

Joël kérouanton

Récit d'expérience

texte transmis à l'université Rennes 2 pour étude de faisabilité doctorat en étude théâtrale dans le cadre de la Validation des acquis de l'expérience

Écrit en déc. 2013 et dernière modification sept. 2014

Préambule

Mes activités professionnelles et sociales oscillent depuis quinze années entre le champ social et le champ artistique/littéraire, et, mes publications avançant, les arts du spectacle m'intéressent maintenant au plus haut point, notamment le spectateur à l'œuvre.

Après quinze années "un peu folles", l'écriture de ce texte est l'occasion de théoriser ma pratique et mes expériences pédagogiques, artistiques et littéraires. Des expériences qui parfois m'ont échappées — et c'est très bien ainsi. J'éprouve la nécessité de les relier *a posteriori*, d'en retracer une cohérence — ce qui doit pouvoir s'envisager puisqu'elles proviennent d'un seul et même corps. Cela peut être l'occasion de réaliser un compte rendu de mon travail de création littéraire en lien avec les arts du spectacle, compte rendu qui pourra se présenter par une approche théorique et critique, voire historique et contextuelle.

Il s'agit, pour penser ces acquis de l'expérience, de convoquer Jacques Derrida et son *Université sans condition*¹, et notamment « *le droit principal de tout dire, fût-ce au titre de la fiction et de l'expérimentation du savoir, et le droit de le dire publiquement, de le publier* ». Comme si ces mots avaient été écrits pour opérer une lecture de mon expérience d'écriture. Puisse le lecteur de ce texte s'associer à cette pensée déridienne pour comprendre en quoi ma posture de recherche est une façon de mettre en perspective des savoirs, voire, hypothèse, de produire de la connaissance.

Ce récit présente quelques fils rouges qui se croisent et se tissent à travers mes expériences. Des fils rouges à déplier ultérieurement, éventuellement dans le cadre de la « synthèse des travaux de recherche » demandée par l'université pour la Validation des acquis de l'expérience (VAE) doctorat en études théâtrales. Les fils rouges : **1)** d'un monde à l'autre, **2)** la place de la technique dans la fabrique de l'art, **3)** le recyclage dans l'écriture, **4)** l'art du spectacle dissocié de l'art du spectateur, **5)** la création partagée, **6)** un laboratoire pour penser les enjeux de la création littéraire et théâtrale.

1. D'un monde à l'autre

Ce n'était pas du tout prévu comme ça. Éducateur spécialisé, la route était toute tracée. Dès 1994 une carrière sociale s'offrait à moi. Du travail il y en avait. De la demande d'innovation sociale aussi. Je n'avais plus qu'à suivre. Mais ça a coïncé au bout de quelque temps de pratique professionnelle. Après une année d'exercice en région rennaise, il me fallait rejoindre en 1995 le laboratoire de sociologie d'intervention et d'analyse institutionnelle à Paris 8 Saint-Denis/Vincennes. Il y avait urgence à conceptualiser ma pratique

¹ Jacques DERRIDA, *L'université sans condition*, Paris, Gallilée, 2001.

éducative, ou, pour le dire autrement, à éprouver une pensée créative face à la chronicisation institutionnelle omniprésente dans le champ de l'éducation spécialisée. Un parcours de formation soutenu et recommandé par P. Boumard, alors professeur de sciences de l'éducation à l'université Rennes 2, auprès de qui je suivis assidûment les cours d'ethnographie de l'éducation en tant qu'auditeur libre pendant une année (1994-1995), et qui commença à me former à la recherche-action.

Les trois années qui suivirent (1996-1999), en licence 3 de sciences de l'éducation à Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, furent axées essentiellement autour de la sociologie d'intervention, en présence et/ou en filiation avec des professeurs comme R. Hess, A. Savoye, J.L. Legrand, G. Lapassade, G. Monceau, R. Barbier, P. Wood, R. Loureau. Un parcours universitaire en présence d'étudiants en 2nd et 3^e cycle (spécificité de Paris 8) qui me permit d'appréhender des méthodes précises de recherche-action à partir de mon travail d'éducateur dans un foyer d'hébergement pour adultes en situation de handicap. Ces allers-retours séminaire de recherche / pratique éducative m'ouvrirent à la recherche, ses méthodes, son éthique, son épistémologie. En exemple le travail déployé actuellement par A. Penven et son programme de recherche « la fabrique du social »² - dernière lecture décisive en sciences humaines - autour des savoirs hybrides et dé-hiérarchisés, du tiers-secteur scientifique, de la recherche coopérative, du chercheur collectif, le tout maillé par une réflexion autour de l'implication du chercheur quand l'objet de la recherche est la pratique même du chercheur.

