

Transmettre et élaborer une dramaturgie, quelles postures de travail ?

Table ronde dans le cadre des labos d'ICiMa « Du jonglage à l'animation : enseigner et transmettre »

Dominique Habouzit

Organisation et modération : Noémie Géron, Gaëtan Rivière

La chaire ICiMa - Innovation Cirque et Marionnette est un dispositif de recherche porté conjointement par le Centre national des arts du cirque (Cnac) et l'Institut International de la Marionnette (IIM), de 2016 jusqu'à 2023.

Jusqu'en 2022, La chaire ICiMa, sous la direction de Raphaële Fleury et Cyril Thomas, a mené des projets de recherche théorique et appliquée autour de trois axes : les matériaux utilisés pour le spectacle, le geste et le mouvement, la terminologie des arts du cirque et de la marionnette. Ces trois orientations ont donné naissance à des chantiers allant de l'innovation textile—avec des prototypes de combinaisons anti-brûlure pour des acrobates—à la mise en valeur des traces des processus de création ; de l'étude du cycle de vie des matériaux permettant de construire des marionnettes à la notation du mouvement, via l'adaptation du système Benesh à de nouveaux arts.

Cette publication a été mise en œuvre par Esther Friess, Noémie Géron et Gaëtan Rivière. Elle vient rendre compte de l'avancée d'un ces chantiers et des recherches menées plus spécifiquement entre 2020 et 2022.

Transmettre et élaborer une dramaturgie, quelles postures de travail?

Table ronde dans le cadre des labos d'ICiMa « Du jonglage à l'animation : enseigner et transmettre »

Dominique Habouzit, Noémie Géron, Gaëtan Rivière

Dans le cadre des labos d'ICiMa « Du jonglage à l'animation : enseigner et transmettre » les 22 et 23 novembre à Toulouse lors du festival Marionnettissimo, Dominique Habouzit a été convié à partager lors d'une table ronde ses réflexions autour des dramaturgies de l'objet, ainsi que celles autour de son expérience de pédagogue.

Ce texte en est la retranscription, elle a été l'objet d'une réécriture permettant la lisibilité des propos, en cherchant à respecter les formulations orales initiales et l'expression spontanée de la pensée.

Dominique Habouzit. Merci de venir m'écouter. Pour introduire, j'aimerais prendre le train en route. N'étant pas conférencier, je suis curieux de voir comment nous allons travailler. Avec mon équipe, nous devons partir pour une autre table ronde à Marionnettissimo.

En effet, je ne suis pas venu tout seul. Il y a Marie-Laure [Hee], qui est dramaturge dans la compagnie [Blick Théâtre] et qui a accompagné le projet *Amathia*, et il y a Vanina Montiel, administratrice de production de la compagnie depuis sept ans. Je vous raconterai justement, car c'est intéressant au niveau de la dramaturgie, comment on travaille en lien au niveau de la production.

Je ne suis pas du tout un théoricien. C'est par la pratique que j'ai essayé de glaner et façonner. Je vous le partage pour le mettre en débat. Avec la dramaturgie, on nage dans un endroit où tout est incertain. Avec mes créations, j'agglomère des formes de pensées qui me permettent de mener à bien la création. Mais dès que je passe à la suivante, c'est déjà réinterrogé. J'ai l'impression que la notion de dramaturgie me traverse dans mon travail, est en mouvement. Le sol n'est jamais stable, et c'est ce qui est excitant ; On parle de dramaturgie, mais surtout on parle d'un objet qui touche beaucoup d'auteurs.

D'où je parle ? Je parle de deux endroits : un endroit qui est l'Ésacto'Lido où je travaille avec les troisièmes années sur les questions de recherche et de création ; et d'un autre endroit en tant que metteur en scène et membre de la compagnie. Deux endroits que j'aimerais faire résonner sur la question des dramaturgies, mais

aussi de transmission, de rapport de communication et la question pédagogique. Je viens du Lido. Il y a une vingtaine d'année j'ai fait cette école.

Je souhaiterais partir d'une citation que j'aime de Jaurès, qui s'est ensuite baladé partout, disant qu'on enseigne bien ce qu'on est. C'est justement quelque chose qui m'anime. Entre sa position d'être-au-monde et la façon d'être dans les questions de transmission et d'être-aux-autres dans le métier.

Par la pratique, j'ai compris ce qui m'anime au niveau de la dramaturgie. En tant qu'action, elle s'opère à rebours. Quand je commence à travailler sur une création, je commence par essayer de comprendre ce qui est déjà en vie, en mouvement, et qui est ultérieur à la compréhension du désir ou de la nécessité de créer. C'est quelque chose que j'ai compris et expérimenté dans plusieurs créations : il y a un travail à rebours, car le premier travail que j'ai à faire c'est comprendre ce qui est déjà à l'œuvre. Tant que je ne l'ai pas saisi, je ne peux pas avancer, sinon je suis en déconnexion avec le point d'ancrage.

Je vous raconte une anecdote autour d'une création que j'ai pu faire en dehors de la compagnie. J'étais en temps de recherche, avec une personne de 35 ans qui travaillait avec une chaise. Il faisait comme des pointes sur un fil, mais sur une chaise. Quelque chose me troublait. Dans les premiers temps du travail, je vois des images qui se juxtaposent : il y a une petite fille, mais aussi une femme mûre. Il y avait quelque chose de bloqué dans cette image. Très rapidement, elle m'a témoigné qu'elle avait été victime d'inceste dans sa jeunesse. On a donc ensuite travaillé sur la question de l'inceste, mais c'était déjà contenu malgré elle dans l'objet qu'elle proposait. Mais si on ne le comprend pas, on passe à côté de sa création. Et la réaction en tant que spectateur ou spectatrice aurait été polluée par un geste, une action qui existait déjà. C'est un exemple fort qui existe sous d'autres formes.

Sur notre précédente création autour de la mort d'un enfant, on se posait la question de l'amour et la manière de le représenter. D'un point de vue dramatique, je me suis posé la question du contexte dans lequel on peut le présenter. On s'est alors aperçu que les trois autour de la table, nous étions parents et jeunes parents. Ainsi, nous connaissions cette peur fondamentale ancrée en chacun de nous. La peur de la perte d'un enfant était plus forte que d'autres peur. Alors, la création est partie de ce moteur-là. Sur chaque création j'essaie de comprendre – que ce soit les miennes ou non – quels sont les moteurs. Parfois les moteurs sont plus doux ! Mais j'ai l'impression que l'ignorance de ces moteurs rend à moitié aveugle.

