

une culture plurielle

entretien avec Renata Scant

Renata Scant est comédienne et metteur en scène, en même temps que codirectrice avec Fernand Garnier du Théâtre-Action de Grenoble. Cette équipe professionnelle travaille depuis plusieurs années sur la ville et particulièrement sur ses quartiers populaires périphériques.

Renata Scant a été institutrice jusqu'en 1965. Devenue comédienne, elle a oscillé pendant quelques années entre l'animation et le théâtre. 1968 et sa rencontre avec Francis Jeanson l'ont engagée dans la vie qui est encore la sienne aujourd'hui : celle d'un théâtre d'interpellation, proche des préoccupations des gens, particulièrement de celles des nombreuses minorités sociales et ethniques de la banlieue grenobloise.

L'équipe du Théâtre-Action, tout en étant axée principalement sur le théâtre, se veut pluridisciplinaire. Fernand Garnier écrit — avec Renata Scant — la plupart des textes joués par la troupe et réfléchit au travail du Théâtre-Action. Les comédiens sont également ou plasticiens ou musiciens. Chacun a, de plus, la responsabilité de secteurs particuliers d'animation ou de formation. Une analyste, attachée en permanence à l'équipe, travaille dans le même sens, à la fois comme chercheuse, comme formatrice et comme écrivain.

L'action du Théâtre-Action est multiple et intense. En 1980, par exemple, il a organisé, sur la seule région grenobloise, 35 stages d'initiation à l'expression ; autant de rencontres et de débats en milieu ouvert ; plus de 300 animations — allant du jeu dramatique dans les écoles jusqu'à la réalisation de fresques murales collectives avec les habitants des quartiers, en passant par des interventions dans des foyers d'immigrés et des prisons — la publication d'une revue trimestrielle et de nombreuses études ; trois créations théâtrales enfin, présentées dans les lieux les plus divers.

Pour mener ce travail, le Théâtre-Action bénéficie, après plusieurs années, d'aides de l'État et de la Ville et du département.





« ... Les feux de la scène sont impitoyables et tous les truquages du monde n'empêcheront pas que l'homme et la femme qui marchent ou parlent sur ces soixante mètres carrés se confessent d'une certaine manière et déclinent, malgré les déguisements et les costumes, leur véritable identité. »

Albert Camus

Comment se situe le Théâtre-Action dans le monde grenoblois, face aux bastions de la culture dominante que sont la Maison de la Culture... ?

Je ne sais pas s'il y a encore à se poser la question en ces termes. Nous avons notre démarche propre, que nous n'avons pas construit dans un esprit d'opposition, mais au contraire dans un désir d'ouverture et de rapport avec le plus grand nombre. Cela a nécessité l'invention d'une démarche qui ne correspondait à aucun créneau existant, ni institutionnel, ni budgétaire. A la fois écrivains, chercheurs, professionnels du théâtre, acteurs culturels nous avons été et sommes encore des mutants. Et c'est vrai qu'il a fallu en payer le prix.

Quels sont vos objectifs aujourd'hui à Grenoble, les vôtres personnellement et ceux du Théâtre-Action ?

Ce qui nous regroupe, aujourd'hui comme hier, au Théâtre-Action, c'est d'abord notre propre besoin de parler, d'interpeller le monde dans lequel nous vivons. Fernand Garnier le fait par l'écriture et la réflexion, les comédiens par leurs spectacles et leurs interventions sur le terrain, Jeanne Combaz par son travail de formatrice. Mais au-delà du besoin de parler, il y a la volonté de **partager** nos possibilités d'expression avec ceux auxquels la Cité refuse la parole, les jeunes marginaux (ou plutôt marginalisés), les femmes, les cultures minoritaires régionales, ouvrières, immigrées...