C'est fort de ces bagages intellectuels que je pris mes fonctions en tant qu'éducateur spécialisé dans un Esat artistique en 1999, en région parisienne. Ce genre de poste étant rare (pas plus de 2 en France à l'époque), j'interrompis aussitôt mes études universitaires en fin de licence 3 pour cette aventure éducativo - artistique. C'est avec ces mêmes bagages intellectuels que je commençai à décrypter les enjeux du théâtre quand il est pratiqué par des personnes sans connaissance *a priori* du théâtre, de son histoire, de ses combats, de ses enjeux.

L'Esat culturel CECILIA fut le lieu de mes premières grandes expériences de spectateur. Le lieu des premiers regards esthétiques. Le lieu des premières réelles interrogations sur ce que sont les arts du spectacle et l'art en général. Spectateur novice, je l'étais certainement, mais je n'étais pas seul dans cette posture : les acteurs en situation de handicap découvraient en même temps que moi les arts du spectacle. Par ce « découvrir ensemble », une émulation se créa. Eux comme moi n'avions pas les mots pour dire notre réception, et cherchions comment sortir de cette impossibilité à dire. Avec cependant une différence entre eux et moi : ils allaient peu au théâtre et désiraient en faire ; je commençai à passer mes soirées dans les salles de spectacle, et découvris que le spectateur pouvait œuvrer.

² Programme de recherche *La fabrique du social* : <http://www.lafabriquedusocial.fr>, et aux travaux d'Alain PENVEN synthétisé dans l'article suivant : Alain PENVEN, « La fabrique du social, croisement des savoirs et apprentissages coopératifs », *Socio-logos. Revue de l'association française de sociologie* [En ligne], 8 | 2013, mis en ligne le 13 mai 2013, Consulté le 27 août 2013. URL : <http://socio-logos.revues.org/2756>.

2. Un questionnement autour de la technique dans la fabrique de l'art, notamment des arts du spectacle.

Nous pourrions presque dire les choses ainsi : ce sont les personnes en situation de handicap qui m'ont fait découvrir le théâtre. Avec l'hypothèse suivante : ces acteurs empêchés réinventent le théâtre. Et pas que. Réinventent la relation entre l'acteur et le metteur en scène, entre l'acteur et le spectateur, plus globalement entre scène et salle, permettant de traverser les grandes questions esthétiques (réception, identification, distanciation, catharsis, communion). Des questions qui en ont posé d'autres, dans le prolongement des sciences de l'éducation à Paris 8 et de ma participation-adhésion à l'AFFUT³ : la nécessaire dé-hiérarchisation des références culturelles pour fabriquer du théâtre en présence de comédiens sans culture théâtrale, les savoirs hybrides pour penser les enjeux d'une aventure théâtrale atypique, la posture et l'éthique de l'artiste en présence de comédiens qui n'ont que faire de « l'art » mais qui désirent participer à sa fabrique.

De G. Carnoy à P. Delbono en passant par O. Couder, M. Louarn, P. Duban et les créations de la compagnie l'oiseau-mouche, j'ai d'abord tenté de comprendre, du point de vue de l'éducateur spécialisé que j'étais, les enjeux de cette relation acteur/spectateur singulière, notamment dans *Hors-scène : du handicap à l'aventure théâtrale*⁴, où je commençai à mettre au travail de l'écriture (récits et entretiens d'artistes) cette hypothèse d'un théâtre réinventé en présence d'acteurs en situation de handicap.

Ce travail réflexif se prolongea sous une autre forme - une écriture à trois voix, entre témoignage, poésie et conceptualisation - lors de la rencontre avec le travail de S. L. Cherkaoui. Un danseur et chorégraphe inscrit dans le mouvement de la danse flamande, notamment d'A. Platel, pour qui la technique dans la danse « n'est pas une question de prestations athlétiques ou de gymnastique stylistique complexe de niveau olympique ; c'est plutôt un assemblage de "signes interprétants" se substituant à ou remplaçant la dimension purement verbale à laquelle nous avons trop facilement recours »⁵.

