

Histoires de grands-mères : pédagogie d'un atelier d'écriture de plateau à l'université comme lieu d'exploration pratique du théâtre documentaire

Françoise Heulot-Petit

► To cite this version:

Françoise Heulot-Petit. Histoires de grands-mères : pédagogie d'un atelier d'écriture de plateau à l'université comme lieu d'exploration pratique du théâtre documentaire. Synergies Italie, Gerflint, 2020, Les ateliers d'écriture à l'Université : une pratique pédagogique entre contrainte et expérience - coordonné par Benoît Monginot et Sibylle Orlandi, pp.87-110. hal-03183600

HAL Id: hal-03183600

<https://hal-univ-artois.archives-ouvertes.fr/hal-03183600>

Submitted on 28 Mar 2021

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.



ISSN 1724-0700

ISSN en ligne 2260-8087

Synergies Italie n° 16 - 2020 p. 87-110

Histoires de grands-mères : pédagogie d'un atelier d'écriture de plateau à l'université comme lieu d'exploration pratique du théâtre documentaire

Françoise Heulot-Petit

Université d'Artois, France

francoise.heulotpetit@univ-artois.fr



Reçu le 08-04-2020 / Évalué le 03-06-2020 / Accepté le 17-06-2020

Résumé

Cet article présente une expérience d'atelier d'écriture de plateau avec des étudiants de Licence Arts du spectacle. Le cours vise à mieux comprendre le processus de création à l'œuvre dans une forme de théâtre documentaire. Les étudiants doivent écrire un monologue et explorer des formes scéniques très diverses, en ayant comme matériau de départ l'enregistrement d'une rencontre avec une grand-mère. Ces créations cherchent le lieu du poétique pour dire le réel, à partir de témoignages de femmes qui se définissent comme grands-mères et qui dévoilent une part de leur vie.

Mots-clés : témoignage, collecte de paroles, monologue, écriture de plateau, théâtre documentaire

**Le storie delle nonne: pedagogia di un laboratorio di scrittura da palco
all'Università come luogo di esplorazione pratica del teatro documentario**

Riassunto

Questo articolo presenta l'esperienza di un workshop di scrittura scenica con gli studenti del programma di triennale Arti dello spettacolo. Il corso mira a comprendere meglio il processo creativo che opera nella forma del teatro documentario. Gli studenti sono tenuti a scrivere un monologo e a esplorare un'ampia varietà di forme sceniche, utilizzando come materiale di partenza la registrazione di un incontro con una nonna. Queste creazioni tendono alla poetica per raccontare il reale, basandosi sulle testimonianze di donne che si definiscono nonne e che rivelano una parte della propria vita.

Parole chiave: testimonianza, raccolta di parole, monologo, scrittura da palco, teatro documentario

Grandmothers tales: directions for a stage composition writing workshop at University as a place for the exploration of the practice of documentary theatre

Abstract

This article presents the experience of a workshop of writing with stage composition dedicated to undergraduate students in drama. This workshop aims at better understanding the undergoing creation process, mobilising a documentary theatre mode. The students have to write a monologue and to explore a diversity of stage forms, based on the recordings of a grandmother. These creations are in search for a place where poetry is living, to narrate reality, starting from the testimony of women who define themselves as grandmothers and who unveil a part of their life.

Keywords: testimony, word pooling, monologue, stage composition, documentary theatre

À chaque mise en scène je trouve nécessaire d'éprouver la
confusion des possibles
*en perturbant la matière textuelle par un série
d'interventions collagistes.*

*Que je travaille ou non sur un texte destiné au théâtre,
je lis toujours avec le pot de colle et les ciseaux
de mon enfance : je repère, classe, trie, assemble, je
raccorde et sculpte pour ainsi dire dans sa graphie.*

Denis Marleau (1995)

Introduction

Comment rendre compte du réel en passant par une fiction théâtrale ? C'est la question à laquelle j'ai tenté de répondre avec mes étudiants de troisième année de Licence Arts du spectacle de l'Université d'Artois, au cours d'un processus de travail que je vais analyser dans cet article. Cette démarche vise à mieux saisir *le processus de création mis en œuvre dans l'écriture d'une forme de théâtre documentaire monologuée*, en mobilisant une écriture textuelle puis une écriture de plateau. Elle s'attache à faire saisir une démarche dramaturgique qui s'apparente à celle formulée ainsi par Anne-Françoise Benhamou (2012 :11) :

L'élaboration dramaturgique en répétition dont il est largement question ici ne s'oppose donc pas à la formulation d'un projet préalable ; c'est même l'inverse : je ne crois pas qu'on puisse chercher quelque chose au théâtre sans un cadre de pensée. Encore faut-il que ce cadre permette l'expérimentation de

la répétition, et même la favorise, la provoque, la rende nécessaire ; autrement dit, que la réflexion dramaturgique conserve une ouverture qui appelle sa transformation par la scène. C'est ce processus de contamination de la pensée par le jeu, et réciproquement, que je nomme dramaturgie de plateau.

Ma démarche travaille aussi le texte, mais dans un rapport étroit avec l'énergie du jeu. Elle repose d'abord sur la rencontre. Le cours propose une expérience : rencontrer une grand-mère (de sa famille ou une inconnue), partager un peu de sa vie, l'enregistrer et ramener un objet. Il faut regarder autour de soi, être sensible au moment de la rencontre et capter l'ambiance, sonore notamment. Nous écoutons ensuite ces paroles qui sont autant de témoignages qui nous éclairent sur les histoires (les récits intimes de ces femmes) et l'Histoire (notamment celle de la région Hauts-de-France traversée par les guerres et les transformations de la vie ouvrière). À partir de ces interviews, les étudiants passent par une série d'exercices individuels et collectifs pour parvenir à l'écriture d'un texte commun. Ils sont amenés ensuite à créer des petites formes portées par un seul acteur, qui interrogent la place de l'objet dans l'expérience mémorielle mais surtout qui décalent, par l'écriture, le regard porté sur la réalité. Nous cherchons *le lieu où le poétique se glisse*. Comment passe-t-on du matériau collecté à une écriture de plateau ? Sur quels éléments porter l'écoute et le regard ? À quels moments les choix de l'auteur deviennent-ils des prises de position ? Ce sont les questions qui guident notre travail.

Comme pour un atelier d'écriture que j'ai mené en deuxième année de Licence (Heulot-Petit, 2013), j'associe le travail pratique mené en Travaux Dirigés à un Cours Magistral (d'une durée de 13 heures) sur le sujet. Comme nous le verrons, l'atelier d'écriture de plateau articule des « exercices à contraintes » et des moments d'« expression libre », mais l'ensemble doit tenir dans le format d'un cours de 26 heures TD, ce qui est assez bref pour un travail de création (chaque séance dure trois heures). J'encadre deux groupes de vingt étudiants. Ils sont autorisés à faire des groupes de trois minimum (pour 2019-2020 : dix projets différents). Je vous propose de décrire et analyser ce processus expérimenté avec des promotions différentes sur une période de quatre ans, en abordant la démarche pédagogique (ma propre formation sur le sujet et mon élaboration d'une progression) qui vise à expérimenter et connaître les enjeux du théâtre documentaire, approfondir les mécanismes de l'écriture monologuée (Heulot-Petit, 2011), maîtriser un suivi de projet et mieux comprendre un processus de création. Je vais analyser les conditions d'une collecte et ses enjeux, pour observer ensuite comment se construit une dramaturgie et un point de vue sur le réel et, enfin, j'expliquerai comment a été menée cette élaboration d'une écriture de plateau collective.