La possibilité de ce partage passe par l'énoncé d'un pari : pari de circulation, de mise en rapport entre les habitants d'une même cité. Les différentes populations à Grenoble, comme ailleurs, ne se connaissent pas, ne se croisent même pas. Nous tentons de faire se rencontrer, se trouver, se dire les gens, pour leur permettre d'échapper un temps au compartimentage en quartiers, en secteurs de travail ou de vie, de leur existence. Pour des raisons sociales et économiques évidentes — mais aussi pour des raisons adroitement urbanistiques — les gens sont conduits à rester **chez eux**. Une simple cour peut ainsi devenir un obstacle infranchissable : nous avons dû jouer deux fois un spectacle à cinquante mètres de distance, un soir dans une résidence universitaire, le lendemain dans le Foyer de Jeunes Travailleurs voisin... C'est pourquoi nous nous sommes voulus avant tout équipe de décentralisation. Ce qui ne veut pas dire que nous n'ayons pas besoin d'un outil pour créer, mais nous voulions dépasser les seuls « habitués » de la culture. Vouloir faire se rencontrer de manière non violente la jeunesse de quartiers populaires différents relève souvent du défi. Mais l'engager à sortir des ghettos de la périphérie est presque inconcevable : un sketch contre le racisme présenté en 1975 — après les ratonnades de Marseille — par les maghrébins dans les lycées bourgeois de Grenoble a laissé les élèves pantois : ils découvraient des hommes et des femmes d'une dignité, d'une capacité d'invention et de dialogue, qu'ils ne pouvaient soupçonner, puisqu'ils ne les avaient jamais rencontrés...

Travail de décloisonnement aussi entre femmes. Je citerai l'exemple d'un groupe de femmes immigrées, chiliennes, tunisiennes, italiennes et portugaises, avec lesquelles j'ai travaillé en jeu dramatique. Avec des immigrées d'un autre Foyer, que le Théâtre-Action leur a fait rencontrer, elles ont créé un spectacle : « Derrière le voile de la solitude », qui est l'histoire d'une femme voulant rompre avec son isolement. Elle vient en France rejoindre son mari. Mais celui-ci l'a oubliée et vit avec une autre. Elle se retrouve plus seule qu'avant, sans savoir la langue et avec un enfant. Peu à peu elle rencontre cependant d'autres femmes et enclenche un mouvement de libération. Le spectacle se terminait par une fête où jeux, danses et chants étaient mêlés. D'autres groupes de femmes, immi-

grées et non-immigrées, et même des hommes, ont été invités à le voir.

Autre objectif constant du Théâtre-Action : lutter contre une culture mortifère parce qu'unique, parce que fermée au plus grand nombre, parce que coupée de la réalité. Chaque fois que nous le pouvons, nous interpellons le monde artistique et les pouvoirs publics pour réclamer **un droit de cité culturelle pour tous**. Pour trop de groupes humains, il n'existe pas d'espace de parole, d'espace de reconnaissance. Tant qu'on n'est pas reconnu quelque part par sa production culturelle, on

Le théâtre vous semble-t-il pouvoir encore jouer un rôle privilégié dans ce combat pour le décroisement culturel ?

Le monde théâtral actuel est peut-être menacé de dessèchement. Son enfermement le conduit à se répéter indéfiniment — ou alors à déconnecter du réel et à partir dans les galaxies... Bien sûr pour la plupart des gens, il reste le cinéma, la télévision, les médias de masse. Notre conviction, cependant, est qu'il y a quelque chose dans la donnée théâtrale, dans cette espèce de rapport charnel entre acteurs et public,

« d'ailleurs », voire celui du chat, découvre au public la variété et la profondeur des « mémoires » de chacun. Une compréhension autre, une perception plus sensible sont rendues possibles par le théâtre, compréhension à la fois des différences entre les êtres, mais aussi de leurs convergences invisibles, ces convergences que la vie masque le plus souvent. Les mémoires « enfouies » de chacun sont remises en rapport sur le plateau, remises en circulation entre générations, entre groupes fermés. A la suite de ce spectacle, une classe d'enfants est allée chaque semaine dans un foyer de personnes âgées se choisir une grand-mère, pour qu'elle leur raconte ses « histoires »...

« ... La passion du théâtre est chez l'homme, qu'il soit spectateur ou acteur, un instinct élémentaire... C'est chez les enfants que se révèle le plus purement l'essence de l'acteur... Leur force d'imagination ne connaît pas d'obstacle... Et dans tout cela, la conscience nette et toujours présente que tout n'est qu'un jeu comme au théâtre ; un jeu mené avec un sérieux sacro-saint, qui exige non seulement la présence du spectateur, mais encore qu'il y collabore en silence avec toute sa ferveur et le don de soi-même. Il se passe la même chose chez l'acteur. C'est une légende de prétendre qu'il oublie le spectateur.