C'est à travers l'hypothèse que la technique n'est pas nécessaire pour danser que s'est écrit le livre *Sidi Larbi Cherkaoui, rencontres*⁶. C'est ce rapport à la technique dans le champ des pratiques artistiques qui m'a amené à solliciter une résidence d'écrivain au lycée expérimental de Saint-Nazaire. Un lieu où je pouvais expérimenter de nouvelles écritures, en dehors des codes traditionnels de la littérature. Un lieu où je pouvais éprouver que la technique n'est peut-être pas nécessaire pour écrire. Un lieu où sera expérimenté, via une

³ AFFUT : Association française pour des formations universitaires de 3e cycle en travail social.

⁴ Joël KÉROUANTON, *Hors-scène : du handicap à l'aventure théâtrale*, Toulouse, érès, 2005.

⁵ Réflexion d'Alain PLATEL issue de la présentation des ballets C. de la B. sur le site Internet www.cdelaab.be, in « Sidi Larbi Cherkaoui, rencontres », Joël KÉROUANTON, Paris, L'oeil d'or, 2004.

⁶ Joël KÉROUANTON, *Sidi Larbi Cherkaoui, rencontres*, Paris, L'oeil d'or, 2004.

écriture du recyclage, un regard commun de travaux d'artistes invités à Saint-Nazaire : B. Bradel (théâtre), G. Leblon (art contemporain), C. Leboutte (Chant), R. Ferrucci (Littérature).

3. Le recyclage au cœur d'une pratique d'écriture

Je crois que l'écriture a pu trouver place dans mon travail à partir du moment où, justement, je compris qu'elle n'était pas technique mais poreuse au monde et à l'histoire de l'art en mouvement. Peut-être que la rencontre et la création littéraire partagée avec des personnes en situation de handicap ne sont pas pour rien dans l'autorisation symbolique de cette écriture, ou plutôt de ce *jeu* de l'écriture. Ayant ni les uns ni les autres de technique d'écriture particulière, nous pûmes commencer à écrire via une approche ludique et créative, après avoir découvert ensemble le mouvement DADA, les surréalistes, les situationnistes et les ouvrages de G. Debord qui faisaient du détournement sa spécialité. Peu après nous découvrîmes G. Perec qui usait de citations parfois issues de lectures, d'amis et de lui-même, puis ce fut P. Picasso connu pour son cannibalisme pictural et qui érigeait en système le détournement. Ce fut aussi le cas de certains cinéastes de l'avant-garde américaine, qui considéraient dès les années soixante « qu'assez de choses avaient été tournées et que la pratique du cinéma devrait consister, désormais, à retravailler les images du passé pour en tirer une matière, des idées et des agencements nouveaux »⁷.

Il y a, dans ce postulat cinématographique, des filiations théoriques évidentes avec la pensée de N. Bourriaud et son livre *Postproduction*, où il est question d'œuvres d'art comme autant de « magasins remplis d'outils à utiliser, de stocks de données à manipuler, à rejouer et à mettre en scène »⁸. Dans cette lignée, j'ai exploré et j'explore encore l'idée situationniste que les éléments du passé culturel doivent être *réinvestis*, au risque de disparaître. Autrement dit : rendre vivant un passé culturel par son réemploi dans un autre contexte. J'ai éprouvé cette démarche à l'occasion de l'écriture de *xp*⁹ où j'ai détourné une conférence ludico - réflexive¹⁰ de Joris Lacoste et Jeanne Revel. Un travail du « réemploi » expérimenté aussi lors de l'écriture d'un roman de la danse, *myth(e)*¹¹, autour de la pièce *myth* de S.L. Cherkaoui, mais aussi lors de la résidence des écritures au lycée expérimental de Saint-Nazaire, où avec les élèves et

⁷ Intentions d'un cours magistral en cinéma à l'université Rennes 2 (Enseignant : E. THOUVENEL. Programme 2012/2 013).

⁸ Nicolas BOURRIAUD, *Postproduction - La culture comme scénario, comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du Réel, 2004.