1. Se former d'un point de vue théorique et pratique sur le sujet afin de pouvoir l'expérimenter avec des étudiants

Je souhaite, pour commencer, revenir sur les étapes du parcours qui m'a conduite à construire ce cours pratique. Comme j'invite les étudiants à rencontrer des grands-mères, cette réflexion est nourrie d'un certain nombre de rencontres liées à la question du théâtre documentaire. J'ai d'abord axé ce travail sur la rencontre de voisins, puis je l'ai orienté vers la rencontre de grands-mères. Cette question m'intéresse notamment depuis une journée de réflexion organisée par Culture Commune Scène Nationale du Bassin Minier du Pas-de-Calais, en 2015, intitulée « L'écriture du réel », avec Christophe Martin. Ce dernier avait mené un travail d'écriture en immersion dans un quartier de la Ville d'Avion, appelé « Retour aux sources ». Un texte et un spectacle étaient nés, issus de la parole des habitants, *Quartier de la République* (2011), mêlant comédiens professionnels et amateurs. En 2015, il vient d'écrire *Je ne vois que la rage de ceux qui n'ont plus rien*, mis en scène par Bruno Lajara (compagnie Viesàvies). L'après-midi est consacré à un atelier de pratique artistique (écriture et mise en voix) à partir d'articles de journaux qui relatent la catastrophe du Rana Plaza au Bangladesh et rassemblent des chiffres et des témoignages. Cette approche est donc pratique et j'expérimente l'écriture d'un monologue sur une réalité que je découvre par des articles de journaux et la connaissance (partielle) que j'en avais déjà. Nous sommes à distance temporelle et spatiale de l'événement. Je choisis donc d'écrire un monologue qui s'attache au sensible du point de vue d'une enfant qui ne comprend pas l'événement.

En avril 2016, je participe à un stage de deux jours avec Éric Deniaud, metteur en scène et comédien du Collectif Kahraba, installé au Liban, dans le cadre d'une découverte de la manipulation de la marionnette et du théâtre d'objets au Tas de sable à Amiens. Il nous explique comment, en 2012, il a dirigé un travail avec douze marionnettistes. Il a interviewé cinq de ses voisins les plus proches, a partagé un peu de leurs vies et, à travers elles, celle du quartier où il vit depuis 8 ans alors, à Beyrouth. Ces gens l'ont éclairé un peu sur l'histoire de cette ville. À partir de ces interviews, il crée cinq petites pièces pour marionnettes, présentées *in situ* dans le quartier. Lors du stage, il nous invite à interviewer quelqu'un de notre entourage et regarder notre espace de vie un peu autrement. Il faut l'enregistrer. Puis, nous nous retrouverons pour explorer ce matériau que chacun a amené et si possible travaillé en amont de manière à avoir choisi, monté, un petit monologue de maximum trois à quatre minutes. Nous réalisons les prémices de quelques petites pièces, dans l'objectif d'explorer cette parole et d'en révéler la poésie par le moyen d'objets, de marionnettes et de matériaux. La réflexion interroge donc la construction d'un monologue théâtral à destination d'un théâtre de marionnettes,

à partir de la collecte de paroles, et dans le but d'offrir aux habitants un autre regard sur leur vie.

Forte de cette dernière expérience et pour mettre à l'épreuve de manière concrète ce processus de création, j'axe un cours de troisième année de Licence sur ce travail pour véritablement observer chaque étape et la formaliser. Comme l'avait proposé Éric Deniaud, je demande aux étudiants de *travailler sur la parole d'un voisin*, de construire un solo et de mobiliser un théâtre de marionnettes, de matière ou d'objets. Ce travail articule une écriture de texte et ensuite une écriture de plateau, nous reviendrons sur cette distinction.

Cependant, pour mieux comprendre les enjeux du théâtre documentaire, j'organise en 2016 une journée d'étude sur le sujet¹. Culture Commune a soutenu un certain nombre de projets qui reposent sur la collecte de paroles et Guy Alloucherie, directeur artistique de la Compagnie Hendrick Van Der Zee (HVDZ), artiste associé depuis 1998 à cette structure, travaille aussi de cette manière. Le soir, nous pouvons assister à une étape de création d'un jeune artiste en résidence, Forbon N'zakimuena. Le processus de création de son spectacle a commencé au foyer de travailleurs de Chevilly-Larue où il a demandé aux résidents de se plonger dans leur passé et d'y retrouver des berceuses. Il les écoute, les enregistre, les filme et reçoit en partage une part de l'intimité, de l'histoire et de la culture de chacun. Il décide alors d'en faire un spectacle (*S.I.M.P.L.E*), dans une dimension de performance où les berceuses collectées seront les bases d'une composition sonore et visuelle. Les berceuses renvoient ainsi chacun à sa propre enfance mais aussi à ce que l'on transmet aux enfants par la chanson. La présence de Forbon N'Zakimuena au plateau est motivée par sa manière de travailler la parole en direct. Observer son processus de travail me permet de saisir comment s'élabore progressivement sa place de témoin de ces rencontres et comment elles résonnent en lui, puis comment il trouve, par l'expérimentation sonore, l'enjeu dramaturgique de sa prise de parole au plateau.

Ainsi, la région Hauts-de-France, marquée par la désindustrialisation et donc par le démantèlement des corporations qui y sont liées, a favorisé le développement des démarches documentaires afin d'en conserver les traces. L'expérience de *501 Blues* (2001) menée par Bruno Lajara et Christophe Martin a été un jalon important de ce travail dans cette région. Si le théâtre documentaire réinvestit un certain nombre d'expériences qui ont déjà été théorisées, la mémoire ouvrière liée à l'industrie de la région conduit-elle à des formes artistiques particulières ? De quelle manière le témoignage individuel peut-il rendre compte de la pluralité des expériences traversées ? Comment la mise en scène de ces histoires personnelles permet-elle de donner du sens à l'Histoire ? Ce sont les questions qui jalonnent le

travail avec les étudiants. Cette recherche s'inscrit dans la continuité notamment des travaux menés par Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia (2013), ainsi que dans la recherche menée sur l'usage du document et le geste de témoigner dans deux numéros d'*Études Théâtrales*² et plus récemment l'ouvrage de Béatrice Picon-Vallin et Erica Magris (2019) *Les Théâtres documentaires*.

L'angle qui m'intéresse particulièrement est la place de l'artiste lorsqu'il choisit une forme artistique qui mobilise le document. En ayant rencontré un certain nombre d'artistes, je saisis que cette place est celle de celui qui dépasse les connaissances transmises par les médias, les historiens, les biographes, pour s'immerger au plus près d'une réalité dont il se fait témoin. Il peut agir de manière indirecte en échangeant avec ceux qui lui rapportent leurs témoignages à distance d'un événement qu'il n'a pas vécu. La rencontre peut se faire de manière brute en s'appuyant sur des questions, en organisant des entretiens cadrés, en collectant la parole, en l'enregistrant, en filmant ces entretiens. Elle peut avancer de biais, en s'immergeant dans la réalité, en partageant des repas, en participant aux tâches quotidiennes, en écoutant, en regardant, jusqu'à ce que la relation se fasse plus intime, que le dialogue devienne naturel et que la confiance se glisse. L'artiste peut se laisser surprendre par le réel qui lui fait face ou, au contraire, venir avec un regard orienté, un projet qui fait de son expérience déjà une forme de sélection du réel lorsqu'il répond à une commande et connaît le thème imposé. Dans tous les cas, l'appréhension du réel a laissé des traces, mémorielles, sensorielles chez celui qui décide d'en rendre compte pour lui apporter un autre éclairage.

L'expérience peut être plus intime encore lorsque l'artiste s'inscrit dans une démarche autobiographique. Il scrute son passé en s'appuyant sur des témoignages, des photos, des musiques qui restituent une époque et une histoire personnelle qu'il a traversées mais dont il mobilise une mémoire indirecte quand la sienne se fait défaillante, comme Guy Allouche avec son spectacle *La Brique* (2012). Les artistes réinventent au fur et à mesure leurs dispositifs de rencontre pour permettre des modes de participation de différentes natures. Ainsi le moment de la collecte mobilise un cadre restreint, celui de la personne et un cadre plus large, son contexte immédiat. Le film de Raymond Depardon *Les Habitants* (2016) en est un très bel exemple. Enfin, nous nous sommes intéressés avec les étudiants au travail de Lucien Fradin, lors d'étapes de création de ses deux spectacles : *Eperlecques* (2017) - qui prend la forme d'une conférence - et *Wulverdinghe* (2019) - faisant revenir sa Mamie sur scène par la voix - et qui abordent tous les deux la question de l'homosexualité. Les formes documentaires qui relèvent de l'auto-fiction sont donc très présentes dans notre approche. J'ai ainsi choisi d'orienter la réflexion sur la place de la grand-mère dans notre société en suivant le travail de cet artiste qui

croise une dimension intime et une dimension sociale. Contrairement à la démarche que j'ai décrite dans mon article sur l'écriture de monologue qui s'appuyait sur des exercices différents à chaque séance et dans une approche plus individuelle de l'écriture, le présent travail vise à produire une écriture collective. Les étudiants ont déjà expérimenté l'écriture individuelle en première et deuxième année de Licence en atelier d'écriture et je m'appuie donc sur ces prérequis. Ils ont aussi découvert le théâtre d'objets et la manipulation de la marionnette en L1 et L2.

