Fédération Théâtre Action

Fondamentaux de la conduite d'un projet

ARTICLE

Auteur.rice.s

SYNTHESE de deux années de Colloques (2000-2002) en Europe

Cet article est une version numérisée de l'original paru dans l'ouvrage “Théâtre-action de 1996 à 2006, Théâtre(s) en résistance(s)”, Éditions du Cerisier, Collection Place publique, 2006, pp. 69-72, consultable en bibliothèques publiques.

THÉMATIQUE :

Création collective

CITATION CLÉ :

[…] de théorisation de nos pratiques, […] il n’y a pas de recette dont nous serions dépositaires ou de savoirs décisifs jalousement retenus.

STRUCTURE DE L’ARTICLE

1. Une responsabilité d’amont en aval
2. L’environnement du projet
    a. *Le(s) LIEU(x) et le TEMPS*
    b. *Les PARTENAIRES : il est impératif de distinguer le nature des partenaires*
    c. *Les INTERVENANTS sont de deux natures :*
3. Impératifs intrinsèques au “projet”
    a. *Projection contre Projet*
    b. *La responsabilité d’amont en aval*
4. Les bagages de l’intervenant artistique

Plus d’informations :
coordination.fta@gmail.com
www.federationtheatreaction.be

Fondamentaux de la conduite d'un projet

SYNTHESE de deux années de Colloques (2000-2002) en Europe (1)

Une responsabilité d'amont en aval

De plus en plus d'élèves sortis de Conservatoires ou d'Écoles sociales – pour ne citer qu'eux parmi d'autres - interpellent les compagnies et leurs animateurs pour savoir comment ils peuvent mener un projet de *type théâtre-action.*

Longtemps cette question nous renvoyait à nos propres interrogations de comédiens animateurs (C-A) et à une certaine humilité en matière de théorisation de nos pratiques, sachant que rien n'est jamais pareil et qu'il n'y a pas de recette dont nous serions dépositaires ou de savoirs décisifs jalousement retenus.

Mener un projet théâtral collectif c'est d'abord, à l'évidence, une question de savoir-être. Il n'en reste pas moins que les années d'expérience dans des situations les plus diverses et plus de cinq mille créations théâtrales, bâtissent un *savoir-faire* qu'il serait irresponsable de ne pas tenter de transmettre.

D'autant que bien d'autres intervenants, aux démarches proches en d'autres pays, avec des objectifs similaires, rencontrent, en raison souvent de leur grande solitude, des difficultés qui ne doivent pas nous laisser indifférents. Les débats visaient les « écueils à éviter pour que nul ne commette l'irréparable ».

Tous avaient à cœur d'éviter qu'avec des populations en déshérence ou en marginalité, des erreurs viennent s'ajouter à l'ensemble des exclusions de nature culturelle, sociale ou économique, et des handicaps de toutes natures, dans lesquels ils se débattent déjà.

L'une des conditions de l'action en ce domaine est en effet le sens aigu d'une *responsabilité d'amont en aval* du processus de création et du contexte dans lequel il se déroule. Lors des colloques qui ont ponctué les rencontres, ont fait apparaître des priorités et des exigences communes.

L'environnement du projet

Le(s) LIEU(x) et le TEMPS

Parmi les éléments d'une première évaluation de toute approche d'un projet de création théâtrale AVEC *des gens*, il d'agit de visualiser clairement le(s) LIEU(x) et le TEMPS dont le groupe disposera avec certitude, de nature à lui assurer une libre autonomie de création.

1. Avec le soutien de l'AECEA, l'organe de soutien à la culture de l'Union Européenne et du BIJE, le Bureau International de la Jeunesse en Europe. Avec la participation de jeunes de quinze pays européens.