Max Reinhardt

Un tel emploi de l'outil théâtral exige de faire une grande place, à côté de la création, à la formation et à l'animation. Comment conjuguez-vous ces trois dimensions de votre action ?

Je voudrais d'abord souligner ce qu'un type de travail sur le terrain comme le nôtre, apporte à notre propre création, comment il nous « anime », nous. Nous ne cessons d'apprendre des choses sur la vie des gens. Ces choses, nous les engrangeons. Mais en même temps qu'elles alimentent le contenu de nos spectacles, elles nous modifient nous-mêmes et modifient notre approche du théâtre.

J'en prendrai, pour exemple, une observation apparemment mineure. Travaillant avec une classe d'enfants étrangers : siciliens, portugais, laotiens — dont certains avaient terriblement souffert —, je me suis intéressée au placement de leur voix. Je les ai fait chanter dans leurs langues — ce qui était une première manière de leur permettre de se réapproprier leur culture d'origine. Ce qui a été fabuleux pour moi, c'était de découvrir à quel point le placement de la voix reflétait, dans sa diversité, la diversité esthétique et culturelle de ces enfants. Chez les Portugais, la voix était très aiguë, très nasale, tout en arrière du nez ; chez les Italiens, au contraire, dans l'arrière-gorge ; chez les montagnards, ailleurs que chez les gens de la côte... Les mêmes remarques s'appliquent aux gestuelles propres à chacun : selon l'origine sociale, les pôles d'expression et les blocages varient. Si chez certains le corps peut être masse rigidifiée, inerte, chez d'autres au contraire, le langage corporel est premier, quelquefois presque incontrôlé. Dans un quar-

n'existe pas. Le théâtre, l'expression par le théâtre jouent un rôle important. Par lui, par elle, des choses émergent, et même si elles disparaissent un temps, des traces sensibles demeurent dans les êtres et les processus sociaux.

C'est utopique peut-être, mais d'une utopie modeste : chaque pas de fait n'est pas forcément un pas de gagné, mais tout de même l'espérance d'un mouvement.

Il est clair que nous avons besoin de l'apport renouvelant de la culture des autres. Sans cette fécondation mutuelle, ces échanges, qui fondent notre projet d'action théâtrale, toute culture se dessèche. Une ville comme Grenoble est riche d'un nombre formidable d'ethnies qui représentent une richesse de cultures méditerranéennes souvent plus anciennes que la nôtre, d'inspiration de plus en plus anglosaxonne. Si l'on savait, si les gens, si les politiques prenaient conscience de ce potentiel de vie de leur cité, ils chercheraient à le préserver du nivellement et de l'effacement provoqués par une diffusion culturelle sans racines.

qui interpelle d'autres lieux de la personne. Quand on amène des groupes d'expression à se rencontrer au moyen de cette donnée, il s'établit une circulation de l'émotion, de la sensibilité, du langage, plus active qu'au travers de tout autre moyen de communication. Une circulation irremplaçable, mais qui ne peut s'établir qu'à la faveur de ces micro-rencontres, de ces micro-situations que constitue chaque représentation. Quelque part en face, chez le spectateur, une interpellation se fait, une identification s'engage. Dans une pièce du Théâtre-Action, « La mémoire d'or », une vieille femme vit en recluse dans son quartier, un quartier où n'habitent pratiquement plus que des immigrés. Elle s'est barricadée à tout ce qui a changé autour d'elle, avec pour seul compagnon un vieux chat. D'un affrontement violent avec un garçon maghrébin qui veut lui voler son lait, sortira cependant un début d'intérêt, puis une amitié pour ce monde qu'elle refusait jusque-là de connaître. La différence des langages qui s'affrontent sur scène, celui de la vieille femme, celui du garçon venu

tier particulièrement déshérité, la gestuelle des jeunes m'était apparue complètement déréglée, incoordonnée, nous obligeant à faire travailler les gens au ralenti pour leur permettre de retrouver une certaine distance à leur corps, à leurs gestes les plus simples.