2. Les conditions d'une collecte et ses enjeux : savoir être sensible à l'autre

Au début du premier cours j'insiste, lors de la présentation du projet, sur le désir de revenir sur le détail d'événements historiques qui ont pu traverser la région et que nous allons aborder sous l'angle du témoignage individuel. C'est un travail sur le temps, dans un monde qui enchaîne les événements à une vitesse accélérée et un rapport au réel de moins en moins fiable, que nous amorçons ensemble. Nous revenons à la source d'une information, en sachant qu'un témoin ne nous raconte que ce qu'il veut, selon son point de vue. Le processus vise à proposer un point de vue sur une réalité, dans le but d'amener le spectateur à s'interroger sur ce réel. J'expose le déroulé de ce cours en expliquant aux étudiants qu'ils vont devoir, pour la semaine suivante, collecter un témoignage. J'insiste sur la manière d'instaurer un climat de confiance, aussi bien pendant le collectage de la parole que pendant le processus de création qui va suivre. Il est difficile parfois d'entendre un témoignage - s'il est issu d'une grand-mère d'un étudiant du groupe - et de le partager ensuite avec l'ensemble des groupes. À chaque fois, nous cherchons à instaurer une démarche bienveillante.

En effet, les étudiants doivent trouver le témoignage d'une grand-mère. La personne rencontrée peut-être une personne de la famille de l'un des étudiants du groupe, ou d'un ami, ou une personne arrêtée dans la rue, un café ou un magasin. Certains prennent contact par leurs parents interposés. Les étudiants se déplacent en groupe, ou seuls chez la personne. J'accepte aussi des entretiens téléphoniques (c'est la relation qui subsiste souvent). Il s'agit ensuite de préparer la personne qui reçoit le ou les étudiants, et de lui expliquer la démarche. Une grand-mère qui préfère ne pas avoir trop de personnes chez elle en reçoit deux, et les autres étudiants devront imaginer le contexte de la rencontre. Dans tous les cas, la préparation de cette rencontre se fait en groupe. Les étudiants préparent des questions pour nourrir le propos, capter un cadre historique quand certains faits précis sont évoqués. D'autres étudiants, connaissant bien la personne interrogée, vont la mettre dans un climat de confiance et discuter sur le mode de la confidence. La personne peut sortir un album-photo³ ou montrer un objet qui lui rappelle un

souvenir. Tous ces éléments qui réactivent la mémoire sont aussi des supports de narration. Après avoir expliqué le projet et insisté sur une démarche bienveillante (il ne s'agit pas de voler la parole de l'autre), j'entame un dialogue sur le thème avec les étudiants. Nous nous demandons quel est l'âge d'une grand-mère. Qu'est-ce que devenir grand-mère ? Puis nous amorçons un débat à partir de spectacles vus afin de solliciter notre mémoire de spectateurs et de lecteurs.

Ensuite, je leur demande des exercices à faire de manière individuelle : « *Dessine-moi une grand-mère* ». Le dessin ouvre vers l'imaginaire pour délier la parole ensuite. Le trait est fragile et rapidement caricatural, ce qui permet de revenir sur certains clichés associés à l'image de la grand-mère (un chignon, un tablier, un chat, un tricot, des lunettes, etc.). Elle est placée en contexte (cuisine, chambre, voiture) et souvent seule. Nous rions ensemble devant ces visages attendrissants. Enfin, ils doivent écrire un texte court, dix phrases qui commencent par : « *Moi, si j'étais une grand-mère, je serais* ». Cette consigne vise à produire un texte de fiction qui va reposer sur une écriture poétique suscitée par les effets de répétition-variation. L'anaphore donne le temps de varier les postures et l'usage du conditionnel d'imaginer un « plus tard » lointain, en se projetant dans ce rôle. Les garçons aussi doivent s'imaginer grand-mère (car nous interrogeons la place de la femme dans la société). Dans un troisième temps de la séance, les étudiants doivent *improviser un passage en scène qui va intégrer le texte et l'illustration*. Dans le passage au jeu, les deux éléments - texte et dessin - sont deux matériaux pour l'improvisation. L'image doit être visible. On peut couper dans le texte et improviser la parole. Il faut penser l'entrée et la sortie en scène, et la manière dont le dessin apparaît. Ce travail permet de rappeler certains enjeux du monologue : l'entrée en scène du personnage, l'importance de son regard qui va poser une adresse, le fait d'instaurer une relation (confiance, accusation, prise à parti comique, etc.), la manière dont le dessin va apparaître en scène, la place de la parole par rapport à l'image, la qualité de présence de ces divers éléments, etc. Ainsi, assez vite, notre approche du texte entre en contact avec le jeu et suscite des commentaires et des échanges à la fois sur le sujet et sa représentation.

Lors de la deuxième séance, il faut écouter une grand-mère. Chaque groupe passe devant les autres et présente cinq minutes choisies de l'entretien qu'ils ont mené. Ils peuvent donner des éléments sur le contexte de cette rencontre. Tous les étudiants écoutent un parcours de vie avec ses moments difficiles, des pleurs, des rires, des mains qui frappent la table, la sonnerie de la porte d'entrée, un voisin qui arrive ou une infirmière qui rentre. Ils captent ces récits et ces petits moments de vie. Un étudiant commente : « Elle nous a transmis tout cela rien que par la force de sa voix ». Il faut aiguïser son oreille, et être réceptif à ce qui

s'est passé dans ce moment de rencontre. Souvent, les étudiants ne sont pas venus avec un objectif dramaturgique précis, ils sont entrés en dialogue avec l'autre et ont partagé un moment ensemble. Certains ont arrêté des grands-mères dans un magasin et posé des questions assez précises : « Qu'est-ce que c'est être grand-mère aujourd'hui ? ». Le cadre ne facilite pas de la même manière la confiance et le questionnaire ressemble à un sondage. Ils se sont lancés dans une réflexion plus globale sur la place de la grand-mère dans la société alors que l'objectif est plus proche du portrait individuel.

Bien sûr, les personnes rencontrées ont été averties de l'objectif de la rencontre. Il ne faut pas voler un moment d'intimité. Pour certains, cet extrait du réel devient quelque chose de précieux et des étudiants évoquent le fait d'avoir cru perdre le témoignage sur leur téléphone et l'émotion que cela avait suscité. Comme l'avance Martin, un étudiant : « D'un récit de vie peut découler des leçons humaines, personnelles ou collectives, sensibles. Mais une collecte est précieuse et il est important de ne pas en faire n'importe quoi. Le travail de retranscription est de ce fait délicat et fragile. Nous avons tous été touchés à notre manière par cette collecte, par ce témoignage, mais dans un même temps, des ressentis communs sont apparus instantanément ». D'autres me décrivent le cadre intimiste de cette rencontre car ils ont cherché à trouver le bon contexte pour susciter une conversation : « Pour nous, le groupe, je pense que ce fut très enrichissant de l'avoir interviewée chez elle, car le lieu, l'espace était gorgé du souvenir et d'histoires à raconter », précise Adrien. Certains ont découvert un sujet, d'autres sont venus déjà avec l'idée de travailler sur un thème, comme un étudiant dont la grand-mère est atteinte de la maladie d'Alzheimer à un stade avancé.