⁹ Joël KÉROUANTON, *xp*, Lille, Nuit Myrtille édition, 2009.

¹⁰ *Introduction à W* : conférence donnée par Joris LACOSTE et Jeanne REVEL à l'école des Beaux-Arts de Paris le 17 octobre 2007, en guise de séance inaugurale au séminaire qu'ils ont tenu hebdomadairement aux Laboratoires d'Aubervilliers au cours de l'automne 2007. Y sont présentés certains des présupposés de la démarche W, illustrés d'exemples divers. <http://jorislacoste.net/introduction-a-w-2/>.

¹¹ Manuscrit en projet de publication en 2014 en co-éditions avec les éditions L'oeil du souffleur et les éditions L'oeil d'or. Le premier chapitre du manuscrit est publié en septembre 2013 dans le numéro 9 de la revue Hune (www.hune.fr).

professeurs nous avons produit une œuvre de création collective passant par le plagiat réciproque - avec au final une invention graphique et formelle permettant de citer l'ensemble des sources. Nous avons poussé à son paroxysme le recyclage qui a consisté à reprendre intégralement des fragments d'œuvres existantes autant que des productions appartenant aux élèves ou professeurs participant à l'expérience. Une démarche que j'ai « mise en scène » avec une cinquantaine de personnes et qui a interrogé, entre autres, la place de l'auteur et le rapport à l'art et à l'artiste d'un public communément appelé « non captif » par les responsables culturels. Un travail que j'ai aussi mené, différemment, en Pays Segréen avec A. Signour et Lydia Boukhirane/compagnie Nadja lors d'une résidence de « dansécriture », ou encore en présence de P. Duban/compagnie Turbulence ! avec qui j'ai écrit *Trouble 307.23*¹² dans l'intention d'une mise en scène du texte par des Turbulents (acteurs ar/au-tistes exerçant à l'ESAT artistique Chapiteaux-Turbulences).

Un ensemble de recherches qui interroge l'écriture et l'auteur, à partir d'un travail à l'œuvre du spectateur. Car ce sont les arts du spectacle qui furent la rampe de lancement, l'incipit, le déclencheur de tout ce travail d'écriture. Avec l'hypothèse qu'un langage peut alimenter un autre langage. Ou, dit autrement : qu'un art peut influencer un autre art.

Le recyclage et l'art du spectateur ne peuvent caractériser à eux seuls les aspects formels de mon écriture. Un troisième axe permettrait de situer ma démarche. C'est sous la forme du récit que s'engrangerent mes travaux, aidé par la pensée et les conseils réguliers de J. Riffault, philosophe et spécialiste des écrits professionnels en travail social¹³, ainsi que par des écrits de M. De Certeau qui propose de reconnaître la « légitimité théorique du récit » en le considérant comme « la forme nécessaire de théorie des pratiques »¹⁴. Un récit qui permet de dire les non-dits, de dire ce qui échappe au déterminisme, de mettre en scène cette « inquiétante familiarité de l'autre », « de tenir ensemble des énoncés contraires ». Raconter, ce serait se mettre à la fenêtre et se voir marcher sur le trottoir. Ce ne serait pas l'expérience qui parle, mais la représentation qu'on en aurait d'elle. C'est être le sujet d'une activité inscrite dans le temps, racontable. Une filiation théorique dans la lignée, me semble-t-il, des concepts porteurs de la Validation des acquis de l'expérience.

¹² Joël KÉROUANTON, *Trouble 307,23*, Nîmes, Champ social éditions, 2010.

¹³ Jacques RIFFAULT, *Penser les écrits professionnels en travail social*, Coll. Santé-social, Paris, Dunod, 2006.

¹⁴ « À propos de M. de Certeau », *Mouvements* 1/2 003 (n°25)
URL : www.cairn.info/revue-mouvements-2003-1-page-152.htm, pp. 152-156.