Aussi, pour la question de la transmission, je suis nourri de mon expérience. La question de la scolarité a été très dure pour moi. Je suis rentré dans l'école du cirque du Lido un peu par hasard. Et j'y ai rencontré une autre pédagogie, qui habitait notamment la question de l'échec. C'est cette tension, quand j'interviens

en tant que pédagogue ou metteur en scène, qu'il y a entre l'expérience scolaire que j'ai vécu de manière très coercitive, et l'endroit où j'étais au Lido, qui me permet de questionner la transmission et la manière de se représenter quand on transmet. Je me suis aperçu que j'ai besoin de rencontrer les gens.

Je me permets une première digression du *Amathia*. Dans le premier laboratoire de travail que j'ai fait sur la création, c'était un labo-audition car j'avais besoin de chercher de nouvelles personnes. Je suis parti de ce moteur-là. J'ai pris un temps pour me présenter et je leur ai proposé de chacun de se présenter à l'aune de ce que chacun a été comme élève. Je pensais que cela allait durer $\frac{3}{4}$ d'heure ... alors que ça a duré la matinée ! Ça a été pour moi le point de départ de la création. A partir de là on avait chacun un point d'ancrage intime sur la création.

Dans les endroits qui ont été fondamentaux dans mes expériences d'élève, il y a un troisième endroit. J'ai eu la chance de faire pendant deux ans un cours avec Solange Oswald du groupe Merci, compagnie toulousaine. C'est un autre endroit qui m'a vraiment formé. C'était plus une formation de comédien, même elle était plus large que ça : c'est en changeant de regard que j'y ai appris la mise en scène. La question du regard : si on le porte sur le plateau ou sur celui qui dirige, l'apprentissage se trouve à différents endroits. Ce qui est drôle, c'est que c'est au Lido que j'ai appris à être comédien. Il y a un décalage entre ce que je venais chercher et ce que je trouvais.

Je vous propose une courte définition de la dramaturgie, qui ne m'est pas propre. Ce sont des outils que j'ai pris à droite à gauche, que j'ai façonné. Il y a quelque chose qui me plaît dans ce livre *Qu'est-ce que la dramaturgie* de Joseph Danan. Un petit objet qui se lit très bien, avec des appuis très forts. En cherchant à définir la dramaturgie, il dit qu'étymologiquement elle signifie deux choses : l'art de la composition des pièces de théâtre, soit l'écriture dramatique ; la pensée du passage à la scène des pièces de théâtre, ce va-et-vient entre l'étude des signes et ce qui se produit au plateau. Il définit ces deux choses, mais il insiste sur le fait que c'est la tension entre les deux qui fait la dramaturgie.

En effet, dans mes pratiques d'aujourd'hui, il est impossible d'étanchéifier la question de l'écriture, de l'expérience et de la réflexion des signes. C'est un va-et-vient permanent, une question d'altérité. La manière dont les uns et les autres se transforment. Pour moi, c'est le plateau qui vient à la fin. Toutes les réflexions, tout ce qui est nourri intellectuellement doit se nourrir au plateau. La plus belle thèse qu'on peut faire, si elle ne se vérifie pas au plateau, doit être jetée. Pour moi c'est important de voir ce que sont les vrais moteurs. Je travaille sous forme thématique. C'est un cadre précis qu'il faut tout de même exploser à un moment. Il faut être dedans, s'y nourrir. Mais même pour la réception du spectateur ou de la

spectatrice, on est obligé de créer une ouverture, de l'air pour que l'acte créatif se produise dans la tête et dans l'imaginaire des gens qui reçoivent.

J'ai aussi glané dans *Construire un récit* d'Yves Lavandier, qui est plutôt fait pour le cinéma. C'est presque la version synthétique de *La Dramaturgie, l'art du récit* du même auteur. C'est une boîte à outils utile, qu'il faut avoir à portée de main, dont il faut s'emparer. Il explique notamment que la dramaturgie vient de la vie, qu'elle existe même avant le théâtre. C'est quelque chose qui est pour moi important dans cette question. Le théâtre – j'y englobe également le cirque et la marionnette – englobe la vie dans cette question du travail à rebours. On réfléchit, puis on travaille afin de le faire revenir à la vie lors de la réception.

J'aime l'idée que la dramaturgie existait avant l'idée de faire des spectacles. Yves Lalandier dit qu'à partir du moment où un personnage ou un groupe de personnages sont tendus vers un objectif, et que l'issue est incertaine, alors il y a une tension dramatique. Le caractère incertain est nécessaire, comme je l'explique aux étudiants. Si un personnage doit marcher d'un point A à un point B, et qu'il le fait sans problème, il n'y a rien de dramatique. A partir du moment où quelqu'un essaie de l'empêcher, il y a une tension dramatique. Et plus l'équilibre des forces est bien mené, plus la tension est intéressante.

J'ai la chance depuis cette création de travailler avec Marie-Laure, qui permet d'avoir un endroit de partage. Je crois que la dramaturgie n'est pas un rôle, mais une fonction qui se partage. C'est Joseph Danan qui le dit également. En fait, la question fondamentale, que ce soit dans l'enseignement ou dans la création, c'est la question de l'état d'esprit dramaturgique. La manière dont les personnes avec qui nous travaillons sont mis dans un état d'esprit qui est le nôtre également. On les met dans une appétence pour la question dramaturgique. Sinon, c'est une zone de pouvoir.

Cette zone de pouvoir, on en parle souvent avec les élèves. Dans la dramaturgie ou la mise en scène, une collaboration avec un-e metteur-se en scène est intéressante à partir du moment où ce n'est pas un lien de dépendance. Si ceux qui pratique n'est pas quelque chose de mystique, de l'ordre du talent ou de la magie, mais bien de l'ordre du processus, de quelque chose à l'œuvre et partageable. Par exemple, la question politique nous anime dans la compagnie. Mais quand on est dans la posture d'enseignant ou de metteur en scène, la question politique est essentielle. En nous installant dans la salle, je me suis dit que cette discussion n'aurait pas été la même si vous étiez assis en face de moi, ou, comme ici, en cercle autour de la table. C'est important de savoir si on est ensemble et à quel endroit on l'est. Est-ce qu'on professe ? Ou bien est-on pédagogue ?

L'étymologie de pédagogue est celui qui accompagne sur le chemin. Les pédagogues étaient les esclaves grecs qui avaient comme fonction d'amener les

élèves de la maison à l'école. Par extension, de les aider à faire leur devoir. Ce mot résonne fortement dans ma formation à l'école au Lido. Accompagner sur le chemin signifie sue c'est l'autre qui marche. Ce n'est pas la même chose que la question d'un savoir descendant et rigide. On en peut être pédagogue sans élève. Je vous lis justement cet ouvrage passionnant sur la question pédagogique, *Le maître ignorant* de Jacques Rancière. Je vous lis quelque chose de très provocant qui fait écho : « C'est l'explicateur qui a besoin de l'incapable et non l'inverse. C'est lui qui constitue l'incapable comme tel. Expliquer quelque chose à quelqu'un, c'est d'abord lui démontrer qu'il ne peut pas le comprendre pour lui-même. » Je trouve qu'il y a ici quelque chose de très fort, comme le mot d'« incapable ». Quand on est dans une posture d'enseignement, c'est toujours important de poser la question du rapport de dépendance entre l'un et l'autre. Qu'est-ce qui se joue dans ce rapport entre moi et l'élève ?