Nous prenons le temps, en cours, d'écouter parfois jusqu'à quinze minutes de ces entretiens. L'ensemble du groupe peut donc réagir sur ce qui a intéressé, attiré l'attention, comme des phrases marquantes : « C'est mon propre chemin », « Moi, je trouve la vie formidable », « Je ne regrette pas ma jeunesse », « Les vieux, dans le temps, y z'étaient arriérés », « C'est un métier d'élever des enfants », « On se comprend pas mais c'est pas pour ça qu'on s'entend pas », « Entre nous y'a tout un monde », « On a pas été gâté, y'avait pas plein de bonbons dans l'armoire », « C'est ça notre vie à nous ». Nous écoutons comment la parole est construite. Pour ma part, j'insiste sur des thèmes qui reviennent et sur la qualité de la parole et les marques d'oralité : l'importance des silences, le timbre de la voix, les répétitions, les hésitations, qui laissent entendre ce que la personne accepte de raconter, ce qu'elle transforme, ce qu'elle dévoile, ce qu'elle avoue. Ce retour permet de faire découvrir aux étudiants une richesse qu'ils n'avaient pas soupçonnée ou vient conforter l'intérêt du passage à travers l'étude du vocabulaire

et les caractéristiques d'une conversation. J'essaie déjà d'attirer leur attention sur un fil rouge qui pourrait guider la création et qui pourrait nourrir une esthétique. Certains, s'ils le souhaitent, peuvent approfondir un sujet, comme le pressent Erwan, un étudiant :

L'enjeu était de laisser ses souvenirs, sa mémoire, revenir à la surface afin de nous relater ses expériences. La discussion était bien sûr guidée, de manière à ce qu'elle nous apprenne ce que nous souhaitions savoir. Cependant, lorsque la grand-mère parlait et racontait, nous la laissions aller et venir dans ses propres souvenirs, le temps qu'elle se rappelle certains détails qui témoignent d'une époque (par exemple comment les jeunes s'habillaient). Nous avons également décidé de parler des conditions de vie dans les EHPAD, c'est pourquoi nous en avons visité un, avec les membres du groupe, afin de collecter des témoignages et des éléments vrais pour notre pièce. Nous avons par exemple interrogé les pensionnaires sur leurs conditions de vie dans l'établissement ainsi qu'une infirmière pour avoir de la manière la plus objective possible différents points de vue.

Chaque groupe commence à s'investir dans un projet commun. Il faut tirer les fils thématiques et esthétiques qui vont être la base du travail à venir. En insistant sur les sens - la vue et l'ouïe notamment - nous cherchons à rendre sensible à une réalité car le travail renvoie à des sujets difficiles comme l'éloignement des siens, la place des personnes âgées dans notre société ou la peur de vieillir. Les étudiants soulignent la jeunesse de certaines grands-mères mais d'autres sont dépendantes, fatiguées et seules. Je cherche à attirer l'attention sur des éléments dont nous dégageons progressivement du sens. Comme le rappelle Joseph Danan (2012) :

Pour l'instant, ce 'faire sens' ne sera qu'une intuition. Souvent, je lis aux participants un texte de Michel Vinaver [Vinaver, 1982] dans lequel il dit que le sens n'est pas préalable à l'écriture, que 'l'écriture est une poussée vers le sens'.

3. La construction d'une dramaturgie et d'un point de vue : assumer un dispositif

La troisième séance consiste à *donner son point de vue sur la rencontre et entrer dans la fiction*. Je leur propose un exercice d'écriture individuelle à contrainte. L'objectif est qu'ils puissent chacun s'exprimer sur le projet en cours, et avoir des points de vue différents sur cette rencontre qui vont nourrir l'écriture commune qui suivra. Ceux qui n'étaient pas présents s'appuient sur ce qu'ils connaissent à présent de cette rencontre (ce qu'ils ont écouté, commenté, ce dont ils ont discuté). Ils doivent écrire un monologue à partir de contraintes. Le texte devra s'appuyer sur des références. Il faut d'abord, en puisant dans le souvenir de

l'écoute du témoignage, trouver : un roman, un film, un poème et une pièce de théâtre. Ensuite, il faut prendre en compte dans l'écriture cette dimension intertextuelle, en citant explicitement ces œuvres (le titre, un personnage, ou une phrase) et aussi creuser le souvenir en s'appuyant sur ses sens, en tirant les fils du sensible vis-à-vis de la rencontre. Le texte écrit commencera par une chanson et finira par une chanson. Certaines phrases commenceront par « Milène c'est... », en écrivant à la troisième personne pour prendre une place de narrateur. J'insiste sur le fait qu'il faille trouver une situation d'énonciation précise (elle peut ne pas être explicite dans le texte mais elle est claire pour celui qui écrit) car l'action produit une situation dramatique pour interroger : quelle est la place de celui qui raconte ?

Certains écoutent une musique avec leurs casques, d'autres ont commencé par faire la liste des éléments imposés. Ils peuvent chercher sur leur ordinateur des références, mais le principe est davantage de travailler le souvenir. Le risque de l'exercice est de vouloir « placer » tous les éléments (certains surlignent même les mots pour vérifier) alors qu'on peut tirer les fils de ces références pour aller vers le sensible. En faisant un tour par-dessus les épaules, je demande presque systématiquement de détailler les sensations, de retrouver les odeurs, les goûts, de citer les phrases entendues, de préciser un contexte, d'éviter de citer trop longuement mais de s'imprégner d'une ambiance. C'est difficile de trouver, c'est difficile d'incorporer, on perd du temps à chercher et à raccorder. On m'interroge sur la possibilité de rajouter un adjectif « ma chère Hélène », d'intégrer un ensemble de phrases, d'utiliser un personnage masculin, ou si les références doivent être explicites. Je sens combien le début qui impose une distance en choisissant la troisième personne « Irène c'est... » inquiète certains qui ont peur de se détacher du réel et d'oser la fiction. Ce temps d'écriture est *le moment d'une réappropriation du réel mais traversé par des échos artistiques*. Souvent le texte est au passé, empreint d'une certaine nostalgie, alors qu'il s'agit de trouver un enjeu présent de la prise de parole pour créer une tension entre le passé et le présent et de poser un enjeu dramatique, tout en pensant le lieu autour de la prise de parole qui amène la réalité de l'instant.

Le temps d'écriture pendant la séance passée, nous écoutons l'ensemble des propositions au plateau, les unes après les autres mais rassemblées selon les groupes qui vont travailler ensemble ensuite. J'ai volontairement délimité l'espace dans un coin de la scène et disposé des chaises pour que nous soyons très proches de celui qui témoigne. Un étudiant, par exemple, a écrit un texte rapidement et passe en premier pour la lecture devant tous. Son texte est intéressant car il a pris une distance ironique avec le témoignage mais une étudiante lui dit que l'on ne peut pas faire cela avec cette grand-mère. La remarque le blesse, il se braque et il s'en

va. Chaque passage à l'oral va toucher, émouvoir, une étudiante ne passera pas car elle pleure. J'ai du mal à faire saisir combien l'écriture nécessite une distance et de quelle nature. Le réel refait surface avec violence. Comme l'avance Simone Molina :

Pourquoi les manifestations du Réel sont-elles perceptibles dans les ateliers d'écriture, particulièrement dans les moments d'oralisation ? On est là du côté de l'imprévisible. Comme si le sens et le non-sens se précipitaient dans cette faille du discours, signant un aspect imprévisible de l'écriture, qui alors, est une parole. En effet, la voix touche au plus intime du corps car elle est portée par le souffle. Le geste participant de l'écriture, la position des corps dans l'atelier est importante. Lorsque la voix déraile lors d'une lecture devant le groupe, c'est que le Désir inconscient, situé sur « l'autre scène », apparaît (Molina, 2013 : 396).

Nous écoutons les chansons à peine fredonnées et regardons les corps emportés par le rythme. Devant l'émotion suscitée, j'interviens pour souligner les phrases types au présent de vérité générale « Louise c'est réparer les vivants ». Commenter la langue permet de mettre à distance l'émotion qui survient. Je note comment les répétitions peuvent créer une langue du personnage (« comment dirais-je », « voyez-vous » « je ne me suis jamais interposée », tout comme l'utilisation d'une langue étrangère ouvre un horizon). Nous décrivons ensemble le rapport au réel et la dérision parfois du regard de l'auteur, ou la manière dont il a été touché et en rend compte. Le jeu des prénoms fait référence à une époque passée (il faudra choisir celui du personnage). L'importance des objets mentionnés crée un cadre et un support de mémoire (une robe de mariée déballée pour la montrer ou qu'on cherche sur une photo). Nous observons les éléments qui permettent aux textes d'un même groupe de se rejoindre (un lieu : la cuisine, un thème : les voyages). Mais nous relevons combien les situations d'énonciation imaginées sont différentes, alors même que le témoignage initial est le même. Nous nous attardons sur ce que le corps laisse échapper dans la chanson, comment ce corps fait trace au présent.