Le LIEU doit se construire concrètement et symboliquement comme territoire de liberté, à la fois espace d'invention et espace de l'erreur, préservé des interdits moraux. Il est à la fois un lieu extérieur à la norme quotidienne tandis qu'il s'intériorise progressivement en chacun comme principe de liberté,
Le TEMPS fait référence à l'exigence de la durée mais aussi à sa nature : le temps de la création n'est pas celui de la division habituelle des heures du temps fonctionnel.

Il a les mêmes caractéristiques que l'espace dans lequel le travail se fait : le temps spatial préserve le rythme de chacun, des moments de création, de silence, de construction du spectacle. Il n'exclut pas les cas d'urgence, où la durée réduite ne peut laisser oublier de préserver son intensité et son rythme.

Les PARTENAIRES : il est impératif de distinguer la nature des partenaires

Dans le cas où, lié aux opportunités financières, le partenaire institutionnel est l'apporteur de la demande celle-ci devient *commande du projet.* Quelle que soit sa nature, il convient de la tenir pour la structure *proposante* et limiter les relations avec elle dans cette fonction de *proposition*.

La structure partenaire peut se présenter comme le groupe *porteur* du projet, formé de tous les participants directs à l'aventure théâtrale, tous d'accord sur le fait qu'il s'agit d'un *tout pluriel*, ou que, à tout le moins nul ne peut être ni écarté ni ignoré, et en aucun cas en raison de critères *artistiques*.

Les participants constituent le *public de l'atelier*. Cette appellation pourrait être source de confusion avec le *public des spectateurs*, mais l'expression *atelier* renvoie bien à la notion de collectif conscient de son unicité, peu à peu organisé autour du projet dont il est le détenteur et la source profonde.

Les INTERVENANTS sont de deux natures :

L'intervenant artistique et sa propre structure : *comédien-animateur, drama worker, operatore theatrale…*, indispensables mais sans apriori d'exigences préalables et certes pas sur base de diplômes, vu l'inexistence uniformément constatée de formation à cette nature de travail artistique.

L'intervenant de terrain (éventuel) : enseignant, éducateur, travailleur social… susceptible de jouer un rôle dans le processus. Il fait partie ou non de l'institution *proposante*. Mais, dans ce cas, on pourrait de fonction d'intervention que pour autant qu'il dispose de l'autonomie nécessaire lui évitant de l'incarner.

À cette condition, les intervenants forment ensemble le *couple idéal* où les fonctions pourront se répartir pour rencontrer la plus grande partie des conditions dans lesquels se réalisera la création. Cette réserve est une mesure de prudence, sinon c'est avec lui aussi que se mettront en place les conditions de l'échec.

Si le *groupe porteur* est l'initiateur et la raison de la création, on l'identifie comme *collectif de création*. Par contre pour ceux qui, tels le théâtre-action - une référence dans les débats européens-, pratiquent la création collective, le

est celui des seuls participants de l'atelier.

À ce dispositif peut s'ajouter un groupe relais constitué le cas échéant de tout ou partie de l'institution proposante et de l'intervenant de terrain, voire de l'intervenant artistique là ou ses structures sont suffisamment permanentes (2). Il jouera un rôle déterminant dans l'exigence de responsabilité en aval.

Impératifs intrinsèques au « projet»

Projection contre Projet

Les débats ont rapidement permis de distinguer parmi les conditions indispensables (les impératifs) à la réalisation des objectifs poursuivis, ce qui appartient à l'institution proposante et ce qui revient au groupe porteur ou plus généralement au collectif de création.

L'utilisation parfois envahissante de la notion de *projet* peut mener à des ambiguïtés réductrices et dangereuses. Les objectifs se clarifient en usant de deux termes différents : ceux de l'institution sont sa *projection*. Au groupe porteur / collectif de création, est réservé de *décider du projet.*

Cette première distinction étant acquise, le *projet* implique d'être *partagé* par l'ensemble du *collectif de création.* Le partage et le projet lui-même sont l'aboutissement d'un *processus évolutif :* l'aventure théâtrale ne peut être figée – qui n'exclut pas des désaccords provisoires d'ordre comportementaux !