Quand on est à l'Ésacto'Lido, j'enseigne et j'accompagne. On est deux avec Benjamin de Matteis. C'est quelque chose qu'on défend au Lido. Comme on parle beaucoup dans ces ateliers de recherche, le fait d'être deux personnes permet d'éloigner de la question du gourou, de celui qui sait. C'est quelque chose d'important pour moi. Avec Benjamin, on travaille à pousser et montrer nos désaccords, pour que les jeunes artistes en face de nous le sachent. Quand je suis arrivé – car Benjamin faisait le cours avant moi – je l'ai entendu dire quelque chose d'important. Il disait : « Je ne suis pas un professeur, je suis un artiste qui a juste un poil d'avance en termes d'expérience avec les jeunes artistes que je rencontre ». On utilise le terme de « jeune artiste » et non d'élève. On travaille ensemble. On ne sait pas ce qui peut advenir du numéro. Nous ne sommes pas là pour être metteur en scène au Lido. Je me retenais car je savais où allait le numéro, mais il allait à un autre endroit. C'était mieux car il allait dans la direction des impulsions du jeune artiste.

Aussi, dans la dramaturgie, la question du temps est importante. Je me pose cette question du passé, du présent et du futur, et la manière dont cela habite la question dramaturgique. Comme c'est une action et qu'on peut être, du côté de la marionnette, nourri par les images. Mais c'est parfois figé et il faut faire démarrer le film ; ainsi cette question du passé-présent-futur met déjà en œuvre un mouvement. Aujourd'hui j'adore aller dans les musées et d'essayer de le voir dans des œuvres figées. Quand je le vois, je m'aperçois que je suis déjà en train de me raconter une histoire. Il y a quelque chose de contenu de l'ordre du dramatique.

J'aime montrer que dans les arts préhistoriques il y a déjà une dramaturgie : sur une image avec trois bisons, il y avait une description qui racontait que c'était un vieux mâle qui avait perdu sa place, et qu'un jeune mâle et une jeune femelle l'avaient remplacé. On trouve alors la question du passé, du présent et du futur. Dans les arts plastique on peut être nourri de la question dramatique. Ça me met

à l'affut dans mon travail. Dans *Amathia*, la question de la mobilité malgré l'immobilité m'anime.

Sur la dramaturgie, je souhaite également évoquer un point plus polémique. Je ne crois pas qu'il y ait de dramaturgie spécifique aux arts du cirque ou de la marionnette. Evidemment, nous ne sommes pas du tout d'accord sur cette affirmation. Je reviens sur la question du théâtre : je nomme ce que je fais comme « théâtre », car à l'intérieur on trouve plusieurs médias. Ceux que j'utilise, ce sont ceux que j'ai pratiqué – et j'aurais pu en pratiquer d'autres. Mais à l'intérieur, ce sont toujours les mêmes questions qui sont en jeu. Dans les accompagnements en arts du cirque, il n'y a aucun moment où j'arrive à me dire « ça c'est de la dramaturgie du cirque ! ». Bien sûr il y a la question de l'agrès, de l'objet en marionnette. Mais ces questions ne sont pas assez puissantes pour transformer la question dramaturgique. Il y a plus de modularité à faire entre une création et une autre dans le même média, qu'entre deux médias différents.

Olivier Burlaud. C'est une bonne question à laquelle la réponse n'est pas facile à apporter. Cette question se pose beaucoup dans le cirque. Au-delà des médias qui sont utilisés, il y a quand même quelque chose dans le rapport ou non à une écriture textuelle, puis probablement à la question de la tension de geste – pour en pas parler de prouesse – qui est importante dans la construction des écritures de cirque. La question de savoir si c'est assez puissant pour transformer toute la dramaturgie d'une pièce c'est autre chose.

Dominique Habouzit. Ça m'aide en tout cas de poser cette réponse, même si ce n'est pas partagé par tous. J'aime cette idée que n'importe quel acteur qui pourrait porter le monologue final de la dernière pièce, ne rivalise pas avec le saut périlleux d'un trapèze, en termes de captation du regard et d'attention.

Aurélié Vincq. Je pense que ce ne sont pas les mêmes émotions. D'un côté une personne peut tomber et mourir, quand une autre personne à l'enjeu d'incarnation d'un personnage ou d'un texte. En tant que spectateur on n'est pas confronté à la même émotion. Il y a une différence fondamentale dans l'enjeu de l'implication physique qui fait qu'à un moment la question du danger et du risque place le spectateur à un autre endroit. On ne peut éviter cette question, même si ça ne touche pas tous les cirques et toutes les manières de faire du cirque. Mais cela amène à un autre endroit de l'appréciation en tant que spectateur de ce qui peut se faire en théâtre, en marionnette, en danse ou en musique.

Anton Euzenat. Venant du cirque et ayant tellement vu des artistes qui sautent d'un trapèze à un autre, je ne suis plus impressionné face à une prise de risque. Surtout qu'il n'y a plus vraiment de risque quand on a tellement répété le geste. Pour le spectateur je peux le concevoir, même si je ne le vis plus, je ne le vois plus. Ça ne me suffit plus, car c'est presque un retour en arrière.

Emilia Taurisano. Et dans une pièce de théâtre, tu vois le risque ?

Anton Euzenat. Disons que ça me transporte plus maintenant, mais surtout car j'en ai moins vu. Ou peut-être car ça m'intéresse plus maintenant. J'y vois plus de risque.

Aurélie Vincq. Je pense que le risque est différent dans une pièce de théâtre. Quand je suis allé voir le spectacle de la compagnie Un loup pour l'homme [Projet Grand-mère] à la Grainerie, j'ai été fondamentalement émue de voir des femmes de 80 ans en jeu physiquement et me dire que si elles tombent, elles finissent dans un fauteuil roulant. Cet engagement physique est une autre émotion que celle qu'on peut vivre.

Gaëtan Rivière. Justement, dans l'histoire du spectacle vivant, il y a un mythe intéressant qui montre la présence du risque dans tous les arts, c'est celui du « spectateur anglais ». C'est un spectateur sadique qui vient voir l'échec. Le risque étant présent dans le cirque. Il souhaite voir le trapéziste qui tombe, ou le dompteur qui se fait manger. Mais ce qui est intéressant c'est que ce spectateur anglais se retrouve également dans l'opéra, avec le risque de chute qui est celui de la fausse note. C'est une variation du risque qui se trouve dans les mythes des spectateurs.