Ce travail de recherche de références vise à faire comprendre comment une œuvre renvoie à un univers artistique qui va nourrir une réflexion commune et permettre de construire un discours partagé. Cette dimension esthétique est difficile à saisir, même pour des étudiants de troisième année de Licence. La référence à tout prix ne doit pas bloquer l'écriture, elle est un tremplin, une manière de creuser comment le réel vient raviver des connaissances personnelles et communes. L'autre priorité à ce stade du travail est de revenir au sensible, à la sensation de ce qui est proche, de ce qui fait corps. Je lis derrière l'oreille lorsqu'ils écrivent, en venant leur murmurer la précision du corps, du geste, je viens soutirer l'intime. Je viens chercher ce qui touche l'écrivain pour s'autoriser

la distance ensuite. C'est ici mon long travail sur l'écriture de monologue qui me permet de savoir - ou de sentir - à quel moment donner des inducteurs d'écritures est nécessaire à l'avancée d'un texte.

En travaillant sur le théâtre documentaire, je cherche à mettre en valeur la place de l'artiste et de son engagement dans des spectacles qui font entendre une parole individuelle au sein de monologues. Je m'intéresse à cette forme en ce qu'elle fait revenir à ce qu'il y a de plus intime et de précis dans le témoignage et dans la relation théâtrale. Les éléments analysés (la parole, l'adresse, le personnage, etc.) sont largement définis et pourtant toujours légèrement infléchis par la nature de celui qui prend la parole et sa capacité à créer des présences, à rendre présents des souvenirs pour ceux qui travaillent une écriture autobiographique, ou la capacité à rendre présents des êtres de fiction. Plus généralement, cette réflexion sur le monologue est liée à la question du témoignage et invite à analyser ces formes qui ont recours à des sources issues du réel. On peut alors interroger la nature du document (visuel ou sonore) au théâtre et observer jusqu'à quel point il peut entrer dans un processus de figuration. Selon les groupes, cette entrée dans l'écriture à contrainte n'est pas toujours facile : les étudiants bloquent sur la liste initiale, ont peur de prendre une distance. Il est difficile de faire sentir ce que représente la liberté d'écrire : s'autoriser des pas de côté avec le monde et le fait qu'aller chercher une résonance en soi puisse nous ramener à des choses douloureuses ou heureuses auxquelles nous puisons pour écrire. Mais cette première approche vise aussi à faire sentir combien certaines micro-actions proposées produisent une situation dramatique. Marie-Christine Autant-Mathieu (2003 : 12) rappelait déjà dans les années 1990 :

Si les marques de la théâtralité disparaissent des textes de théâtre contemporain, une qualité de plus en plus subtile et peut-être encore nécessaire demeure : l'efficacité dramatique, ce qui fait que le texte a été conçu et écrit pour être vu et dit, et ce qui le situe du côté du théâtre et non du côté de la littérature.

Cette « efficacité dramatique » difficile à cerner parfois repose sur des formes multiples qui fondent des œuvres hétérogènes comme le rappelle Jean-Pierre Sarrazac (Klein, 2007 : 83) :

Multiplés sont les formes de détours dans le théâtre moderne et contemporain. Un spectacle comme Rwanda 94^a - politiquement et poétiquement, un véritable chemin de connaissance - en propose un superbe inventaire, du dialogue des morts à l'oratorio politique, en passant par le théâtre documentaire, la parabole, le jeu de rêve, etc.

Il glisse ainsi le théâtre documentaire au sein de ces formes de détour mais nous inversons plutôt les choses et observons divers procédés au sein d'une forme de théâtre documentaire dont nous tentons de définir les enjeux contemporains à travers un thème précis.

Le travail sur les grands-mères a été plus sensible que celui sur les voisins car nous avons interrogé les représentations de la vieillesse aujourd'hui mais aussi l'âge d'une grand-mère dans une région où il n'est pas rare d'être grand-mère à quarante ans. Ces histoires évoquent aussi celles qui se sont installées dans la région pour suivre un mari qui venait y travailler, quittant la Pologne ou le Portugal. La place du féminin a suscité des paroles engagées et touchantes à la fois, évoquant la guerre, le travail de la mine, un passé industriel fortement ancré dans la mémoire de cette région. La dimension politique de ce théâtre s'est donc imposée progressivement⁵. Ce travail a donné l'idée à un groupe d'étudiants de L3, dans le cadre de leur stage, de mener un atelier d'écriture à la maison de retraite de Bapaume.

La quatrième séance vise à aller *de l'objet à l'écriture collective*. Nous faisons une séance qui commence par des exercices sur le théâtre d'objets. Je ne peux pas détailler ici ce processus qui s'appuie sur une expérience issue de stages avec Christian Carrignon (Théâtre de cuisine), Gilbert Meyer (Cie Tohu Bohu) et Jacques Templereau (Théâtre Marnaf) notamment. Suite à cette exploration par le jeu, nous basculons dans l'écriture collective nourrie des exercices préalables. Pour certains, c'est l'excitation du montage de matière qui prédomine, pour d'autres c'est le flou complet dans la méthode à adopter. Ils doivent passer à l'écriture à plusieurs, suite à cette proposition à partir de l'objet qui a exploré une distance (qui peut être ironique). C'est le moment où certains vont peut-être prendre le pouvoir dans le groupe et d'autres être déçus de devoir écartier un texte qu'ils ont écrit. J'observe les groupes pour gérer ce moment de transition et apporter conseil, aide, écoute, dans la gestion des difficultés du groupe et pour valoriser la place de chacun.

Le texte est aussi l'occasion d'accepter que l'écriture devienne fictionnelle et prenne des libertés avec le témoignage initial pour s'approprier le réel dans une visée artistique. Certains peuvent se sentir trahis. Que ce soit pour le travail avec les voisins ou avec les grands-mères, trois difficultés majeures se posent. La peur d'aller vers l'autre et de ne pas savoir mener l'échange était très forte, maintenant la déception peut prendre le dessus face au témoignage initial. C'est plus souvent une forme d'attachement avec la grand-mère qui se révèle. La peur de la dimension poétique lorsque je leur ai demandé de passer par la fiction pour trouver une distance. Cette peur est moins forte chez ceux qui décident, à présent, de prendre une distance ironique. La vraie difficulté à porter un regard sur l'autre,

à en dire quelque chose et donc à s'engager dans un propos. Comme l'avance encore Anne-Françoise Benhamou (2012 : 26-27) :

Produire de la fiction (pour toutes les formes artistiques qui se réclament d'autre chose que du pur divertissement), c'est supposer que l'expérience directe du réel est insuffisante, et chercher à compléter par des formations imaginaires qui lui donnent son sens ; c'est tenter d'intervenir à l'endroit de cet écart - ou de cette perte - du réel.

À l'écoute du témoignage initial, comme nous l'avons déjà précisé, des passages se répètent plus que d'autres dessinant des thématiques et des fils conducteurs. En effet, il faut choisir des thèmes au sein de ce qui est raconté : la famille, le temps, la mort, la transmission, l'amour, la maladie, la solitude, etc. Il s'agit de réfléchir sur la place des femmes aujourd'hui, mères et grands-mères et comment elles appréhendent le travail, les enfants qui ont grandi si vite, le temps passé avec les petits-enfants, les gardes du mercredi ou les vacances, la famille proche ou qui s'est dispersée, le lien qu'elles assurent, leur investissement dans des associations ou leur vie dans une maison de retraite. La dimension documentaire demande de se renseigner davantage sur le réel évoqué pour avoir des connaissances sur le sujet abordé. Émouvoir et faire réfléchir *nécessite d'être touché soi-même par une réalité que l'on a interrogée en profondeur.*

Ensuite, il y a la dimension factuelle : des lieux qui sont cités et qui dessinent une cartographie réelle, des trajets (la maison, l'école, les vacances, etc.), une série de métiers qui renvoie à une réalité sociale, des généalogies (les prénoms donnés qui sont liés à une époque ou à des anecdotes). Ensuite, il faut creuser la parole, les manières de dire. Face au témoignage intime, il faut creuser les non-dits, les choses non avouées. Creuser le manque, combler les trous de mémoire. Une fois un thème choisi, il faut répertorier les éléments à garder, relever des informations, trier, ordonner et reprendre certaines expressions voire même certaines phrases complètes qui sonnent comme des aphorismes au présent de vérité générale : « L'amour est la seule et unique chose qui doit guider tes pas dans la vie », ou encore : « La vie est plus forte que la mort, la vie te prend ». Certaines phrases dites vont marquer les étudiants qui vont les garder coûte que coûte.