4. Une dissociation radicale entre l'art du spectacle et l'art du spectateur

Ce sont donc les acteurs en situation de handicap qui m'ont autorisé, au sens symbolique du terme, à mettre en œuvre une écriture en même temps qu'un regard de spectateur. En regardant ces acteurs empêchés évoluer dans l'espace scénique, j'avais soudainement beaucoup à dire. De muet je devins bavard. D'éducateur je devins éduc-acteur. De lecteur je devins écrivain. D'inculte je fonçai tête baissée vers tout ce qui pouvait m'aider à saisir les enjeux de ce à quoi je venais d'assister. D'empêché je devenais spectateur émancipé. Une intuition que je pus mettre *a posteriori* en mot par la pensée de J. Rancière et de son ouvrage *Le spectateur émancipé*¹⁵. Une posture que je poussai à son paroxysme, dans mes travaux d'écriture comme *Ça déchire à Rouen*¹⁶, *Balises Xp*¹⁷ ou mes chroniques dans la revue *Cassandra/horschamp*¹⁸, en dissociant totalement l'intention de l'artiste et la réception du spectateur, ou ce que Christine Servais nomme l'effet supposé et l'effet produit, les causes et les effets¹⁹. Dans ce sens, nous pourrions dire que mes travaux de recherche actuels reposent sur l'effet produit par les arts du spectacle, sans se pencher particulièrement sur l'effet supposé.

L'idée première était de s'émanciper de la médiation culturelle telle qu'elle est pratiquée parfois dans les lieux culturels : un moyen d'apprendre, de transmettre une « bonne » lecture et du savoir sur l'œuvre. Une émancipation permise par ce que j'appelle « la réception-créatrice » : il s'agit non moins de recevoir que de créer sa propre histoire de spectateur face au poème qui se déroule devant soi.

En d'autres termes, l'artiste n'est pas le porte-parole du public. Comme le dit Christine Servais, l'imagination du spectateur trouverait une forme esthétique et ferait œuvre. Une œuvre que je fis émerger, notamment lors de la résidence au lycée expérimental, par des dispositifs précis sous forme « d'*attrapes-traces* – écritures, dessins, photographies : en matière de regard, les possibilités sont pléthores pour sortir du fameux "j'aime/j'aime pas", formuler une critique, une pensée, et dire la poésie : ce qui reste de vivant en nous une fois le spectacle achevé »²⁰.

Dans ce même registre, j'ai eu l'occasion, lors d'un travail d'écriture sur le territoire de Segré, d'explorer l'écriture chorégraphique comme facteur de représentation. Mes écrits traitant de la danse furent

¹⁵ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008

¹⁶ Joël KÉROUANTON, *Ça déchire à Rouen*, Nîmes, Champ social éditions, 2012.

¹⁷ Joël KÉROUANTON, *Balises Xp (avec le lycée expérimental de Saint-Nazaire)*, Lille, Nuit Myrtille édition, 2012.

¹⁸ Chroniques *Sens dessus dessous*, *Cassandra* n° 67, 69, 70, 71, 72, 2006-2008.

¹⁹ Christine SERVAIS, in *Le Théâtre et ses publics : la création partagée*, page 176, Colloque de Liège, 496 pp, coll. Du Désavantage du vent, Les Solitaires intempestifs, 2013.

²⁰ Joël KÉROUANTON, *Balises Xp (avec le lycée expérimental de Saint-Nazaire)*, Lille, Nuit Myrtille édition, 2012.

interprétés par des danseurs amateurs (processus de mise en abîme).

Ce travail de recherche autour de l'art du spectateur se poursuit actuellement par des dispositifs de collecte de « récits de spectateurs » (qui alimentent un *dico du spectateur*) ou encore la mise en scène *IMAGINE !* qui travaille non pas l'habituelle réception du spectacle mais la prédiction. Un travail de recherche étayé, entre autres, par des écrits de F. Lepage en référence à l'Éducation populaire²¹, et par des ouvrages de B. Charmatz²², D. Delillo²³, M. Lauzon²⁴, M. Nimier²⁵, T. Viel²⁶. Des auteurs qui usent des arts du spectacle, du cinéma, de la littérature, pour penser et créer leur propre langue. Par une « réception-créatrice » et une mise en abîme d'un langage artistique.