Olivier Burlaud. Dans la poursuite des discussions sur le rapport à l'objet ou à la marionnette, le risque de l'échec n'est pas seulement dans le risque mortel de la chute du trapèze. Il y a aussi peut-être un rapport particulier à ce qui se joue dans le moment scénique si ce qui peut échouer – le *drop* dans le jonglage – est clairement identifié. Si on peut évoquer la fausse note, il existe tout un tas de dispositifs théâtraux où le risque de la réussite ou de l'échec n'est pas aussi évident que dans une figure circassienne. Peut-être que c'est justement un élément important dans la construction de la dramaturgie, dans certaines écritures.

Carolina Mureno. Je me demande si le but de la dramaturgie c'est justement que ce risque ne soit pas ce que vient chercher le spectateur ou la spectatrice. Le fait que ça tombe ou que quelqu'un oublie son texte. Peut-être n'est-on pas là pour voir un échec, mais on vient justement voir une histoire et non le risque. J'ai l'impression que c'est ce que cherche le cirque contemporain : le spectateur n'est plus tenu par le fait que la balle tombe ou non. La chute ne change pas l'histoire.

Emilia Taurisano. En tout cas, en tant que jongleur·se, ça nous coupe de notre narration. On travaille beaucoup sur ça, sur la manière de maîtriser le péril pour qu'il ne dérange pas. Même si intérieurement cela nous dérange profondément. Ça me fait penser au *Funambule* de Jean Genet, avec ce péril qu'on voit et qu'on ressent. C'est lié à la mort.

Dominique Habouzit. Pour revenir sur la question des dramaturgies spécifiques, ce n'est pas qu'il n'y a pas d'information à prendre en compte. Mais ce sont des

cycles. Parfois on se moque de la chute de la balle, puis ça devient à nouveau important pour les artistes. La question de la mort ou du risque vital revient. Ce sont des motifs avec lesquels il faut composer, ou décider de ne pas composer. Je voulais revenir sur la question de la manière dont on doit soigner son œil pour rester dans la fraîcheur du regard. C'est quelque chose qui demande beaucoup d'énergie, depuis la mise en scène ou la question de l'accompagnement de jeunes artistes. Il faut arriver à renouveler son regard, sa fraîcheur pour ne pas se coincer d'un théâtre qui serait adapté seulement aux gens qui partagent la même connaissance. C'est-à-dire créer une forme de niche préférentielle. La modestie de la mise en scène est importante : j'aime l'histoire – probablement mythique – que le premier metteur en scène est né d'un travail au plateau avec un conflit, et que l'éclairagiste a commencé à dire ce qu'il souhaitait faire. J'aime l'idée que ce soit un éclairagiste ait inventé la mise en scène. Que ce soit quelqu'un qui ait juste décollé un peu au niveau spatial, avec un regard différent, qui invente une fonction. En tout cas, la dramaturgie doit être partageable.

Karine Saroh. J'aime bien l'idée de motif. Selon moi, il ne faut pas confondre la dramaturgie des motifs dramaturgiques. La dramaturgie est pour moi un travail, un processus, un regard particulier qui se complète avec la mise en scène. J'ai observé des ateliers recherche avec Benjamin [De Matteis] et en fait ça m'a aidé à comprendre à quels endroits la dramaturgie ou la mise en scène jouent. Les retours que vous avez faits, ce sont des retours d'experts de la composition scénique, c'est-à-dire que quand l'étudiant a envie de transmettre quelque chose sur scène, vous les accompagnez. Je ne pourrai pas le faire car je n'ai pas cette expérience. Mais l'idée de dramaturgie comme analyse et rapport au sens, c'est possible ; Pour moi, il n'y a pas de dramaturgie du cirque. Quand on parle de « dramaturgie du risque », on parle de motifs dramaturgiques. Certes ils sont plus répandus dans l'histoire du cirque mais ce n'est pas l'apanage du cirque. Tout comme la dramaturgie de la matière n'est pas l'apanage de la marionnette. Mais ce ne sont que des motifs dramaturgiques. J'ai l'impression que quand on parle de dramaturgie du cirque, on fige et on confond les formes et les motifs dramaturgiques.

Gaëtan Rivière. Dans la dramaturgie du cirque traditionnel, on remarque qu'on suit une dramaturgie aristotélicienne très classique, avec toutes les évolutions classiques, une dramaturgie climactique. Ce qui n'en fait pas une dramaturgie du cirque traditionnelle, mais elle s'approprie cette dramaturgie.

Dominique Habouzit. Il y a quelque chose qui me semble important chez Lavandier. La question du fractal que l'on travaille sur les formes spectaculaires un peu longues. C'est la manière dont on crée une résonance entre la partie et le tout. C'est quelque chose de fondamental. Je dois retrouver le moteur général dans

la partie. C'est presque deleuzien, rhizomatique. Quand je coupe un morceau, j'y retrouve le tout. J'essaie d'éviter l'errance.

Dans la création, j'ai trouvé des outils dramaturgiques. Mais la question du fractal n'a pas disparu. Le rapport objectif/obstacle, qui est fondamental dans mes écritures, peut ne pas être partout. Il n'a pas besoin d'exister sur l'ensemble d'une œuvre. Il peut exister chez les clowns notamment, car même s'il peut y avoir un but – souvent celui d'être aimé, pas forcément de faire rire –, ils avancent avec des petits objectifs, mais grandioses. Et surtout, ils peuvent passer de l'un à l'autre. Avec une logique émotionnelle, essentielles dans les écritures dramaturgiques. Si je devais écrire un scénario de clown, ce serait compliqué – sauf s'il est très bon ou très insolent – de faire quelque chose de probant au plateau, car l'écriture clownesque est très intuitive, elle passe par une logique émotionnelle. Son rapport de cause à effet – notion importante en dramaturgie – n'est pas toujours celui qu'on imaginerait spontanément. Mais ça ne veut pas dire non plus qu'on doit faire proposer un rapport de cause à effet décalé. Quand je propose des formes clownesques, je vais trouver d'autres chemins car je pétris l'émotionnel. Le rapport au présent est absolu. Je vais trouver d'autres logiques. En effet, la question de la cause à effet est liée à la vie, ou tout est causal même si on ne le comprend pas. On doit ainsi le suivre dans une écriture, notamment chez les clowns.

Je souhaiterais parler du Lido. Ça fait huit ans que j'accompagne au Lido. Il y a une idée que j'aime beaucoup, c'est d'avoir une posture d'enseignant où on apprend de la personne qui est élève. C'est quand je suis dans cette posture que j'ai l'impression d'enseigner. Il y a la question de la rencontre, mais surtout celle d'altérité. C'est accepter d'être transformé par l'autre. On s'éloigne alors de la question de l'instruction. Par exemple, quand on donne des stages de marionnette, on ne fait presque plus de technique marionnettique. On essaie de trouver des substituts pour être directement dans quelque chose, et qu'une personne cherche et trouve son chemin à l'intérieur. C'est plus opérant, car ça crée ensuite le désir de technique ; alors que l'idée de donner la technique pour créer le désir créatif est moins probant. Même si les allers-retours sont constants. C'est parce qu'il y a quelque chose qui nous satisfait qu'on souhaite comprendre un peu plus, une récompense qui nous permet d'être de plus en plus satisfaits.