Mais comment adopter un point de vue ? Quel est l'enjeu du personnage qui témoigne ? Pourquoi raconte-t-il cette histoire ? Dans quelle situation ? Par exemple, les étudiants hésitent entre le fait de reprendre l'histoire d'une femme dans sa continuité avec un point de vue intérieur (en faisant parler un personnage) ou extérieur (en adoptant le point de vue d'un autre personnage qui la connaît ou l'a rencontrée). Faut-il, au contraire, trouver un personnage totalement extérieur à la

situation ? Certains étudiants interrogent ce dernier point de vue car ils souhaitent dénoncer les conditions difficiles qu'ils ont pu observer dans un EHPAD. En même temps, ils souhaitent faire un parallélisme avec l'histoire de la grand-mère d'un membre du groupe. Finalement, ils décident d'un point de vue dramaturgique d'évoquer le passé (pour le devoir de mémoire) et le présent (pour les enjeux sociaux et politiques). Ils ont ainsi choisi une posture dramaturgique en inventant le personnage du petit-fils qui fait le lien entre deux strates temporelles à travers son monologue et qui racontera l'histoire de sa grand-mère. En fait, l'étudiant qui a interviewé sa grand-mère a fait un long chemin pour comprendre l'enjeu dramaturgique qui est à l'image de sa propre relation à sa grand-mère. Toutefois, au plateau, ce n'est pas lui qui va jouer le petit-fils. Ainsi, les autres membres du groupe se sont approprié l'histoire pour la penser d'un point de vue dramaturgique. Ils ont trouvé la place du détour, comme le précise Jean-Pierre Sarrazac (2012 : 28), au sujet de l'atelier d'écriture :

L'écrivain doit se garder de se laisser sidérer par cette réalité dans laquelle nous sommes pris et que nous croyons toucher du doigt. L'auteur dramatique a tout avantage à adopter la vision de Persée dans sa confrontation avec la Gorgone : le regard oblique, le détour qui consiste à s'éloigner de la réalité (des apparences) pour mieux tenter d'atteindre le réel en son cœur.

Ils interrogent la place de celui qui va témoigner dans le monologue, comme l'indique Martin : « on se rapprochait de la vérité en soulignant ce passage de témoin entre une grand-mère et sa petite fille ».

Il nous faudrait aussi prendre le temps de montrer comment se tisse une langue à plusieurs. Les étudiants ont chacun un style et parfois ils font le texte à voix haute en trouvant les phrases ensemble. À d'autres moments, ils écrivent une trame et délèguent à un seul le fait d'organiser les idées. Une étudiante, Marine, précise : « Nous nous focalisons sur le monologue de la femme et sur les coupures qui entraînent des changements de sujets de conversation. Ce qui m'a beaucoup aidé, c'est de voir le spectacle *Danbé*, concert narratif sous casque, de la compagnie (Mic)zzaj (2012) puisque ce spectacle est un théâtre documentaire avec une mise en voix du monologue d'Aya Cissoko. Cela m'a permis de réécrire une deuxième forme de mon texte initial dans l'optique d'une description ». Ainsi l'étudiante, nourrie par un spectacle que nous avons vu ensemble en 2016, trouve une piste d'écriture, confronte son texte à d'autres textes du groupe et ils font un montage de plusieurs points de vue. Ils restent dans la contrainte d'une forme monologuée mais qui devient polylogue.

Enfin, nous interrogeons la place de l'objet dans cette expérience mémorielle. Centrer sur un objet donne du sens au fil dramaturgique qui tisse progressivement la forme de cette histoire. Par exemple, des étudiantes trouvent le rôle d'un miroir qui se transmet à travers les générations. Le manipuler fait résonner la symbolique du temps qui passe et de la vérité lue sur le visage de celle qui s'y mire. L'objet référentiel est une porte ouverte vers d'autres mondes, comme dans les contes où des fantômes peuvent surgir. Cette exploration sensorielle de l'objet ouvre vers d'autres possibles. Peu à peu, les étudiants trouvent « le lieu du poétique », le moment où la fiction se glisse dans la création. Chacun s'approprie cette histoire et trouve l'endroit où le projet le touche, grâce à une résonance personnelle. L'écriture devient véritablement collective car chacun amène ses références, ses résonances et ils se créent une culture commune. Par exemple, des étudiants qui travaillent sur la maladie d'Alzheimer décident de creuser l'idée des trous de mémoire. Ils mettent concrètement en scène une tête trouée. Parfois le personnage de la femme manipule l'objet, parfois l'objet la manipule elle-même. Le récit est construit comme un poème qui alterne des moments enjoués et des retours à la réalité, la douleur de la maladie et l'amour qui persiste. Martin, un étudiant, l'analyse : « On se sent responsable de ce que l'on fait pour montrer le vrai, l'intime, la beauté et parfois les problèmes de la vie mais dans un cadre respectueux et on l'espère émouvant ».

Entre écriture et manipulation, les étudiants se concentrent sur certains détails qui ont marqué chacun et qui vont permettre de construire une progression dramatique du monologue. D'autres savent, assez vite, qu'ils vont nourrir une dramaturgie de la mémoire et du souvenir mais aussi de l'enquête, de la reconstitution car le petit-fils en sait plus que la grand-mère elle-même. Un étudiant connaît des pans de la vie de sa grand-mère que sa mère lui a racontés alors que sa grand-mère, elle, les a oubliés. Un album-photo manipulé rend compte de ce passé que l'on parvient difficilement à nommer. Il faut tester ces trouvailles au plateau.

4. L'élaboration d'une écriture de plateau collective : jouer avec les mots, les objets et l'espace dans une forme monologuée

La cinquième séance s'attache au *Passage du texte écrit à une écriture de plateau*. Si le texte écrit commencé a trouvé sa propre cohérence, nous cherchons à le mettre en friction avec la manipulation de l'objet. Cette confrontation à la matière peut entraîner des suppressions de texte, ou des envies d'ajouts, en fonction de ce qui surgit de la manipulation trouvée par le manipulateur lui-même ou par le regard de ceux qui observent le travail et appréhendent des jeux d'échelle (avec la possibilité de filmer en direct ou de zoomer sur une action par exemple)⁶. Nous

pourrions bien sûr commencer directement par la manipulation pour construire le projet, mais il me semble intéressant de passer par le texte pour faire saisir comment l'écrit se construit. L'objet pose d'emblée la fiction sur scène et le poétique est évident. Toutefois, comme le précise Philippe Genty (2013 : 277) :

Un morceau de tissu, de kraft, une chaise longue, une pelote de fil, un film plastique n'ont pas de caractère anthropomorphique. C'est la conviction du regard du manipulateur et de son interaction⁷ avec eux qui va nous permettre de devenir voyants avec lui.

La base textuelle écrite précédemment fait entrer dans le jeu avec du texte et rassure certains. À l'inverse, d'autres restent bloqués sur le texte et ont du mal à entrer dans le jeu, en trouvant la place du corps. Nous examinons si le texte produit l'effet souhaité à la scène dans sa rencontre avec les objets. C'est en ce sens que nous le considérons comme une écriture en chantier qui devient écriture de plateau en se frottant à la matière concrète. Peut-être qu'ici, contrairement à la démarche que j'ai adoptée dans l'écriture de monologue en deuxième année de Licence, je me détache d'une approche texto-centriste pour me consacrer davantage à un processus de travail avec différentes matières. Parfois, un album-photo utilisé pendant la rencontre est l'élément central et puis l'écriture faisant son œuvre, l'objet est mis progressivement de côté et devient un accessoire moins utile. Le travail vise rapidement l'ébauche, puis l'ajout ou le retrait par l'expérimentation scénique. Mon approche est ainsi plus proche de celle de Joseph Danan qui cherche « comment une écriture qu'on peut encore désigner comme dramatique peut-elle répondre à l'exigence de 'performativité' qui caractérise la scène contemporaine qui se traduit par l'hybridation croissante du théâtre avec la danse, la musique live, la vidéo en direct, le cirque, la 'performance' dans son sens historique ? » (Danan, 2012 : 85). Si nous privilégions la forme du monologue et la place de l'objet, les formes explorées par les étudiants empruntent à tous les éléments cités ci-dessus.