5. Une méthodologie de la création partagée

Qu'elle soit issue d'une expérience à l'Est culturel CECILIA, en danse contemporaine sur le territoire de Segré, avec la compagnie de Sidi Larbi Cherkaoui ou au lycée expérimental de Saint-Nazaire, ma production littéraire passe toujours, un moment donné ou un autre, par une lecture partagée du manuscrit, par l'intégration de la voix de l'autre dans le corps même du travail d'écriture, par une négociation préalable à publication en présence de ceux qui sont l'objet du livre, mais aussi par une décision unilatérale de ma part de prendre telle et telle option esthétique. Sachant qu'écrire par le détour d'un "nous", c'est assumer un "je". C'est ne rien lâcher, ni du processus, ni du résultat. C'est assumer l'idée de collecte en même temps qu'assumer l'idée de transformation radicale de la "matière" collectée, pour en faire un objet généralisable et diffusable. Et pas toujours reconnaissable par ceux qui ont traversé la démarche de création littéraire. Une démarche que j'inscris dans ce qu'on nomme généralement littérature de recherche. Sachant que cette littérature est produite dans la friction avec les arts du spectacle, comme si, en fin de compte, le langage de la scène déclenchait ou accompagnait un

²¹ *Éducation populaire : une utopie d'avenir*, Coordonné par l'équipe de Cassandre/Horschamp. À partir des enquêtes réalisées par Franck LEPAGE, Paris, Les liens qui libèrent, 2012.

²² Boris CHARMATZ, *Je suis une école - art, pédagogie, esthétique, politique*, Paris, Les Prairies ordinaires, collection « Essais », 2009.

²³ Don DELLILO, *Point Oméga*, Arles, Actes Sud, 2010.

²⁴ Milène LAUZON, *Chorégraphie / Six Espaces de Danse-Écriture*, Montréal, Le Quartanier, 2008.

²⁵ Marie NIMIER, *Vous dansez ?*, Paris, Gallimard, 2006.

²⁶ Tanguy VIEL, *Cinéma*, Paris, Minuit, 1999.

redéploiement du langage littéraire. Ou comment les productions littéraires s'inspirent des dispositifs scéniques en vue de les importer dans l'écriture même^{27 28}.

Mon travail part du postulat que la création partagée est un mode de production de l'art. J'ai choisi, pour l'instant, de produire ainsi la majorité de mes ouvrages, sachant que le processus est très variable selon les projets littéraires. J'ai amorcé un travail d'écriture il y a quinze années, sans pouvoir formuler cette démarche ainsi. Elle s'est constituée au fur et à mesure des expériences, en s'ancrant au préalable dans une méthodologie collective liée aux postures de l'éducation spécialisée : les écrits professionnels étaient produits à l'adresse de la personne dont le document était l'objet. Il ne s'agissait plus d'écrire « sur » un individu, mais « avec ». Sachant que le fond/forme final du texte appartient à celui qui le signe, en l'occurrence le travailleur social. Cette démarche éducative s'est transposée petit à petit dans d'autres champs, comme la danse contemporaine, où il ne s'agissait plus d'écrire « sur » la danse avec le risque d'étouffer son sujet, mais d'écrire « avec » la danse et les danseurs²⁹. Cette approche s'est affirmée progressivement, jusqu'à trouver une forme aboutie et qualifiable lors de la résidence des écritures au lycée expérimental de Saint-Nazaire.

Dans cette filiation d'expérience, j'ai commencé à mettre en œuvre des créations participatives³⁰, qui commencent maintenant à se conceptualiser (*SAS de lecture, IMAGINE !, dansécriture, écriture en Turbulences, chantier d'écriture,...*). Ni ateliers, ni enseignements, ni spectacles, encore moins des animations de sensibilisation à l'art, assurément des « mises en scène » qui produisent une esthétique singulière, peut-être une esthétique relationnelle en référence aux travaux de N. Bourriaud, des « mises en scène » qui parviennent à multiplier les modes de relations sociales, à les rendre exponentiels, infinis, tel que les définit ce critique d'art dans son ouvrage *l'Esthétique relationnelle*³¹. Au lieu de s'interroger : la création ne perd-elle donc pas ici son but esthétique ?, ne pourrait-on pas affirmer : par le *SAS de lecture/IMAGINE !/Écrire en Turbulence*, les arts du spectacle et la littérature ne touchent-ils pas là, enfin, leur but esthétique ? N'est-ce pas là tendre vers un « communisme de forme », proposer de mettre un temps, pendant un moment précis, le spectateur et l'artiste, le lecteur et l'auteur sur le même plan ?