Il y a quelque chose de jubilatoire dans la question de l'inconnu, que je porte dans mes ateliers de recherche au Lido. On travaille sur les signes, mais on navigue et on accompagne un projet qui prend une direction, puis une autre. Pour des personnes qui souhaitent travailler en dramaturgie sur des formes qui ne sont pas avec des interprètes purs, ça demande une grande mobilité. Entre le point A et le point B, il y a beaucoup de mouvements. Ce qui est important c'est en tout cas de donner de la mobilité à ce voyage. Savoir en tant qu'accompagnant, c'est parfois assez dangereux pour accompagner de jeunes artistes qui souhaitent être autrice ou

auteur de leur création. Le fondamental, c'est aussi la question de l'intuition qui nous permet de tout faire. Quand tu travailles avec un jeune artiste, il ne faut pas le couper de son intuition, ne pas le désaxer. Quand tu coupes tout phénomène de spontanéité de l'intuitif, tout phénomène dramaturgique devient un travail sur des mots d'ordre.

Marie-Laure Hee. On pourrait étudier cette figure du rapport entre le dramaturge et le metteur en scène. Le travail de la dramaturgie à côté de la mise en scène, ce n'est pas la police du sens, ce n'est pas le gendarme. Si le metteur en scène a besoin d'avoir à ses côtés quelqu'un qui va spécifiquement parler de dramaturgie ou incarner cette fonction là à un moment donné, c'est qu'il a des doutes, qu'il a des questions. Alors le/la dramaturge, n'est pas forcément celui ou celle qui a les réponses, c'est le metteur en scène. Le travail de la dramaturgie à côté de la mise en scène, c'est d'arriver à la réponse qu'avait intuitivement, mais pas explicité, le porteur de la mise en scène.

Karine Saroh. J'aime bien le trio entre dramaturge, enseignant dans une fonction d'accompagnement et le psychanalyste. Ce sont toujours des questions d'accompagnement, et soit l'étudiant, le metteur en scène ou le patient trouve ses propres réponses, grâce à cette personne qui marche avec elle.

Dominique Habouzit. Je souhaitais aussi dire qu'au Lido, il y a ce rapport à l'avenir. Quand on est enseignant, c'est très facile de circonscrire la question de la transmission sur les trois années où on travaille. Ce qu'on sème, on n'a aucune idée du moment où ça éclot. Les choses que l'on transmet peuvent ne pas ressortir tout de suite, mais être emmagasinées. Mais là on est déjà dans la question d'une évaluation qui sanctionne. Alors que la posture de la transmission en dramaturgie porte ce pari. Il faut être actif, mais également être patient. Car c'est un pari sur l'humain. C'est la question du savoir-être : quel est le rapport entre ce qu'on est et ce qu'on enseigne.

Il faut faire attention à l'accélération et la rentabilité : il y a une porosité qui peut exister et qu'on ne voit pas tout de suite. Dans une société où l'injonction à la rentabilité est de plus en plus forte, la question politique au niveau de la pédagogie est nocive et elle sélectionne. Elle détermine qui réussit, ou dans un état de non-réussite, en mettant au ban. C'est important ce qu'on porte avec Benjamin. Il y a cette idée de temps et de pari sur l'humain dans le temps. Si ça ne se rapproche pas directement d'une question dramaturgique, c'est un moteur important quand on parle de posture.

Gaëtan Rivière. Tes propos résonnent avec des recherches que j'ai mené sur la question de la conversation et de la transmission, imprégnés de la pensée de Jacques Rancière notamment sur la reconnaissance de l'autre. Il faut reconnaître l'autre et sa connaissance et ses compétences, notamment quand on accompagne

en tant que chercheur des artistes. On s'entre-nourrit ! C'est justement ça la conversation : on nourrit l'autre et on se nourrit de lui. Quand on est enseignant c'est aussi ce que l'on fait. Comment concrètement mettre en place cette relation ? Comment sortir de la figure professorale ? Comment montre-t-on ce rapport d'échange ? Si l'idée d'égalité avec l'artiste professionnel est plus simple. Mais quid de la relation face à l'élève dans une société qui porte un rapport asymétrique dans l'enseignement ? Comment le rendre concret ?

Dominique Habouzit. Je ne sais pas si je peux apporter une réponse. C'est une question de posture, de savoir-être. Quand on sait qu'on peut apprendre de l'autre, cela se fait naturellement. Il faut aussi savoir la manière dont on habite l'erreur. Il faut savoir comment habiter l'échec dans les références à ses pratiques quand on s'est planté. Ainsi, c'est savoir comment je me réinterroge dans l'accompagnement, comment je m'inscris dans une façon de faire où je peux douter, me tromper. Mais je ne saurais dire concrètement comment cela peut se faire.

Aurélié Vincq. Je peux apporter une réponse institutionnelle. On sa place dans un processus où en première année [de DNSP à l'Ésacto] on porte un vocabulaire et une méthode de travail où tout le monde s'écoute sans poser de jugement, où le professeur est là pour faire une synthèse. On met en place un processus et une méthode. Le groupe existe est chacun est dans le respect des uns ou des autres. En deuxième et troisième année, on va aller dans un approfondissement. C'est quelque chose qui s'inscrit dans un pacte fondé par l'école et la pédagogie, que tous les enseignants et les élèves s'appliquent à respecter et mettre en place. Il y a quand même cette continuité dans le cadre des trois ans.

Aussi, ce qu'on fait en tant qu'équipe encadrante, c'est de proposer des espaces de retours entre enseignants pour dire ce que chacun a vécu dans son cours, avec une liberté de parole. Ces échanges permettent aussi de faire évoluer sa pratique, son positionnement. Enfin, le choix des intervenants est du fait du coordinateur pédagogique. On choisit des gens qui sont d'accord avec cette manière de faire et cette question du respect. Je suis toujours émue de voir des élèves qui évoluent au fil des trois années. Ils viennent avec leurs habitudes pédagogiques, parfois de peur, mais qui arrivent ensuite à tenir des discussions de confiance, d'échange et de respect.