L'hybridité joue d'une relation multiple avec les divers langages scéniques : intrusion de la vidéo pour remonter une scène d'anniversaire passée, montage photographique, dessin fait en direct, autant d'éléments qui jouent sur la mise en présence d'éléments relevant du passé et de la fulgurance de la manipulation au présent. Nous notons dans les propositions des étudiants la difficulté fréquente de poser un corps en mouvement sur la voix de l'autre absent. Ainsi, les étudiants proposent souvent d'intégrer l'enregistrement initial comme s'il surgissait dans sa perfection de document. Après avoir intégré la parole dans un dispositif, ils reviennent au statisme d'un personnage pour favoriser l'écoute de l'autre absent. Alors même qu'ils sont dans un monde qui mêle en permanence des médias divers, cette parole de l'Autre retrouve une forme de sacralité de l'écoute. Nous

interrogeons alors la validité de leur scénographie qui se construit progressivement au plateau. Un certain nombre de scénographies utilisent le fil qui relie passé et présent, la couture, la manipulation de tissus. D'autres jouent avec des éléments de la cuisine (la farine et l'eau pour faire de la pâte qui va permettre de fabriquer des personnages). Comme le précise un étudiant : « La construction de la dramaturgie étant faite, le point de vue critique étant donné, il ne reste plus qu'à élaborer concrètement un travail au plateau qui respecte les choix que nous voulons assumer et revendiquer ». Ce groupe va travailler l'utilisation de la marionnette au plateau et la confronter à des projections vidéo, en creusant une zone qui laisse le choix au spectateur de faire des rapprochements ou non.

La sixième séance est consacrée à l'*Expérimentation plateau avec objets et costumes pour travailler le visuel*, et appréhender le sens produit par l'image scénique. De quelle manière le regard du spectateur va circuler dans la scène ? En quoi la narration visuelle est-elle en cohérence avec le propos ? Comment des éléments hétérogènes entrent-ils en dialogue et au service du monologue ? Nous avons tendance à privilégier l'épuration pour aller à l'essentiel et ne pas surcharger le plateau. Le travail vise à rendre compte d'un vécu par le jeu, la réalité d'un corps et d'un espace, mais aussi à restituer des souvenirs immatériels qui surgissent par des objets. Le travail vise à interroger une manière de matérialiser le souvenir de la grand-mère. Les étudiants expérimentent la posture de « l'auteur scénique », au sens de Joseph Danan (*ibidem* : 87). La scénographie peut faire référence à un lieu qui s'est transmis par héritage, un magasin de chaussures, une boulangerie ; quelques bouts de tissu, une chaussure créent le contexte. Certains mobilisent le jeu d'ombres pour séparer les scènes du passé de celles présentes, comme le précise Antoine, un étudiant :

La lumière quant à elle, symbole de cette mémoire qui illumine l'objet et la réponse reste floue et n'hésite pas à s'éteindre, changer de couleur, se rallumer pour représenter toute cette lutte que doit vivre ma grand-mère en voulant se rappeler certaines choses.

Des étudiants proposent un travail en déambulation. Nous fabriquons un petit personnage en papier puis nous entrons dans la salle et assistons à un film en stop motion qui retrace un bout de vie, ensuite nous sommes invités à déambuler dans la salle et à mettre nos petits personnages dans des situations alors que l'on nous dit un monologue. Dans une autre mise en scène, on nous invite à venir nous allonger sur des coussins et une comédienne vient nous chuchoter le texte à l'oreille.

La septième séance précise le lien entre *Scénographie et dramaturgie sonore et visuelle*. Le texte entre en écho avec les autres éléments scéniques. Nous prenons

du temps pour le silence qui précède ou suit la parole et qui donne du poids aux gestes et à la manipulation d'objets. Le témoignage nécessite ces silences qui sont autant de moments de doutes du personnage, que de moments pour se ressaisir, ou de difficultés du personnage. J'ai aussi accepté des formes limites comme une pièce didascalique. Les étudiantes ont mis en scène une femme qui travaillait dans une boutique. N'apparaît que le haut de son corps dans le cadre de son magasin, elle ne cesse de disposer des objets, nettoyer sa vitre et une main invisible lui renvoie en permanence des objets. L'image qui se construit progressivement est celle d'une vanité qui traduit son parcours. Sa partition gestuelle est calée sur une partition sonore très précise mêlant chanson et voix enregistrée. L'écriture est donc celle de la partition gestuelle d'un solo. Un étudiant, Victor, évoque sa création musicale au service d'une dramaturgie sonore :

J'ai composé une musique de dix minutes sur un aspect très mélancolique au piano et au synthé. Sur la musique, j'ai rajouté le bruit de l'eau afin de faire penser aux chutes du Niagara (un souvenir de la grand-mère), des tic-tac d'horloge afin de faire penser au temps qui passe, et du vent qui symbolise les souvenirs qui s'envolent. De plus, nous avons rajouté de l'eau sur scène et chaque objet est associé à un souvenir.

Je finirai ce rapide passage en revue de tous ces projets par une dernière image qui m'a marquée cette année. Un groupe a écrit un long monologue à partir du témoignage d'une grand-mère. Ils ont repris beaucoup d'éléments de l'enregistrement et ont retracé un parcours de vie : la naissance, la guerre qui passe, la maladie qui enlève une sœur, le travail chez des gens riches, la rencontre du mari, la vie à deux, un enfant mort-né, la mort du mari, la solitude de cette femme. Le fil conducteur est la traversée de la scène du fond vers le public. La comédienne, Pétronille Requin, marche sur un fil imaginaire, le fil de la vie, qui la fait tremblante, fragile, prête à tomber et pourtant des objets arrivent dans ses mains et à chaque fois font ressurgir le souvenir. À chaque fois, ce retour la fige dans l'assurance d'un instant retrouvé et la force de son énergie d'alors qui lui a permis de poursuivre le chemin. La manipulation réintroduit des effets de réel par touches. Elle passe du rire aux larmes puis au rire à nouveau, tout cela dans une simple traversée au rythme parfois d'une musique mais plus souvent dans un long silence. La forme est bouleversante dans son épure, dans la simplicité de l'écriture, dans la justesse de l'interprétation, dans ces micro-silences face aux objets qui lui tombent dans les mains et qui trahissent son étonnement renouvelé des merveilles et des douleurs de la vie. J'y trouve une illustration de l'impulse définit par Philippe Genty (2013 : 280) :

Les impulsions existent aussi en mime et en danse où l'interprète imagine dans l'exécution de certains mouvements qu'une force extérieure l'anime : un fil, un souffle, une présence invisible. Ou plus simplement il cherche à produire un contraste dans son mouvement qui vient briser la continuité d'un rythme.

Elle ne joue pas la vieillesse mais le corps se marque progressivement, par l'interaction avec les objets. Elle se lasse, instable et jusqu'au bord de scène face à nous, toujours, debout.

La huitième séance est consacrée à l'évaluation écrite qui porte d'abord sur le cours magistral. Une question porte sur la notion d'esthétique au XX^e siècle, une deuxième est le commentaire de la citation suivante qui résume très bien les enjeux que nous avons abordés (Picon-Vallin, Magris, 2019 : 13) :

Si la scène - et particulièrement les jeunes artistes - se passionnent pour ce genre, n'est-ce pas parce que l'espace de la scène ouvre une béance dans la course effrénée qui caractérise à la fois notre mode de vie urbain et connecté et la perte des repères que le monde globalisé et numérisé génère ? N'est-ce pas parce que le théâtre sait prendre tout son temps, un temps qui introduit la rupture, peut désaliéner les urbains pris dans la cadence haletante du changement où une nouvelle chasse l'autre, rendant la précédente obsolète ? À l'immédiateté kaléidoscopique de l'histoire événementielle, faite de fragments qui s'entrechoquent, de réactions à chaud sitôt dites sitôt oubliées, de faits scandaleux, improbables, spectaculaires, il nous proposerait un lieu propice à la réflexion, où l'art dispose sa distance, son recul, ses collusions, ses images, ses montages signifiants, sa poésie, et fixerait un instant la réalité mouvementée, tourmentée, pour la concentrer sous une loupe.

La seconde évaluation porte sur la démarche suivie en TD :

Vous donnerez rapidement les enjeux du Théâtre documentaire après l'avoir défini précisément et vous préciserez quel type de théâtre documentaire vous avez abordé. Vous vous appuyerez ensuite sur votre propre expérience en décrivant et en analysant : les conditions d'une collecte et ses enjeux, la construction d'une dramaturgie et d'un point de vue, l'élaboration d'une écriture de plateau collective.