²⁷ Joël KÉROUANTON, *ça déchire à Rouen*, Nîmes, Champ social édition, 2012.

²⁸ Joël KÉROUANTON, *Balises Xp* (avec le lycée expérimental de Saint-Nazaire), Lille, Nuit Myrtide édition, 2012.

²⁹ Lire à ce sujet l'ouvrage de Mylène LAUZON, *Chorégraphie / Six Espaces de Danse-Écriture*, Montréal, édition Le Quartanier, 2008.

³⁰ Aussi variées soit-elles, ces productions cherchent filiation dans la démocratie culturelle et fabriquent au fil des rencontres des « Traces » (texte, BD, son, vidéo, design d'espace) partagées publiquement et interrogeant l'art comme expérience.

³¹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998.

J'ignore ce que sont ces gestes esthétiques mais ils existent bel et bien, ont prouvé et prouvent encore leur utilité sociale et culturelle, mais cherchent encore à se définir. Peut-être est-ce leur pertinence que de ne pas savoir comme se dire ? En tout cas pour feu J. Dubuffet, cela n'aurait pas été un problème, bien au contraire : « L'art ne vient pas se coucher dans les lits qu'on a faits pour lui ; il se sauve aussitôt qu'on prononce son nom. Ce qu'il aime, c'est l'incognito, ses meilleurs moments sont quand il oublie comment il s'appelle. » Ces mises en scène tentent de faire écho aux travaux de philosophes tels que J. Dewey ou B. Russel, qui s'intéressaient aux enjeux liés à la démocratie et surtout à l'irrésistible tentation aristocratique des démocraties. La démarche oblige donc chacun à sortir de ses routines, de ses habitus culturels : l'auteur, les lecteurs, les institutions culturelles. Elle s'inscrit dans un temps long et dans une démarche d'éducation populaire où les spectateurs font acte de production culturelle, en désignant du sens.

Créer est une chose, partager cette expérience/expertise en est une autre. À l'instar de B. Charmatz et de son livre *je suis école*³², j'ai toujours postulé que les expérimentations, l'art et la pédagogie s'alimentaient mutuellement pour ne faire qu'un. Plus qu'une transmission, c'est à chaque fois une invention. L'expérience en tant que cadre-formateur dans un Établissement de formation en travail social, responsable notamment de l'art et travail social, m'a amené à mettre en place un dispositif de formation, basé non pas sur une transmission de l'artiste vers le travailleur social en formation, mais par un compagnonnage et une expérience partagée. Là encore il s'agissait de dé-hiérarchiser les rôles, d'amener chacun à faire un pas de côté, de créer des circularités des savoirs, autour de quelques principes de travail : un compagnonnage sur trois années, des artistes et des institutions culturelles du territoire qui viennent prolonger leurs recherches en associant les étudiants. Le protocole d'évaluation et d'autoévaluation de l'expérimentation prime sur le résultat produit, qui d'ailleurs n'est pas présenté publiquement. L'expérience pour son propre devenir est prolongée par l'accompagnement d'usagers en travail social, dans le cadre d'une méthodologie de projet faisant l'objet de certification. Un dispositif qualifié de « parcours de recherche artistique » qui permet, entre autres, de mettre en perspective les arts du spectacle d'un point de vue historique, sociologique et social.

6. Un « labo » pour penser les enjeux de la création littéraire et théâtrale

Enfin, je ne saurais narrer mon expérience professionnelle sans évoquer les origines fondatrices. Entre 2000 et 2009 s'est constitué ce qu'on pourrait nommer un « laboratoire associatif de recherche autour de la création littéraire et théâtrale ». Un travail de l'ombre, en dehors des institutions, initié bénévolement en tant que président d'une compagnie de spectacle vivant (la compagnie du « Présent

³² Boris CHARMATZ, *Je suis une école - art, pédagogie, esthétique, politique*, Paris, Édition Les Prairies ordinaires, collection « Essais », 2009.

composé »), qui avait pour but d'accompagner des processus de production, dans lequel les membres de l'association présentaient à tour de rôle un projet en cours - rétrospectivement je dirais une "recherche" - en lien avec les arts du spectacle. Le projet y était présenté à l'écrit et à l'oral, et soumis à débat à l'intention du collectif. Les questions déontologique et éthique y afférant étaient discutées, ainsi que la confrontation des points de vue critiques, théoriques et méthodologiques. L'accompagnement du collectif avait lieu du début de la production jusqu'à sa diffusion - il y avait toujours cet objectif en vue, avec parfois des réussites, parfois des échecs, mais toujours de vifs débats et c'était ça qui importait. Chacun faisant, ensuite, son chemin.