Différentes tentatives ont été faites en France pour retrouver un théâtre populaire, grâce aux anciennes techniques de la Comedia del'arte. Mais il y a aussi toute une recherche possible à mener sur les codes populaires modernes. Je pense, par exemple, à la gestuelle des jeunes dans les quartiers, qui, quelque part, rejoint la Comedia, mais dans un langage non figé, tenant à la fois du burlesque américain, de la bande dessinée et du jeune italien. Découvrir ces codes est fascinant pour des gens de théâtre, et toute formation de comédiens devrait d'abord commencer par **l'apprentissage auprès des gens de leurs différents langages.**

J'en reviens à la question des liens existant dans notre action entre création, for nation et animation. Le mieux est, je crois, de partir d'un exemple, celui que je cite est déjà ancien. Il correspondait à la toute première phase d'implantation de notre équipe. C'était dans une zone de banlieue de Grenoble. Zone réputée difficile. Zone de violence à peine contenue — la maison de quartier a brûlé plusieurs fois, les agressions y sont quotidiennes, la surconcentration de population (avec une forte proportion d'immigrés), insupportable — zone où le seul moyen d'expression laissé aux jeunes est la délinquance. Nous voulions y aller. Nous l'avons fait une première fois avec un spectacle pour enfants dont la thématique libertaire pouvait être acceptée. Par les enfants, nous espérions entrer en contact avec le quartier. Des adolescents ont commencé à tourner autour de nous, pendant notre installation. Ils étaient assez agressifs. Nous avons discuté. Ils ont fini par nous

donner un coup de main. Chez les enfants, ce fut un délire ! C'était la première fois qu'ils voyaient un spectacle, et de plus c'était gratuit. Ce qui nous a valu des démêlés avec la profession qui refuse de voir que la ségrégation par l'argent existe encore, même avec des prix des places très bas : les enfants achètent certes des bonbons, mais pas le droit d'entrer dans quelque chose qui ne correspond à rien dans leur imaginaire. Et au stade oral qui est le leur, la première chose, c'est de manger (de plus, ils en ont besoin !).

Grâce au spectacle pour enfants, nous sommes entrés en relation avec les enseignants, ce qui a permis d'aller dans les classes et d'inciter les enfants à faire des dessins de ce qu'ils avaient vu et imaginé. Quelques adolescents, tout en se démarquant des « minos » — les petits — ont accepté que nous revenions pour eux dans le quartier. Un jour, à 18 heures, nous sommes arrivés avec un sketch d'intervention sur la sélection dans l'enseignement, intitulé « La course d'obstacles ». Nous avons joué au milieu d'un incroyable maelström de cris, de bousculades, de motos qui entraient et sortaient de la salle ! C'était leur façon de « regarder », sans montrer qu'ils étaient venus pour ça. A la fin, quelques-uns se sont approchés pour discuter. Ce qui les avait épatés, c'est que nous n'ayons pas eu peur, et aussi que personne ne les ait rejetés. Ils se sont mis à parler de la manière dont ils avaient été éjectés de l'école, montrant à travers leur langage abrupt, une formidable intériorisation de l'échec (« J'étais un con, un minable, ... Mais je m'en sortirai toujours ! »). Nous avons retravaillé notre spectacle à partir de cette dimension-là, et, un peu plus tard, nous leur avons proposé de venir les aider à monter quelque chose eux-mêmes. Les répétitions avec ceux qui ont suivi, se sont déroulées portes ouvertes : pas question d'interdire l'accès de la salle à ceux qui ne jouaient pas, sous peine de les voir entrer en

démence et tout casser. Ils vivaient assez leur exclusion ailleurs... Mais pour nous, il s'agissait de tenir le coup ! Certains diront que ce n'est pas du vrai travail, que ce n'est pas du théâtre. Nous appelons d'ailleurs cela jeu dramatique pour bien inscrire la différence. Des jeunes n'en ont pas moins pu montrer comment ils étaient provoqués et tabassés par les flics, comment ils font des « casses », comment ils volent des mobylettes et d'autres choses... Même si sur le plan esthétique rien n'avait abouti, il y avait là, grâce à la dramatisation, un premier travail de « mise à distance », de recul sur leurs impulsions immédiates : de mise en forme et donc de symbolisation.