Les étudiants qui ont véritablement suivi les étapes du processus de création peuvent commenter largement leur démarche et approfondir tous les enjeux. Ceux qui ont pris du retard ont moins de matière pour commenter le processus. Certains étudiants ont du mal à décrire leur propre travail alors qu'ils se sont posé les bonnes questions. Le fait de faire ce type de travail de création en un temps aussi limité nécessite un cadrage strict pour suivre une progression. C'est aussi le moyen

de leur montrer qu'un artiste qui répond à une commande travaille dans un délai limité. Enfin, la neuvième séance est dédiée à l'évaluation finale *du jeu*. Nous y consacrons une journée complète car ils peuvent faire le montage des lumières, différent pour chaque proposition, ainsi que la scénographie qui peut s'avérer très complexe. Elle est ouverte au public et notamment aux grands-mères.

Conclusion

La description de ce processus révèle combien le temps est compté au sein d'un cours de 26 heures, toutefois, certains étudiants mobilisant des répétitions en dehors des séances parviennent à écrire un texte riche de sens et une mise en scène pertinente. Il ne s'agit pas seulement de répéter des mots issus d'un témoignage mais aussi de faire des choix et de compléter le réel. Il faut trouver une méthode de travail qui ne crée pas de tension dans le groupe pour être au service d'une écriture collective et homogène où chacun se retrouve. La symbolique des objets, des déplacements, la rythmique de l'ensemble, se dessinent peu à peu. Des objets surgissent, comme les souvenirs reviennent par bribes à la mémoire. Nous rendons palpable et impalpable toute cette matière originale qui traverse une poétique de l'espace. Les étudiants pensent, au début, qu'il va falloir trouver des personnes qui ont des histoires à raconter. J'entends des phrases comme « ma grand-mère n'a pas eu une vie intéressante » alors même que nous pouvons trouver chez chacun matière à dire. Nous ne cherchons pas à débusquer du sensationnel, mais une simple anecdote peut s'étendre et devenir un fragment exemplaire d'une réalité qui n'est plus. Je cherche à rendre sensible à la force de l'écriture portée par un corps traversé par le désir de témoigner. Les étudiants qui se sont investis pleinement sont touchés par cette expérience.

Je finis cet article sur un extrait de l'analyse d'un étudiant de la promotion de cette année, Antoine, car mon travail est surtout celui-là : ni former des comédiens, ni former des metteurs en scène mais former des dramaturges, ceux qui pourront analyser d'un point de vue dramaturgique, le texte, l'écriture de plateau, le processus de création, quel qu'il soit :

Proposant un texte empreint de poésie, le monologue écrit nous présente cette personne tantôt apeurée, tantôt naïve et qui tente de recoller les morceaux d'un passé oublié. Écrit autour de l'enregistrement et des questions que je posais à ma grand-mère, le texte résonne comme des réponses intérieures à ces dernières : « tu te rappelles de ton mariage ? » « c'est quoi ton plus vieux souvenir ? » ; la relation intime présente entre les lignes permet d'imaginer un mode à la fois onirique et réel. [...] Je joue avec ces objets, les enfle, les touche, comme s'ils

étaient la source de ma mémoire, comme s'ils allaient me donner la réponse ou peut-être sont-ils les seuls objets qui retiennent cette mémoire pouvant alors s'envoler à chaque instant. [...] Durant toute cette enquête, un univers sonore se crée également. Empreint de nostalgie, d'espoir, de tristesse et de peur, la musique composée par Victor fait resurgir à la fois le côté monotone de la vie de ma grand-mère tout en s'inscrivant dans cette recherche paisible, dans cette quête sans fin. [...] Elle accompagne le personnage ainsi que le souvenir en train de disparaître. Vient alors le final. L'angoisse, la peur d'oublier ce qui vient de se passer. La peur d'oublier cette relation entre elle et moi face public armé de ma lampe. L'oubli ne tardera pas à arriver et comme ma grand-mère 5 minutes après notre entretien, tout est déjà oublié.

Creuser ces histoires de grands-mères avec mes étudiants m'a fait vivre des moments intenses d'émotion face à des propos sensibles et engagés pour dire la place de la personne âgée dans notre société. Il aurait fallu ici citer des extraits des textes écrits, montrer des dessins de grands-mères, des croquis de scénographie, des plans-feux, des photographies des corps en jeu, etc. J'ai choisi de citer les mots de mes étudiants relevant déjà d'un regard réflexif sur leurs processus de création. Regards individuels pour rendre compte d'un vécu collectif qui passent par mon propre montage qui en garde la trace. Encore une histoire de passage de témoin...

Remerciements

Je remercie Adrien Waterlot, Erwan Tellier, Martin Kupczyk, Marine Eeckout, Antoine Dufour et Victor Ropital dont je cite les propos extraits de leurs copies, ainsi que l'ensemble des étudiants des promotions 2016-2017, 2017-2018, 2018-2019 et 2019-2020 de Licence 3 Arts du spectacle de l'Université d'Artois qui ont suivi ces cours et ont contribué par leur travail à cette réflexion.

Bibliographie

Benhamou, A.F. 2012. *Dramaturgies de plateau*. Besançon : Les solitaires intempestifs, coll. « Essais ».

Autant-Mathieu, M.C., sld., [1995], 2003. *Écrire pour le théâtre, les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris : CNRS Éditions.

Danan, J., Sarrazac, J.P. 2012. *L'Atelier d'écriture théâtrale*. Arles : Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre ».

Genty, P. 2013. *Paysages intérieurs*. Arles : Actes Sud.

Heulot-Petit, F. 2011. *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine. L'altérité absente ?* Paris : L'Harmattan, coll. « Univers théâtral ».

Heulot-Petit, F. 2013. Écriture de monologue. In : *Pratiques d'écriture à l'université*. sld. Mongenot C., Houdart-Merot, V. Paris : Honoré Champion, p. 189-207.

- Heulot-Petit, F., Jolly, G., Pavlova, S., sld. 2019. *Interactions entre le vivant et la marionnette. Des corps et des espaces*. Arras : Artois Presses Université, coll. « Études littéraires ».
- Kempf, L., Moguelevskaia, T., sld., 2013. *Le théâtre néo-documentaire, résurgence ou réinvention ?* Nancy : PUN-Éditions universitaires de Lorraine.
- Klein, J.P., sld., 2007. *Colloque des Écrivains Associés du Théâtre*. Paris : L'Amandier.
- Lemaire, V., Piemme, J.M., sld., 2011. Dossier « Usages du 'document'. Les écritures théâtrales entre réel et fiction », *Études Théâtrales*, n° 50.
- Marleau, D. 1995. « Colle, papier, ciseaux ». In : *Écritures dramaturgies*. sld. Eruli, B., Puck, n° 8.
- Molina, S. 2013. Éthique de l'animateur d'atelier d'écriture et désir d'écrire. In : Mongenot, C., Houdart-Merot, V., 2013. sld., *Pratiques d'écriture à l'université*. Paris : Champion.
- Picon-Vallin B., Magris, E. 2019. *Les Théâtres documentaires*. Montpellier : Deuxième époque.
- Sarrazac, J.P., Naugrette, C., Banu, G., sld., 2011. « Le geste de témoigner : Un dispositif pour le théâtre ». *Études Théâtrales*, n° 51-52.
- Vinaver, M. 1982. *Écrits sur le théâtre*. Lausanne et Arles : L'Aire et Actes Sud.

Notes

1. « Engager l'histoire pour l'Histoire : quelle place pour l'artiste dans le théâtre documentaire ? » en collaboration avec Laurent Coutouly (directeur de Culture Commune Scène Nationale du Bassin minier) et Pierre Rogez (Université d'Artois), Loos-en-Gohelle, le jeudi 8 décembre 2016.
2. Véronique Lemaire, Jean-Marie Piemme, (2011). Ainsi que Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu, (2011).
3. Pour l'album-photo, voir *Vies de Papier* (2017), compagnie La Bande Passante, Théâtre d'objets documentaire.
4. Analysé dans notre cours magistral sur le théâtre documentaire : *Rwanda 94* (2000), mise en scène du Groupov.
5. Notre cours magistral revient sur deux figures historiques du théâtre documentaire : Piscator et Weiss.
6. Voir *La Grande Guerre* (2014) mise en scène du collectif Hotel modern, proposant un film d'animation tourné en direct avec manipulation d'objets à vue.
7. Pour cette notion, voir : Françoise Heulot-Petit, Geneviève Jolly et Stanka Pavlova, sld. (2019).