Karine Saroh. Dans le rapport de recherche publié sur le site du Lido sur la question de l'évaluation, on s'est beaucoup appuyées, avec Léana, sur l'observation des ateliers de recherche et des retours. Dans la manière dont cela se traduit concrètement, c'est d'abord une question de dispositif qui met l'étudiant au centre. Quand on parle du fait qu'il n'y a pas de phénomène de rentabilité, c'est que les professeurs de recherche n'attendent rien sur le moment. L'étudiant est maître de ce qu'il va faire dans l'atelier-recherche et ce qu'il va chercher chez

l'enseignant. Il y a tout un dispositif qui permet de tendre vers une égalité. Je renvoie à Rancière où l'égalité n'est pas une finalité, pour ne pas être figé, mais c'est un présupposé. C'est l'égalité des intelligences chez Rancière. Je présuppose que je vais apprendre des gens, je présuppose le rapport d'égal à égal. Mais l'enseignant a aussi une expertise que l'étudiant vient chercher. Il n'y a pas une égalité dans le contenu car cela figerait des rapports. Mais ce sont des dynamiques et des circulations des rapports de qui apprend et qui reçoit, partant d'un présupposé d'égalité des intelligences, et qui ensuite se traduit par des dispositifs qui permettent à l'étudiant d'être toujours à l'initiative, sans ce rapport d'attente. C'est justement là où l'évaluation vient perturber tout ça : s'il n'y a pas d'attente, qu'est-ce qu'on évalue.

Dominique Habouzit. En effet, j'arrive en troisième année [de DNSP], donc je ne peux pas non plus imposer une autre posture, autoritaire ou supérieure. C'est déjà inscrit chez eux, car c'est dans l'ADN de l'Ésacto. Aussi, dans notre travail, ce n'est pas qu'on donne des outils aux jeunes artistes pour qu'ils apprennent à faire leurs numéros, c'est qu'on les aide à cerner comment déjà ils ont une intuition pratique, de travail, et de bien la nommer. C'est voir à l'intérieur ce qu'ils habitent de façon confortable, et ce qui fait obstruction à leur désir créatif.

Je pense à un atelier de recherche avec un élève qui parlait beaucoup, disant tout ce qu'il souhaitait faire. Nous avons la crainte qu'il ne concrétise rien. Nous avons fait le pari de l'écouter, et chaque atelier de recherche il nous racontait ce qu'il comptait faire. Jusqu'au moment des essais de cirque, où le travail est présenté. Et là on a vu ce qu'il nous avait raconté. C'était un processus singulier de quelqu'un qui travaillait sur l'imaginaire ; Il construisait de façon très précise dans son imaginaire, et la question de l'application se faisait très vite.

Karine Saroh. Ce que tu racontes m'interroge. Peut-on démarrer un spectacle avec seulement du matériel dramaturgique ? En lisant, ou en philosophant, on voit la potentialité poétique, sans avoir la traduction. Je te demande à toi ou Marie-Laure si c'est possible. Peut-être aussi que cet étudiant avait justement du matériel dramaturgique. Peut commencer avec pour suite convoquer un dramaturge ou un metteur en scène pour le mettre au plateau ?

Dominique Habouzit. Il avait déjà un récit. Il n'avait pas que du matériel dramaturgique. C'était déjà un peu composé, et pas seulement une analyse ou une structure. Mais ça m'angoisserait de mon côté, car j'ai besoin d'engager un laboratoire de trouver de la matière.

Noémie Géron. Pour revenir justement sur l'objet et la matière, je souhaiterais surligner la question par rapport à ce qui nous préoccupe dans ces tables rondes. Nous nous demandions comment un jongleur pouvait changer ou non d'objet, ou comment un marionnettiste pouvait plus ou moins facilement passer d'un objet à

un autre. Quand on a l'habitude de pratiquer un certain type d'objet ou de matériau, qui prennent de la place et font de la poussière, comment on l'articule avec une pensée dramaturgique ?

Christophe Hanon. Depuis toutes ces années de travail ou de pratique, je n'utilise jamais le mot de dramaturgie. J'en fait peut-être sans le nommer ainsi. Mais je trouve que ce terme a plein de sens. Je m'interroge sur la définition de l'expression « matériel dramaturgique ».

Dominique Habouzit. On peut ne pas le savoir, mais la dramaturgie est à l'œuvre.

Karine Saroh. Pour moi, le matériel dramaturgique c'est, par exemple dans le cas de la mort de l'enfant, ça peut être la figure du mort-né, et donc de la tension de la vie et la mort, ou de la mort avant la vie. Je l'ai lu par exemple chez Marguerite Duras, en me disant que c'est intéressant de le travailler de manière dramaturgique. Je souhaiterais alors explorer la profondeur philosophique d'un motif esthétique qu'est la cohabitation de la vie et la mort, par cette figure-là du bébé mort-né. Je ne sais si c'est dramaturgique ou poétique, mais pour moi c'est un matériel dramaturgique. Le matériel est tout ce que cette figure-là fait émerger en termes de philosophie, d'esthétique et de poétique. Le matériel dramaturgique est dans ce qui ressort de tout ça.

La différence entre la poétique et la dramaturgie. La poétique, au sens d'Aristote, c'est composer et écrire. Il peut y avoir dramaturgie, mais pas l'acte poétique de composer une œuvre d'art à partir de ça. Pour parler d'un sujet, je peux passer par le plateau, l'objet, le récit. Puis effectuer un travail à rebours sur la dramaturgie : ce que ça fait émerger en terme philosophique, poétique, comment je déplace, ce que ça dit, quel sens. Je me demande si c'est possible de faire l'inverse et de partir d'une image qui poétiquement à telle résonance, puis que ce soit après-coup traduit en termes d'œuvre. La question que je pose, c'est la temporalité. Est-ce que la dramaturgie est toujours dans cette temporalité-là de deuxième étape du processus de création. Ne peut-elle pas être à l'initiative d'un processus de création ? Cela permet de penser ce qu'est la dramaturgie.

Cécile Chollet. Si je vois ce qu'est la dramaturgie, pour l'éclairer je souhaiterais que tu en dises plus sur ce mot d'intuition que tu a évoqué tout à l'heure. Qu'est-ce que l'intuition ? Comment la reconnaît-on ? Comment se dit-on que c'est une intuition et non pas un cliché ?

Dominique Habouzit. Je vais passer par l'exemple. L'intuition c'est ce qui ne passe pas par le réel ou l'intellect. Par exemple, quand je suis assis ici, c'est de savoir à quelle est la juste distance pour être confortable. En tant que comédien, l'aspect intuitif c'est ce que je vais faire avant de les conscientiser. C'est fondamental car c'est tout ce qui est de l'ordre du lâcher-prise. Dans la compagnie, on malaxe le

matériau, pendant très longtemps parfois. Puis on va complètement l'abandonner. Mais le comédien ne peut se balader avec ses livres sous le bras. Aussi, quand je fais de la direction d'acteur avec la posture du metteur en scène avec le savoir, je suis incapable de les diriger. Je dois me mettre debout, et quand je sens une émotion, je dois sentir comment elle doit bouger pour pouvoir la diriger. C'est tout ça sur la question de l'intuition. En tout cas il y a quelque chose qui vient avant l'intellect. Pour moi, c'est ça la dramaturgie. Il y a quelque chose que l'on sent. Puis on prend du recul par rapport à ça.