La responsabilité d'amont en aval

Cet impératif va permettre de distinguer fondamentalement les pratiques, a priori ressemblantes mais dont les conditions de réalisation se différencient profondément sur la pratique concrète, *la démarche*, qui fonde, ou devrait fonder, le travail participatif /collectif avec des personnes non professionnelles.
Il ne s'agit plus ici de distinguer des pratiques par les objectifs, souvent confuse en raison de la part prédominante de la subjectivité. La distinction s'exprime dans la manière dont est mise en place par l'*intervenant artistique* l'exigence fondamentale de *sa responsabilité d'amont en aval.*

En amont de l'aventure théâtrale, il revient à *l'intervenant artistique* de connaître le milieu; être au clair dans les rapports au *partenaire institutionnel* (éventuel); impliquer les *relais de terrain* (éventuels); préciser le *contrat* avec le groupe porteur; mettre en place et faire en sorte que

2. Le cas, souvent donné en exemple, des compagnies de théâtre-action en Communauté française de Belgique .

fonctionne le *couple idéal* (éventuel); et, d'où qu'elles viennent, éviter les contraintes quantitatives et de temps.

En aval de la création : *Après la représentation l'aventure continue*
L'intervenant artistique devra se préparer et préparer le groupe porteur aux *ondes de choc* du spectacle et plus généralement du processus de la création. Et pour cela anticiper : le rapport au public spectateur; le rapport au partenaire institutionnel; le rapport aux groupes relais.

Les bagages de l'intervenant artistique

- Bagages avant le départ à conserver pour la route
Savoir situer son travail dans une lignée artistique, sociale, politique. Savoir installer une ***éthique*** : la création collective exige une rigueur qui s'exprime dans une *discipline de plateau*. L'intervenant artistique doit savoir *rendre légère* la rigueur théâtrale.

> La confiance, indispensable au partage du projet s'oppose à toute *instrumentalisation* du groupe porteur à des fins personnelles.

L'éloge du doute *:* chaque aventure théâtrale est originale. Elle s'oppose à la *reproduction systématique* de méthodes, de pratiques, de modèles : le doute accompagne toute aventure de création implique le rejet des habitudes ou la répétition. Précaution : rechercher un *regard extérieur.*

- ***Propositions relatives à la posture de l'intervenant artistique pendant l'aventure théâtrale***
La déconstruction de *l'expression-collage :* le poids des mots, des modes, des clichés… pèse sur l'expression première, apparemment spontanée, des participants. *L'extra – quotidienneté :* dans les créations collectives issues de la parole libre le lien résonne avec les réalités (le vécu) des participants.

> La transposition théâtrale permet d'échapper à la *spectacularisation* du quotidien.

La *réinvention du désordre* (du chaos) : le processus de la création théâtrale est aussi celui de la déconstruction de tout ordre oppressif.

La *subjectivité est objective* : la culture dominante fait passer la subjectivité du dominant pour la réalité objective. La subjectivité du dominé, exprimée et théâtralisée, fait apparaitre une autre réalité objective.

Le théâtre reste essentiellement un questionnement : il implique d'apporter une égale attention au processus de création et au produit présenté.

La poétique de l'ici et maintenant : le travail théâtral naît du plateau. Il permet de trouver *la poétique* particulière à chaque aventure théâtrale collective en regard du moment social donné.

L'esthétique doit être considérée comme la manière de faire apparaître, par transposition, les réalités complexes, dans leurs mécanismes au-delà des apparences.

La construction collective :

La construction du spectacle est issue d'une circulation, une addition, une complémentarité, un *bouquet aux parfums multiples,* des sensibilités, idées, imaginaires, rapports au monde, de tous les participants et intervenants, artistique et de terrain, en tenant compte des différences de savoirs et de savoir-faire et de leur part respective dans l'aboutissement du projet.