impacts sur la production artistique.

**Intimidations et persécutions** : Témoignages et études sur les artistes persécuté.e.s, les formes d'intimidation et de répression qu'ils subissent.

**Arts du spectacle vivant et résistance** : Exemples et analyses de créations artistiques comme formes de résistance politique et sociale.

**Esthétique de la résistance** : Réflexions sur les esthétiques développées en réponse à la censure et à la répression.

**Réseaux de solidarité** : Études des réseaux et mouvements de solidarité entre artistes face à la répression.

### **Bibliographie indicative:**

Arnulf Fanny, “L’art de résister : de la pratique théâtrale à la lutte pour la reconnaissance dans les favelas de Rio de Janeiro”, *IdeAs*, n° 17, 2021, <http://journals.openedition.org/ideas/10716>, consulté le 26 août 2024.

Bory Stéphanie, Otaola Paloma, Salmon Nolwenn, *Tactiques de création à l’ombre de la censure*, Paris, L’Harmattan, 2023.

De Vincenzo Mario, Mora Maira, “La création face à la répression: l’œuvre d’art comme *poiësis* de la conscience”, *Topique*, n° 146, 2019/2, p. 139-152.

Etienne Anne, Megon Chris (dir.), *Theatre Censorship in Contemporary Europe: Silence and Protest*, University of Exeter Press, 2024.

Forbes-Erickson Amy-Rose, “Performance ‘Art’ - Dismantling Structural Racism in Colonial Monuments”, *NaKaN*,  
<https://nakanjournal.com/performance-art-dismantling-structural-racism-in-colonial-monuments/>, consulté le 24 août 2024.

François Stéphane, *Une avant-garde d’extrême droite. Contre-culture, conservatisme radical et tentations modernistes*, Lyon, Éditions de la Lanterne, 2022.

Hamidi Bérénice, Moreira da Silva Alexandra (dir.), *Le Théâtre face aux dictatures. Luttés, traces, mémoires (Argentine, Brésil, Chili)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. “Du désavantage du vent”, 2022.

Harris Gareth, *L’Art et la censure aujourd’hui*, Paris, Beaux-Arts édition, 2024.

Marquez Garcia Ricardo, Snoep Nanette, Marusic Vera, Hauth Lydia, *Resist! The Art of Resistance*, Walter König, 2024.

Martin Laurent (dir.), *Les Censures dans le monde, XIXe-XXIe siècles*, Rennes, PUR, coll. “Histoire”, 2018.

O’Leary Catherine, Sanchez Diego, Thompson Michael (dir.), *Global Insights on Theatre Censorship*, London, Routledge, 2015.

Ory Pascal (dir.), *La Censure en France à l’ère démocratique*, Bruxelles, Complexe, 1997.

Policar Alain, *Le Wokisme n’existe pas*, Bordeaux, Le Bord de l’eau, 2024.

Schlesser Thomas, *L’Art face à la censure. Cinq siècles d’interdits et de résistances*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2011.



### **Modalités de soumission**

Les propositions d'articles doivent comprendre :

1. Un résumé de 300 à 500 mots présentant l'argument principal de l'article, le cadre théorique et la méthodologie employée.
2. Quelques références bibliographiques.
3. Une courte biographie de l'auteur (100 mots maximum), incluant son affiliation institutionnelle et ses principaux domaines de recherche ou de création.

Les propositions doivent être envoyées à l'adresse suivante : [sdm@listes.univ-paris8.fr](mailto:sdm@listes.univ-paris8.fr) avant le 20 novembre 2024. Une réponse sera apportée en janvier-février 2025.

### **Comité scientifique**

Coquille-Chambel Marie

Coutelet Nathalie

Hashemi Omid

Smrekar Eva

Nous attendons vos propositions avec impatience et restons à votre disposition pour toute question complémentaire.

Revue *Scènes du Monde* - Université Paris 8