Cécile Chollet. Qui lit l'intuition ? l'acteur ou le pédagogue ?

Dominique Habouzit. Dans le cadre de la direction d'acteur, les informations que je donne sont immédiate, avant que j'aie eu le temps de les réfléchir. Si je passe par le cerveau, le décalage de quelque seconde fait qu'en temporalité ce n'est plus juste.

Cécile Chollet. Donc c'est un dialogue d'intuition à intuition.

Dominique Habouzit. En effet, je peux nommer des choses que je vois sans dire l'intuition de l'autre. C'est la rencontre des co-créateurs. Si Loïc [Apard] est au plateau, c'est lui qui doit se mettre en accord avec ses intuitions.

Loïc Apard. En effet, ce sont les deux. Lui a vu quelque chose, puis tu les vis, sans les voir de la même façon. Mais sans passer par l'intellect, sinon ça ne fonctionne pas.

Emilia Taurisano. Comment nourrit-on cette intuition ?

Christophe Hannon. En ne réfléchissant pas.

Dominique Habouzit. C'est surtout en précisant ce qu'est le plateau et la table. Dans mes créations j'insiste sur le fait que ce sont deux lieux différents, et qu'il doit exister deux choses différentes. Quand on est autour de la table, on fait travailler le cerveau. Quand on est au plateau, on est au plateau. Si quelqu'un veut parler ou réfléchir, on retourne dans l'autre espace.

Gaëtan Rivière. Mais ne naturalises-t-on pas trop l'idée d'intuition ? On comprend que c'est quelque chose de naturel. Mais plus on est artiste, plus on est capable d'avoir une intuition artistique. On a cette idée que l'intellection et l'intuition s'opposent. Mais le plateau et la table ne s'opposent pas. L'intuition est naturelle, mais on l'entraîne également.

Dominique Habouzit. En effet, parfois tout se travaille au même moment. Quand je fais du vélo, il y a des mouvements que je fais de manière intuitive, quand d'autres sont fait suite à l'analyse de la situation et mes connaissances des signes que j'aperçois. Dans des réactions très rapides, c'est l'intuition qui joue, car je n'ai

pas le temps de passer par le cérébral. Si dans la vie les deux se mélangent, en création les deux cohabitent. Mais il faut parfois tricher et séparer les deux. Sinon on tombe dans une confusion qui est parfois douloureuse. Si je dois penser et jouer en même temps, je ne pourrais pas lâcher prise. Le fun et le plaisir d'un acteur, circassien ou marionnettiste, vient du lâcher-prise. Dans l'idée de co-création, c'est vital.

Karine Saroh. C'est bien de parler d'espace de la table et d'espace du plateau, plutôt que de parler d'intellect et d'intuition. Car derrière ces termes, c'est facile de créer du mythe. Parler plus concrètement de plateau et de table permet de revenir au concret du travail, et ne pas passer par des mythes et des idéalizations de posture. C'est donc créer les conditions du dialogue entre l'intuition et le travail intellectuel, entre la table et le plateau. La confusion c'est douloureux, mais il faut créer les conditions de ce dialogue entre les deux modes de travail.

Dominique Habouzit. Il y a quelque chose qui me plaît, c'est l'axe. En tant qu'être humain, si tu es axé, tu réagis en fonction de toi, même si tu peux être transformé par des choses dans ta vie. Être au plateau ou en tant que metteur en scène, plus tu es accordé avec toi-même, plus ce que tu fais n'est pas pollué par des problématiques.

Olivier Burlaud. J'aimerais revenir sur la question de la possibilité d'avoir une intention dramaturgique première. Dans les tables rondes, on tourne toujours autour de la définition de la dramaturgie. Un élément de réponse à cela, c'est que dans les écoles de cirque aujourd'hui, il y a beaucoup d'étudiants qui se trouvent en difficulté avec la question de la temporalité de la dramaturgie. A quel moment se pose la question du sens et de la dramaturgie ? Bien souvent, ils comprennent qu'elle doit être première, qu'il y a quelque chose à partager avec eux dans la discussion. Il y a toujours quelque chose qui est avant, notamment une pratique du cirque. L'intention dramaturgique vient dans un second temps. Ce n'est pas quelque chose qui doit sortir de nulle part et qu'ils doivent traduire avec leur technique de cirque. J'ai l'impression que c'est un malentendu pour les étudiants, c'est une question qui revient. Ils ont l'impression que c'est quelque chose qui doit être préalable, et ont du mal à aller le chercher dans leur pratique.

Dominique Habouzit. Dans le processus d'accompagnement de jeunes artistes, c'est fondamental de savoir ce qui se raconte avant qu'on raconte. Ça m'arrive souvent qu'on me montre une routine. Alors que je vois un univers qui s'y déploie, les jeunes artistes cherchent à y greffer ensuite une volonté de raconter autre chose. Alors qu'il faut être conscient de ce que ça raconte, de la puissance que ça a avant d'y ajouter quelque chose.

Dans les écoles de cirque, en troisième année il y a quelque chose d'important, c'est qu'on parle toujours de ce qu'on voit sur scène en termes de personnage et

non de personne. On étire cela même si dans le travail du personnage est nourri de la personne à un tel point que la différence est dure à percevoir. Mais c'est bien un être de fiction qu'on propose au plateau. Si ce n'est pas un être de fiction, l'air qu'on ne met pas entre les deux nous empêche d'être extrêmement créatifs, et de s'offrir toutes les possibilités d'une fiction. C'est important à plusieurs endroits, dont le fait que le théâtre n'est pas la vie. Ce qu'on produit vient de la vie, va revenir à la vie, mais c'est un moment suspendu et cette suspension permet la créativité pour inventer de nouvelles cosmologies, de nouveaux mondes, de nouvelles façons d'être au monde. Rien que ça a un aspect politique. Mais si on maintient quelqu'un dans l'idée de personne, qu'on ne met pas cet espace, on est enfermé. En décollant, on se donne une liberté dans la proposition.

Je vais parler de la création *Amathia*. C'était un moment important dans la compagnie ; JE souhaitais m'engager dans un processus de théâtre politique et de réinterroger les processus qu'on avait depuis longtemps dans la compagnie. Au-delà de ce lieu où on crée la rencontre quand on ne se connaît pas, nous avions aussi une librairie à portée de main. J'essayais de récupérer un maximum de livres que j'avais lu. En plus de la table et du plateau, c'était un autre espace, où chacun pouvait nourrir la bibliothèque, s'y servir. C'était un autre endroit du faire ensemble malgré les rôles et les fonctions différents. Comment, en termes de processus et de proposition, on inscrit un lieu où l'on retrouve des choses qui permettent d'activer au départ une réflexion commune, puis un imaginaire commun.