A la suite de ce travail, nous leur avons proposé de sortir du quartier, et de jouer leur sketch devant les filles d'un autre foyer. Ils ont d'abord refusé : « Si on va là-bas, on casse tout ... ! Et puis, c'est con tout ce qu'on a fait. » Ils y sont finalement allés, en roulant des mécaniques et en commençant — angoisse du vide — par manger tout le pain prévu pour la soirée ... Après le jeu, ils ont discuté avec les filles, et leur ont retracé tout l'itinéraire d'un délinquant dans leur quartier...

Où commence dans ce travail, la création ? Où finit l'animation ? Notre action est dans la durée. Dans ces quartiers, les gens viennent au spectacle d'abord parce qu'ils nous connaissent. Ils ne vont pas, au moins au début, au spectacle pour le spectacle : ils vont rencontrer d'autres gens qui jouent quelque chose. La qualité de la représentation n'en est pas moins importante. On ne va pas **consommer** un produit, on va rencontrer des gens. Pas d'animation didactique donc, de faux dialogues, qui révéleraient d'une conception « bancaire » de la pédagogie, comme l'appelle Paolo Freire. Nous tentons, au contraire, de nous placer dans un rapport d'échanges conviviaux et d'**apprentissage réciproque**. Nous apprenons des choses les uns par les autres, et ces choses nous modifient.

Discutez-vous avec les spectateurs après la représentation ?

Très souvent. Les spectateurs échangent entre eux et avec nous. C'est un temps d'apprentissage formidable. Les gens réalisent leur particularité par rapport au vécu commun du spectacle. Mais les images qui leur sont proposées



les conduisent aussi à se percevoir, à percevoir les autres, différemment que dans leur vie habituelle. Ainsi, après les représentations de « La femme aux ciseaux » en 1975, combien de femmes ont pu se dire enfin ce qu'elles vivaient, par rapport à la maternité, à l'avortement, et entendre ce que vivaient les autres ? Autant de destins originaux mais pas étrangers à celui de chacune d'elles : « On est unique, mais pas seule : c'est rudement aidant ! »

Ne vous heurtez-vous pas, dans votre effort pour entrer en relation avec des gens d'autres cultures, à leur incompréhension de vos codes, ceux du théâtre et ceux de votre propre culture ?

Quels sont nos codes et quelle est notre culture ? C'est peut-être cela qu'il nous fallait découvrir.

Nous avons choisi d'inventer un répertoire. Pour le temps présent. Désir d'écrire et de communiquer en premier lieu, conscience par ailleurs du fossé entre « la culture classique » et les publics que nous souhaitions rencontrer. Les générations d'aujourd'hui n'entendent pas plus la langue de Racine que le chinois. C'est d'ailleurs un problème grave que cette déculturation progressive.

Nous avons, parce que nous en « étions » porteurs, mis en scène des personnages auxquels nos publics ont pu s'identifier. Nous avons découvert aussi l'importance de la fable, d'une **histoire située** qui donne prise à chacun sur le vécu qui est montré. Plus les milieux sont populaires — jeunes travailleurs, femmes de quartiers, femmes immigrées, personnes âgées... — plus les histoires et les personnages inventés par eux sont situés avec précision dans le temps, l'environnement social et le tissu des relations parentales. A l'inverse, il est remarquable de voir combien la situation de « passage » des étudiants ou de malaise de certains groupes sociaux appartenant aux couches moyennes se donnent à lire dans un théâtre de la non-communication, qui peut aller jusqu'à l'irréalité. Alors que, dans le milieu dont je parle, les gens sont dans un rapport familial et social clairement établi. Ce « code-là », nous l'avons pris en compte dans notre théâtre.