Dans ce cadre furent discutés nombre de mes manuscrits publiés, mais aussi les enjeux de la médiation culturelle, à partir d'ateliers d'écriture de la danse dans le cadre d'un Contrat urbain de cohésion sociale (CUCS), d'ateliers de théâtre en Centre d'accueil thérapeutique à temps partiel (CATTP), d'ateliers du spectateur en collaboration avec *L'échangeur*, Pôle artistique régional pour la danse - Picardie. Enfin, et ce n'est pas rien, ce laboratoire fut le lieu d'élaboration d'une mise en scène de livres de C. Delbo (*Une connaissance inutile*, *Aucun de nous ne reviendra*, et *Mesure de nos jours*), avec notamment le questionnement du passage de l'écriture du traumatisme à une esthétique de la résistance³³. Comment l'homme pris dans l'Histoire s'érige et parle. Et comment l'écriture scénique donnerait à entendre et à voir ce geste de résistance, en cherchant le poétique et en évitant, pour rester fidèle à l'auteure, les pièges du pathos, de la vengeance et du cri. En d'autres termes : peut-on témoigner au théâtre.

Depuis 2009 les activités de l'association du « Présent composé » ont cessé, et je suis ravi de réactiver cette initiative en 2014 dans un cadre plus institutionnalisé qualifié de « laboratoire de littérature et de création participative ». Un espace où je poursuis mes recherches littéraires autrement, dans un tiers-lieu (Le Vent se lève, Paris 19e, ou la librairie coopérative L'embarcadère) et avec mes « amis de l'écriture » rencontrés depuis quinze ans au fil de mes expériences professionnelles et lors de temps de création participative autour de la littérature. Il s'agit d'inventer des dispositifs de lecture et d'échange critique sur des textes (de notre composition ou non) avec l'hypothèse de produire un discours généralisable sur la fabrique de la littérature, et d'interroger les *savoirs d'usage* liés à la création participative, notamment ceux éprouvés par l'expérience même du labo, et, par extension, ceux éprouvés dans le champ social, éducatif ou judiciaire en présence de public « empêchés » – comme on dit. Exemple de savoirs d'usage : la négociation préalable entre les initiateurs de l'expérience, la paternité tout au long du processus de création, la temporalité spécifique lié à la méthode de création participative, l'influence des nouvelles technologies sur la création (plateforme d'écriture collaborative, crowdsourcing, ...), la restitution de la

³³ Christiane PAGE (dir), *Écriture théâtrale du traumatisme - esthétique de la résistance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Collection « Le Spectaculaire Théâtre », 2012.

création aux contributeurs, le postulat esthétique des « Traces » produites pendant le labo et leur partage public sous forme performative.

Dans cette lignée, un collectif³⁴, dont je fais partie, a initié fin 2013 un séminaire sur la « création partagée » à Paris, toujours au Vent se lève. En même temps que d'être pensée, cette « expertise » de la création partagée a été transmise en présence d'artistes, d'accompagnés et d'accompagnants, à l'occasion de temps de (dé)formation inscrits dans le « circuit » de la formation continue. Avec le postulat suivant : l'accompagné, lorsqu'il a une certaine expérience artistique, est susceptible de transmettre les enjeux de l'art à des accompagnants, ainsi qu'à des artistes amateurs et professionnels. Le collectif envisage de dé-territorialiser l'action en divers endroits de France.

* * *

³⁴ Le chercheur et metteur en scène J.-P. CHRÉTIEN GONI et le théâtre Le vent se lève ! le metteur en scène O. COUDER et le Théâtre du Cristal, la Professeure d'université C. DELORY-MOMBERGER et l'Université Paris 13/Nord- Centre Interuniversitaire EXPERICE, la cinéaste A. THOUSSAINT et l'association Les yeux de l'ouïe.