Loïc Appard. On avait aussi un drive sur lequel on partageait des articles, de l'iconographie.

Dominique Habouzit. En effet, on avait des outils de partage. La dramaturgie n'est pas un pré-carré mais quelque chose en partage. Je me raconte des histoires en réfléchissant sur les activités des premiers humains. Que pouvait-être le théâtre à l'époque préhistorique ? Avec le peu de mots, comment se racontaient-ils ? Le conte est pour moi extrêmement important en termes de média. J'imagine aussi des bouts d'os pour donner des exemples et ouvrir l'imaginaire des spectateurs de l'époque. J'imagine des marionnettes. J'aime les imaginer comme deux arts dramatiques primitifs. En tout cas, j'essaie de faire le lien entre chaque personne qui collabore dans une création par l'oralité du conte, notre capacité à communément macher une histoire. Macher, se raconter à partir du moment où on commence à voir ce cœur qui se déplace. On a passé beaucoup de temps à raconter ou à faire raconter, pour comprendre et voir à quel endroit on allait converger.

Je reviens au Lido, mais chaque fois qu'on avait des problématiques dans les duos, trios ou quatuors, c'était rarement du fait d'incompatibilité de caractère, ou très

rarement, mais qu'ils ne se racontaient pas la même histoire et qu'ils ne se l'étaient pas dit.

Christophe Hannon. Quand on est pédagogue devant des enfants, voire des jeunes artistes qui viennent tous de quelque part, cette question de metteur en scène se pose. Ces questions qu'on se pose comme la non-directivité est importante. Je me demande comment les gens vivent ce rapport à la directivité non-directive. On arrive à « vous devez être créateurs, mais on ne va pas vous dire quoi faire ». J'ai beaucoup changé, notamment dans mon rapport de la pédagogie avec les enfants. Au début, je ne disais rien, mais il ne se passait rien. Voire c'était le chaos. Comment tu te positionne face à des enfants ?

Loïc Appard. Moi je dirais que face aux enfants, il y a des espaces où on les laisse s'exprimer. Parfois ce qu'ils ont dit, tu dois les aider. On ne peut pas toujours faire de la non-directivité. Il y a des choix qu'on est obligé de faire, mais tu en discute évidemment avec eux. On ne peut pas leur imposer des choses. Ce qui marche c'est la constitution des groupes

Dominique Habouzit. Je crois qu'il y a une confusion parfois avec le Lido qui peut me gêner, c'est cette idée qu'on laisse complètement les artistes faire ce qu'ils veulent et qu'il n'y a rien qui les nourrit. On a du mal à nommer ce qu'est cette école car quand on le voit par le processus ou les rendus – car il ne faut pas le penser comme une seule finalité –, il faut penser qu'ils sont accompagnés par des pédagogues qui ont des responsabilités, comme il y a un pari sur l'humain. Le lido n'est pas une école où on fait ce qu'on veut, quand on veut. Si on ne vire pas un étudiant pour son retard, cela n'empêche pas de nommer les problèmes. Surtout, on fait confiance à la valeur de la répétition.

Aurélie Vincq. Oui, il faut sortir du mythe de la personne qui entre et qui devient artiste on ne sait comment. Ça demande une énorme implication des équipes qui accompagnent les jeunes artistes, pour comprendre leur état, les suivre, discuter avec eux pour comprendre. Un accompagnement permanent c'est un travail, qui demande beaucoup de disponibilités.

Anton Euzenat. C'est intéressant car selon l'école le rapport à l'autonomie, au travail, comme le suivi c'est différent. Au Lido, c'est intéressant de voir qu'on donne un cadre et des règles, et on suit régulièrement.

Karine Saroh. C'est toujours pour moi une question de dispositif. La direction ne vient pas d'une personne mais de ce dispositif. C'est l'horizontalité présumé qui fait que l'étudiant sait pourquoi il est là. Surtout, on ne présume pas qu'il n'a pas envie de faire, où qu'il a une intention malveillante.

Dominique Habouzit. J'aime bien l'expression de Philippe Meirieu qui parle d'être « empêché de ». Quand quelque chose ne va pas, c'est qu'il y a quelque chose qui

coince. Nous, en tant que pédagogue, il y a une enquête à mener. Au travail, on doit comprendre l'endroit où ça coince. N'importe quel être humain cherche à aller vers quelque chose qui le satisfait. Tu viens dans une école de cirque et tu as envie de créer, mais parfois ça coince. Et la force du Lido, c'est la capacité de discuter et d'accepter la temporalité, moyenne ou longue. Il n'y a pas de volonté propre de ne pas faire, car on cherche le plaisir.

Je vais devoir conclure pour des raisons de temps. Je vais donc ajouter quelque chose rapidement. Dans notre manière de créer, au niveau de la production dans la compagnie. Si on pense la production différemment d'un spectacle où on cherche de l'argent et des lieux, c'est un moment exaltant. Avec Vanina, administratrice de production dans la compagnie, on partage la question dramaturgique, comme avec l'ensemble des personnes avec qui on collabore. Dans le travail qu'on mène, on déconstruit l'objectif. Ce n'est pas pour rien qu'on travaille sur les services publics. On commence par préciser l'histoire qu'on veut raconter et comment nous la racontons. Dans les rendez-vous professionnels, l'idée est d'être au plus juste par rapport à ce que j'ai envie de raconter. C'est ce partage là qui fait qu'on affine le dossier de production, qui peut être quelque chose de laborieux pour les artistes. Mais pour nous c'est un endroit jubilatoire, car ça permet de préciser la pensée, l'endroit où on veut aller. C'est quelque chose sur lequel on revient régulièrement car ça nous permet de voir l'endroit d'où on est parti et comment on veut raconter. C'est vraiment un objet, avec du contenu dedans. La question d'aller chercher de l'argent, c'est surtout rencontrer les personnes et voir si on est en partage sur l'histoire qui nous anime. Ça part de l'idée de rencontre, pas seulement une idée mercantile. Quand on rencontre des professionnels, chaque fois on avance dans le spectacle. En s'écoutant parler, finalement on commence à nommer différemment, et parfois plus précisément. Dans le processus de création, cet endroit de production est fertile sur les questions dramaturgiques. [...]

Pour conclure, je m'autorise à vous lire un passage de *Tout une moitié du monde* d'Alice Zeniter, car ça me fait écho à la question du récit, même si elle parle d'écriture dramatique : écrire c'est « créer un ordre dans le chaos [...] lire, m'arracher à l'état d'impuissance dans lequel mon existence me plonge de manière réitérée [...] J'écris uniquement pour découvrir ce que je pense, ce que je regarde, ce que je vois et ce que ça signifie. » Je vous lis ces phrases pour souligner à quel point j'apprends dans la création, comment ça nourrit l'humain.