Cependant, nous n'utilisons jamais de code unique. Dans « Désir à crédit », pièce inspirée d'une affaire réelle d'escroquerie au crédit de Gre-

noble, chaque séquence se voulait un rappel pour le public d'une circonstance précise de l'affaire, mais une autre « lecture » permettait de comprendre le rôle des média aux stades successifs de l'opération et était en même temps un décryptage des codes utilisés par les média de masse : (chanson, policier, spot publicitaire) et des secteurs de langage (langage du marketing télévisuel, langage des politiques, langage juridique). Enfin tout le spectacle était construit en référence à la dimension analytique du désir. En fait, nous avons travaillé sur une épaisseur de niveaux, mais en laissant chaque fois, le fil conducteur apparent, en évitant de rendre la fable trop complexe. L'important n'est pas que tous les codes soient « décryptés », mais que le spectacle offre au moins une **première prise** sur le réel.

N'y a-t-il pas un risque, à ce jeu, de fabriquer des spectacles trop « sur mesure », par souci d'atteindre le public ?

Non. Nous ne nous contentons pas de prendre en compte, dans nos spectacles, la charge du quotidien, mais nous nous efforçons de restituer aux personnages une profondeur réelle de sentiment, quitte, pour cela, à ne pas utiliser seulement leurs mots. Il arrive que la poésie seule puisse dire une émotion intérieure, dire plus pleinement l'essentiel. Ne serait-ce que parce que c'est par notre langage à nous, par notre regard que nous donnons à voir. Et que ce que nous montrons ne saurait être le simple reflet, vaguement réaliste, de la vie des gens. Ce qu'ils vivent est plus riche que les mots qu'ils emploient. Ils charrient en eux des histoires à l'infini, tout un monde qu'ils ne savent seulement pas dire.

Et si on vous proposait d'aller avec le Théâtre-Action en Afrique, accepteriez-vous ?

Cela m'intéresserait beaucoup. Mais il y a le problème de la langue. Il faudrait trouver un langage théâtral qui passe autrement que par le verbe. Un spectacle pour enfants pourrait constituer une première approche. Un spectacle de contes africains, par exemple, dont la nature symbolique et les fondements archaïques sont universellement perçus — même si les symboles en sont inversés (ces contes ne s'adresseraient pas qu'aux enfants). Mais nous aurions rapidement besoin de quelqu'un du

pays, entendant bien les langues locales et qui nous permettrait d'entrer en relation avec les gens, de comprendre leurs réactions, de voir ce que notre spectacle enclenche chez eux.

En fait, j'irais là-bas, dans un premier temps, pour enregistrer ces réactions. S'il fallait montrer quelque chose d'occidental, je choiserais une œuvre résolument contemporaine, un théâtre qui parle aux Africains de notre temps, tout en respectant leur différence. Je ne m'imagine pas, en tout cas, faisant de la diffusion culturelle sans savoir à quel besoin, à quelle interrogation africaine pourrait répondre ce que je présente. Cela suppose bien entendu du temps en Afrique, le temps que s'instaure ce climat de convivialité sans lequel aucun dialogue ne peut être noué.

Pour revenir à Grenoble, quels obstacles matériels et politiques s'opposent encore aujourd'hui à votre action ? Comment voyez-vous l'avenir du Théâtre-Action ?

En premier lieu, je voudrais dire que nous n'aurions peut-être pas pu mettre notre action en route si la ville de Grenoble n'avait pas été ce qu'elle était en 1971. Quand je dis la ville, je veux parler des populations, des forces qui la composent, mais aussi de la municipalité qui a été la première collectivité à soutenir financièrement et matériellement notre action.

Ceci dit, son aide est aujourd'hui insuffisante par rapport à la croissance de notre équipe et par rapport à nos activités. Nous avons en particulier des problèmes de locaux qui deviennent très graves : salle de répétitions trop petite pour réaliser des mises en scène, pas de lieu de représentations...

Cependant un pas important a été franchi pour nous en 82, puisque le ministère de la Culture nous a reconnu un statut expérimental de Centre de Création de Recherche et des Cultures. Notre travail s'articule donc aujourd'hui autour de trois langages artistiques : théâtre, écriture, peinture, et relie de manière organique création, recherche et cultures. Produire, réfléchir, recevoir et partager. Tel est l'avenir que nous souhaitons réaliser. Notre pays vit des mutations formidables. Il y a une invention à faire au creux de ces mutations.

*Propos recueillis par
Armand DREYFUS.*